

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE / SÆRNUMMER 2012
DANISH MUSICOLOGY ONLINE / SPECIAL EDITION 2012

SEKS STUDIER I LYD, MEDIER OG STEMME
SIX STUDIES IN SOUND, MEDIA AND VOICES

Forord	3
<i>Steen Kaargard Nielsen</i>	
I stue med et excentrisk væsen Den københavnske presses møde med Edisons forbedrede fonograf den 3. oktober 1889	7
<i>Nina Gram</i>	
Mobil(iserende) musikmediering iPod-lytningens mediering af vores omverdenserfaring	30
<i>Charlotte Rørdam Larsen</i>	
Husker du? Nutidig genlyd af fortid Om reklamefilms brug af musik og lyd som nostalgi og kulturel erindring	50
<i>Birgitte Stougaard Pedersen</i>	
Lyden af en stemme i skriften? – en læsning af Mette Moestrups stemmeføring	76
<i>Ansa Lønstrup</i>	
Stemme, lyd og lytning i samtid og kunst: Hvordan "stemmer" kunst med samtiden?	89
<i>Morten Michelsen</i>	
Leave Me Alone Michael Jackson's Angry Voice	101

Gæsteredaktion: Morten Michelsen, Charlotte Rørdam Larsen

Redaktion:

Martin Knakkegaard, Mads Krogh, Søren Møller Sørensen



DANISH/DANSK
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING
ONLINE

Dansk Musikforskning Online Særnummer, 2012: *Seks studier i lyd, medier og stemmer* /
Danish Musicology Online Special Edition, 2012: *Six Studies in Sound, Media, and Voices*
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på www.danishmusicologyonline.dk

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

Forord

Menneskeskabte lyde og naturens lyde har altid været en væsentlig del af forskellige tiders kulturer. Lydene er oftest fuldstændig integreret i hverdagslivet (de påkalder sig ikke opmærksomhed, omend de høres) og fungerer både socialt integrerende og differentierende. Mens naturens lyde er forblevet stabile i karakter og styrkegrad, er de menneskeskabte lyde blevet stadig flere, stadig kraftigere og stadig mere nuancerede. Industrialiseringen medførte en voldsom stigning i lydstyrken i og omkring fabrikkerne. Siden har fx forskellige transportmidler bidraget til antallet af samtidige lyde og til stigningen i den samlede volume både i byen og på landet. Elektriske redskaber fra lysstofrør til vaskemaskiner og pc'er har ændret hjemmets soundscape til et næsten konstant, lavfrekvent lydtæppe, der ind imellem overdøves af de moderne massemedie-apparater. Nyere digitale opfindelser har ikke ændret dette. For 5-10.000 kr. kan man producere en cd i sin egen stue, mens andre streamer numre fra nettet og bevæger sig rundt med dem på iPods, samtidig med at man er omgivet af lydsignaler fra computere, mobiltelefoner, trafiklys, opvaskemaskiner, osv. På denne måde er lyde blevet stadig flere, og producenter og forbrugere bruger dem stadig mere bevidst som branding- eller identifikationsredskab, mens myndigheder prøver at regulere de mest larmende.

I kunsten har det traditionelt været musikkens opgave at artikulere lyd, selv om fx teatret for det meste også er afhængig af lyd. Men først med udviklingen af bl.a. den elektroniske musik og populærmusikken siden 1950'erne og noget senere lydkunsten er den kunstneriske refleksion over lyden blevet integreret i kunsten, og det falder sammen med musikkens stadig større afhængighed af elektricitet og maskiner i både produktion og distribution. Samtidig er der sket en række grundlæggende forandringer med den såkaldt postmoderne æstetik, der vandt indpas i 1970'erne og 1980'erne.

Den stadig mere allestedsnærværende og dominerende lyd er i de senere år blevet udforsket mere intenst. Siden 2. verdenskrig har lydforskning udviklet sig til at være et distinkt forskningsfelt, nu om dage under det engelske navn *sound studies*. Pierre Schaeffer teoretiserede sin *musique concrète* i *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* (1966) og skabte et systematisk-teoretisk fokus på musikkens lydlig egenskaber, som komponisterne John Cage (1973) og Dennis Smalley (1996) også eksperimenterede med. Canadiere R. Murray Schafer etablerede begrebet *soundscape* i *The Tuning of the World* (1977), der bidrog til at fokusere på hverdagens lydlig omgivelser, og siden er blevet fulgt op af mange i lydøkologisk orienterede *soundscape*-analyser. Også politologen Jacques Attali har med *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique* (1977) bidraget med en tolkning af musikkens historie, der åbner op for en lydens sociologi.

Musiketnologen Steven Feld har foreslået begrebet akustemologi som samlende betegnelse for *sound studies*-feltet. Begrebet beskriver den måde, hvorpå lyd er central i betydningsproduktionen, og lytningen som en specifik måde at vide gennem lyd, og han fortsætter: "Acoustemology, acousteme: I am adding to the vocabulary of sensorial-sonic studies to argue the potential of acoustic knowing, of sounding as a condition

of and for knowing, of sonic presence and awareness as potent shaping forces in how people make sense of experiences" (1997: 97). Denne installering af akustisk viden som kulturelt centralt – uden dog at give køb på diskursens betydning – er et vigtigt argument for *sound studies*.

Siden har en lang række forskere, der bl.a. arbejder med historie, teknologi, visualitet, performativitet, kulturstudier, musik, medier, filmlyd, urbanitet, arkitektur, hverdagslyd og radiomediet bidraget til feltet. Selv om de mange traditionelle og nyere forskningsområder undersøger dele af genstandsfeltet og bidrager metodisk og teoretisk til *sound studies*, så indikerer "vendingen mod auditivitet" en samling af aktiviteter med udgangspunkt i de nævnte områder for at undersøge nye fænomener i kunsten og i digital kultur på basis af mangfoldige teorier og metoder. Det er således et specifikt blik på – eller rettere, øre for – lyd i forskellige historiske og samtidige kulturer, og ikke en specifik teori, der definerer forskningsområdet. Området har opnået egne koncepter som det interdisciplinære studium af lyd og auditivitet i samspil med og til forskel fra traditionelle enkeltdiscipliner og har gjort lydforskning til et egentligt placeret mellem de traditionelle modsætninger oral kultur og skriftkultur. I dag er *sound studies* en vigtig ramme for udviklingen af en kulturforskning, der relaterer sig til en bred vifte af historiske og samtidige problemstillinger og en ramme til at strukturere de strømme i sociale og globale aktiviteter, der i stigende grad determineres af auditive, klanglige og kommunikative materialiteter.

Undersøgelser af auditivitet og auditive kulturer rejser således en række vigtige, overordnede spørgsmål. For det første, kan man tale om, at de kulturelle forandringer, der er relateret til globaliseringen og til digitale medier, peger mod et skift fra et visuelt paradigme (baseret på ideer om visuel repræsentation, semiotik og en læsebaseret hermeneutik) over mod et auditivt paradigme, hvor forskellige former for interaktion, mobil kommunikation og rumlig og geografisk ubestemthed leder mod en fornyet sans for oralitet og lytning? For det andet, hvorledes har musikalsk og teknologisk lydproduktion og -perception ændret sig gennem tiderne og bidraget til hverdagens, koncertsalens og mediernes *soundscape*s? For det tredje, hvad ønsker lydkunstens specifikke æstetik at opnå i modsætningen til visualitetens overherredømme og til de traditionelle, blikbestemte opfattelsesmåder i kunsten? For det fjerde, hvorledes bidrager lyd til definitioner af byrum, og hvorledes kan spørgsmål relateret til byplanlægning, arkitektur og støj blive belyst gennem en dybere og mere kompleks forståelse af og perspektiv på lyd og akustik? Og for det femte, hvorledes vil det interdisciplinære felt for lydforskning, som er under dannelse, påvirke fx musikvidenskab, performance studier, kunsthistorie, litteraturvidenskab, antropologi, bystudier og medieforskning med henblik på at inspirere til nye måder at reflektere over og undersøge de respektive metodologier og efterfølgende politiske konsekvenser.

I de følgende seks artikler vil disse spørgsmål i vekslende grad blive berørt, oftest med udgangspunkt i musikforskningen. Steen Kaargaard Nielsens artikel "I stue med et excentrisk væsen", der handler om den københavnske presses møde med Edisons fonograf i 1889, har et mediearkæologisk perspektiv i skildringen af journalisternes omgang med den ny teknologi. Nina Gram har i "Mobil(iserende) musikmediering"

også et medieperspektiv, denne gang nutidigt. Hun diskuterer, hvorledes iPod'en på forskellig vis er med til at modellere vores omverdenserfaring. I "Husker du? Nutidig genlyd af fortid" sætter Charlotte Rørdam Larsen fokus på, hvorledes brugen af lyd og musik i reklamefilm kan understøtte den nostalgiske oplevelse. Birgitte Stougaard Pedersen bruger til gengæld lydbegrebet i mere metaforisk forstand og analyserer skriftenes stemme i en række digte. Ansa Lønstrup har været på museum og analyserer lyden af udstillinger. Til slut diskuterer Morten Michelsen Michael Jackson's stemme med speciel interesse i den vrede, den kan udtrykke.

Det danske lydforskningsmiljø søgtes i 2005 samlet via i det uformelle samarbejde EARS, der dog gik i sig selv igen, bl.a. pga. manglende økonomisk fundament. Siden er den humanistiske del af dansk lydforskning på de humanistiske fakulteter i København og Aarhus blevet yderligere konsolideret. I Aarhus dannede ni medarbejdere ved Institut for Æstetiske Fag og Institut for Informations- og Medievidenskab en forskningsgruppe omkring audiovisuelitet, som ud over at forestå kurser og arrangere gæsteforelæsninger også ansporede til ph.d.- og postdoc-projekter også styrkedes via det FKK-finansierede forskningsprojekt Audiovisuel kultur og den gode lyd, ledet af Ansa Lønstrup i årene 2008-13. I København har Institut for Kunst og Kulturvidenskab inden for samme periode huset adskillige ph.d.- og postdoc-projekter, og der har været udbudt mange kurser og arrangeret konferencer inden for området. Desuden er der udviklet en 30 ECTS-tilvalgsuddannelse på KA-niveau, ledet af Jacob Kreutzfeldt. Et dansk forskernetværk, Sound as Art, Sound in History, Sound as Culture, Sound in Theory ledet af Morten Michelsen, der omfattede ca. 30 danske samt enkelte svenske forskere, har med udgangspunkt på IKK været virksomt 2008-11. Forskningsinfrastrukturen LARM Audio Research Archive, der også er domicileret på IKK, er til dels også en knopskydning inden for det danske lydforskningsmiljø. Her er der tale om et omfattende projekt støttet af Det fri Forskningsråd. Det løber fra 2010 til 2013.

De to forskningsinitiativer har bl.a. medført fem todagesseminarer med internationale gæster, en tre-dages international conference (SoundActs) samt en lang række artikler. Her er trykt seks bidrag fra seminarerne, og i *Sound Effects* 2/1 er der trykt ti conference-bidrag. Netværkstanken er videreført i det nordiske forskningsnetværk Nordic Research Network for Sound Studies ledet af Erik Granly Jensen, og det internationale samarbejde ud over Norden bliver realiseret i European Sound Studies Association (ESSA).

Morten Michelsen

Referencer

- Attali, Jacques. *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presse Universitaire de France, 1977.
- Cage, John. *Silence*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973.
- Feld, Steven. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place resounding in Bosavi, Papua New Guinea". In *Senses of Place*, redigeret af Steven Feld & Keith H. Basso. Washington: University of Washington Press, 1997.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.
- Schafer, R. Murray. *The Tuning of the World*. New York: Knopff, 1977
- Smalley, Denis. "The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era". *Contemporary Music Review* 13/2 (1996).

I stue med et excentrisk væsen

– den københavnske presses møde med Edisons forbedrede fonograf den 3. oktober 1889

Vi leve i Opfindelsernes Tid, vi omgives paa alle Sider af det Vidunderlige, og det er snart kommet saa vidt, at man ikke forbauses over Noget. Ikke desto mindre er der ved Telephonens Nærbeslægtede, Phonographen, noget saa Eventyrligt, at det maa overraske selv en Tid som vor. Det klinger i Virkeligheden heelt utroligt, at man nu kan ophaspe den menneskelige Tale paa et Valseapparat, og atter afhaspe den efter Godtbefindende om en Maaned, om et Aar, om tyve Aar eller mere, saa at den lyder som et fjernt Echo. Man kan, om man vil, sende sine Ord til Japan og lade dem klinge der for en dansk Koloni; ja man kan, hvis man har noget særlig Vigtigt paa Hjerte, lade Phonographen opbevare det, for engang i Tiden, naar man selv er Støv og Aske, at lade sin Stemme lyde for en Slægt, der endnu ikke har seet Dagens Lys. *Berlingske Tidende*, 3. oktober 1889¹

Hvad er Alverdens andre mekaniske Opfindelser mod dette, der ikke som Avtomaten og Lirekassen giver Bevægelse uden Liv, Toner uden Følelse? Og hvad er en spiritistisk Seance mod en fonografisk? Hin vil fortælle, at vi kan høre Talen af Aander, for hvem vi ikke har Interesse; denne derimod lader os høre de Levendes Tale, der har lydt Hundreder af Mile borte, og den lader os beholde de kære Ord, som har glædet eller interesseret Fortiden.

Social-Demokraten, 4. oktober 1889²

Torsdag den 3. oktober 1889 samledes omkring tyve repræsentanter for den københavnske presse i generalkonsul Gottfried Moses Rubens private lejlighed i Axelhus til en demonstration af Edisons forbedrede fonograf, som nyligt var ankommet til København. Kun fem dage tidligere havde den første private 'fonografiske seance' behørigt fundet sted på Fredensborg, hvor den samlede danske kongefamilie sommerresiderede.³ Nu var turen kommet til "den mere borgerlige Sfære, hvortil Pressens Repræ-

1 "Edisons Phonograph". *Den til Forsendelse med de kongelige Brevposter privilegerede Berlingske politiske og Avertissements Tidende*, aftenudgave. 03.10.1889. Herefter *Berlingske Tidende*.

2 "Fonograf-Seance". *Social-Demokraten*. 04.10.1889.

3 En omtale af denne demonstration baseret på samtidige aviskilder findes i Tony Franzén, Gunnar Sundberg og Lars Thelander, *Den talande maskinen. De första inspelade ljuden i Sverige och Norden* (Helsingfors: Finlands Ljudarkiv, 2008), s. 39. Som supplement hertil kan nævnes en usædvanlig vidneskildring i form af kammerherre Bodenholfs dagbogsnotater, som for lørdag d. 28. september lyder: "Med megen Interesse har Herskaberne i Dag her paa Slottet besét og prøvet Edisons nye

sentanter høre", som én af de tilstedeværende journalister bemærker.⁴ For Gottfried Ruben, generalagent for Edisons fonograf i Skandinavien og Finland, og hans forretningspartner, instrumentmager Theodor Valdemar Cornelius Knudsen, hvis firma *Cornelius Knudsen* fungerede som eneforhandler, var det i forretningsøjemed et oplagt valg først at invitere og forhåbentlig imponere pressen, hvis dækning kunne vække yderligere interesse for og begyndende efterspørgsel på denne nye vidundermaskine. I denne henseende var pressens møde med fonografen en uomtvistelig succes: Den omfattende og langt overvejende positive pressedækning i den københavnske dagspresse gør denne konkrete fonografiske begivenhed til en af samtidens bedst beskrevne. Og samtidig udgør den et interessant vidnesbyrd om de indtryk og refleksioner, som den allerførste oplevelse af den væsentligt forbedrede fonografi afføder hos journalisterne.

På baggrund af, eller måske snarere i dialog med dette righoldige materiale, er det formålet med denne mikrohistoriske og medie-arkæologiske artikel at bidrage til genopdagelsen og genfortællingen af en nærmest fuldstændig ubelyst periode ikke blot i dansk fonografi, men i dansk lydhistorie. Det sker hovedsageligt gennem en tematisering af de forestillinger og forståelser, hvormed den danske presse den torsdag eftermiddag i Rubens lejlighed møder og ikke mindst inviteres til at møde Edisons nyeste bud på fonografen, som allerede havde vakt stor opsigt på verdensudstillingen i Paris samme år.⁵ Mediebevidstheden og -kompetencen omkring dette nye lydmedie var endnu i sin vorden, og i journalisterne beskivelse af deres oplevelse ses det tydeligt, hvordan de danske fonograf-pionerer bevidst iscenesætter seancen, så den optimerer apparatets tekniske kunnen og praktiske funktionalitet i forsøget på at anspore en gryende fonografisk kultur, som kan gøre fonografen til en god forretning. Samtidig udgør denne taktiske håndtering af den københavnske presse blot ét lokalt eksempel, der reflekterer mere generelle tendenser i den socio-kulturelle appropriering af et af tidens mange teknologiske nyudviklinger: mekanisk lydreproduktion.

Kildegrundlaget, som ikke tidligere har været gjort til genstand for videnskabelig behandling,⁶ udgøres primært af samtlige relevante københavnske avisartikler skrevet

Fonograf. Og med stor Opmærksomhed fulgtes alle de forskellige Numre, som dette sindrigt konstruerede Apparat viste sig i Stand til at give til Bedste. Fonografens Forevisning besørgedes af Generalkonsul Ruben samt af Chefen for Firmaet Cornelius Knudsen. Det første Nummer bestod i en Hilsen, som ad denne, snart vel "ikke længer usædvanlige Vej," som det hedder i Avertissementerne, bragtes Hs. Majestæt Kongen fra den danske Koloni i London, der havde Generalkonsul Delcomyn, eller da rettere sagt kun hans Stemme, til Ordfører. Bagefter paahørte de fyrstelige Herskaber gennem den mærkværdige Maskine forskellige fuldt klingende Musikstykker, udførte af et stort Orkester. Baade Fonografen og Generalkonsul Ruben komplementeredes efter Fortjeneste." *Fredensborg. Det Danske Kongehus og dets Slægt*. Bind 1 (København: A. Christiansens Kunstforlag, 1895), s. 190.

4 "Fonografen". *Dagens Nyheder*. 04.10.1889. Herefter *Dagens Nyheder*.

5 En overordnet beskrivelse af hændelsesforløbet omkring Rubens introduktion af fonografen i København findes i Henrik Engelbrechts kronik "Konsulen og fonografen". *Politiken*, 2. sek. 07.08.2002, s. 7-8.

6 Henrik Engelbrecht omtaler kort samme fonograf-demonstration i sin kronik med reference til *Politikens* historiske artikel, jf. note 10. Den historiske avisdokumentation, som Engelbrecht har bidraget med til sitet *Ruben-samlingen* (rubensamlingen.wordpress.com), indeholder desuden tre andre relevante avisartikler (fra *Berlingske Tidende* (jf. note 1), *Nationaltidende* (jf. note 50) og *Dagens Nyheder* (jf. note 4)). I forhold til nærværende artikel er en ny transskription af disse artikler dog foretaget.

Ny Carlsberg Lagerøl,
Münchener-, Pilsener-, Wiener-, Exportøl, Porter.
 Høieste Udmærkelse: Nizza 1884, Antwerpen 1885 New Orleans 1886, Paris 1887, Kjøbenhavn 1888.

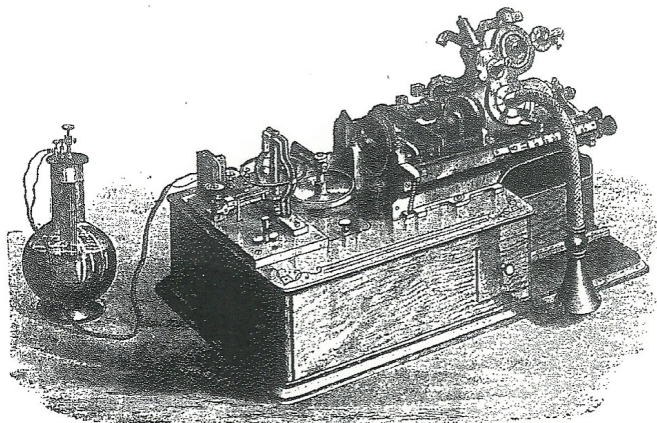


Fig. 1: Edisons nye fonograf med batteri, men uden høreslanger, på forsiden af *Avisen*, 4. oktober 1889.

af (med få undtagelser) anonyme journalister, som deltog i selve begivenheden, og trykt mellem den 3. og d. 5. oktober 1889.⁷

I artiklen er tilstræbt en udpræget grad af 'etnografisk realisme', hvilket kommer til udtryk ikke blot i den udbredte citatanvendelse fra dette ukendte kildemateriale, men også fastholdelse af citaternes oprindelige stavemåder.⁸

Takket være den omfattende pressedækning er en forholdsvis detaljeret beskrivelse af demonstrationens indhold, forløb og persongalleri mulig som afsæt for artiklens efterfølgende tematiseringer. Her følger derfor først en citatmættet beskrivelse, der så vidt muligt lader vidnerne komme direkte til orde.⁹ Denne del af fremstillingen er måske lidt usædvanligt holdt i historisk præsens.

En fonografisk seance

Gottfried Rubens stue er velbesøgt denne torsdag eftermiddag. Antallet af tilstedeværende journalister anslås af *Dagens Nyheder* til at være over en snes, hvortil kommer "forskjellige

Også Tony Franzén *et al.* omtaler i *Den talande maskinen* fonograf-demonstrationen med *Politiken* som kilde, dog på anden hånd, da de gengiver en samtidig svensk oversættelse af artiklen, som bringes i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 7. oktober 1889. Også *Skånska Aftonbladet* omtaler begivenheden 4. oktober. Franzén *et al.*, *Den talande maskinen*, s. 39.

7 Artiklerne er tilgæet via Statsbibliotekets avissamling, hvor de fleste er tilgængelige på mikrofilm.

8 På grund af den hyppige citering af samme avisartikler optræder regulær kildehenvisning kun, hvor den specifikke kilde ikke entydigt fremgår af teksten.

9 Den mest komplette og samtidig underholdende enkeltstående beskrivelse af demonstrationens forløb udgøres af *Politikens* artikel, jf. note 10.

lærde Herrer". Også *Politiken* anfører, at "den københavnske Presses Repræsentanter", der ellers er en forholdsvis snæver Kreds, er kendelig udvidet ved denne *Première*,"¹⁰ mens *Kjøbenhavns Amts Avis* meddeler, at der er tale om en kreds "væsentligst bestaaende af Journalister."¹¹ Af begivenhedens samlede pressedækning fremgår, at i hvert fald følgende københavnske aviser, hvilket er næsten alle, er repræsenterede: *Aftenbladet*, *Aftenposten*¹², *Avisen*, *Dagbladet*, *Dagens Nyheder*, *Dags-Telegraphen*, *Den til Forsendelse med de kongelige Brevposter privilegerede Berlingske politiske og Avertissements Tidende* [senere *Berlingske Tidende*], *Kjøbenhavns Adressecomptoirs Efterretninger* [senere *Adresseavisen*], *Kjøbenhavns Amts Avis* (*Lyngby Avis*), *Kjøbenhavns Børs-Tidende*, *København* (to artikler), *Morgenbladet*, *Nationaltidende*, *Politiken* og *Social-Demokraten*. Til trods for denne massive dækning, omtales blot to af de presse-eksterne tilstedeværende, og kun i *Dagens Nyheder*, som henholdsvis en unavngiven matematikprofessor og en ligeledes unavngiven forhenværende skuespiller.

På værtssiden optræder ud over Gottfried Ruben og Theodor Cornelius Knudsen tillige en unavngiven englænder eller amerikaner, der forestår den tekniske betjening af fonografen. Ifølge *Politiken* er det den tekniker, som har ført fonografen til København, ikke fra USA men fra London, hvor Ruben gennem Edisons udenlandske generalagent George E. Gouraud har erhvervet sit skandinaviske generalagentur. Tony Franzén et al. ræsonnerer, at denne med det londonske selskab forbundne fagmand er den amerikanske ingeniør Benjamin Rehfuess, som et par måneder senere også assisterer Ruben ved introduktionen af fonografen i Sverige, hvilket kunne forklare, hvorfor han i pressen omtales både som englænder og amerikaner.¹³

Pressen er indbudt til kl. 13.¹⁴ Ved ankomsten får de fremmødte udleveret et program over demonstrationens forløb, som bliver gengivet i flere aviser. Her fra *Politiken*:

Fonografisk Séance for den københavnske Presse.

1. Hilsen fra Fonografen til Pressen.
2. Romance, sunget af Hr. Bielefeldt.
3. Musiknummer, udført i New-York; Piano, Fløjte og Violin.
4. Gladstones Brev til Edison.
5. Romance, sunget af Hr. Kammersanger Simonsen.
6. Fonografens Beskrivelse af sig selv.
7. Wörishöffer Marsch, udføres af Hr. Balduin Dahls Orkester.

10 "Hos Fonografen". *Politiken*. 04.10. 1889. Herefter *Politiken*.

11 "Vor specielle Korrespondent". *Kjøbenhavns Amts Avis* (*Lyngby Avis*). 05.10.1889. Herefter *Kjøbenhavns Amts Avis*.

12 Grundet sameje var *Aftenposten*, *Dags-Telegraphen* og *Nationaltidende* repræsenteret ved samme reporter. Faktisk var *Dags-Telegraphen* lig med *Nationaltidendes* morgenudgave. Artiklen blev i *Aftenposten* bragt i en lettere forkortet udgave.

13 Franzén et al., *Den talende maskinen*, s. 39.

14 I tre aviser (*Berlingske Tidende*, *Dagbladet* og *Morgenbladet*) omtales tidspunktet for demonstrationen som værende formiddag. At der dog ikke er tale om modstridende tidspunkter (eller eventuelt to på

Her er ganske enkelt tale om en liste over de fonograf-valser, som skal afspilles. Hvorvidt fonografen, dens teknik og funktionsmåde, som næsten alle offer fyldige beskrivelser, introduceres af Ruben eller Cornelius Knudsen før afspilningen af valse-programmet er usikkert, da ingen utvetydigt eksplicit omtaler en sådan; kun efterfølger *Dagbladet* sin tekniske beskrivelse med sætningen: "Efter disse Forklaringer turde det være paa Tide at høre, hvad Apparatet selv har at sige os",¹⁵ som dog lige så vel kunne referere til journalistens egen udredning. Derimod refererer flere journalister til den første fonogram-afspilning som seancens begyndelse. I hold af seks, svarende til fonografens antal af høreslanger, lytter de tilstedeværende til hver valse, hvilket betyder, at der konstant er et flertal af journalister (uden høreslanger), der observerer aflytningen og derfor følgelig kommenterer på kollegernes opførsel og reaktioner. Når alle (interesserede) har lyttet til én valse skiftes til den næste. Ikke alle valser bliver dog afspillet. Som *Politiken* udtrykker det:

Det ekcentriske Væsen holdt sig naturligvis ikke Programmet efterretteligt. Alle Balduin Dahls Musikere blev saaledes i Kassen; de havde ikke spillet saa absolut heldig til Fonografen, forklarede Hr. Ruben, de var jo ikke vant til den Tilhører, han skulde ganske vist have det paa en lidt egen Maade. Heller ikke Hr. Bielefeldt fik Lov at lade sig høre, han har formodenlig heller ikke været ganske heldig.

Mindst to journalister, fra henholdsvis *Berlingske Tidende* og *Nationaltidende*, som skal nå at skrive til avisens aftenudgave, forlader tydeligvis seancen tidligt, men det afholder ikke *Berlingske Tidende* fra at hævde, at hele programmet er blevet afspillet. I sin artikel i *Kjøbenhavns Børs-Tidende* dagen efter kan journalisten ikke afholde sig fra med et glimt i øjet at påpege kollegaens *faux pas* i et lille efterskrift: "Fonografens vidunderlige Talegaver har virket vidunderligt skærpende paa "Berlingske Tidende"s Høreævn. Bladet meddeler nemlig iaftes, at "der blev sunget Romancer af Hr. Bielefeldt", og at "den interessante Forevisning sluttede med Wørishöffer Marsch, udført af Hr. Balduin Dahls Orkester".¹⁶ Følgende rækkefølge af de fem tilbageværende valser kan, til trods for afvigelser i visse afrapporteringer, udledes med rimelig sikkerhed: 1. Hilsen fra fonografen til pressen; 4. Gladstones brev til Edison; 3. Amerikansk instrumental-trio; 5. Romance sunget af kammersanger Niels Juel Simonsen; og 6. Fonografens beskrivelse af sig selv, afspillet enten efter programpunkt 1 eller 5. Ingen af disse specifikke valser er desværre bevaret.

hinanden følgende demonstrationer!), har sin forklaring i den datidige københavnske brug af ordet 'formiddag'. Ifølge net-udgaven af *Ordbog over det danske Sprog* refererede ordbrugen typisk ikke til morgentimerne, men til "timerne ml. frokost (ved 11-12-tiden) og "middags"-maaltidet (ved 5-6-tiden)". <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=formiddag>, tilgået 6.1.2012. I opslaget i 3. supplementsbind gengives følgende H. C. Andersen-citat fra *At være eller ikke være* (1857), som direkte adresserer denne lokale sprogbrugsvariation: "En Formiddag, man regner denne i Kjøbenhavn efter Husets Spisetid, selv om Middagsmaden først frembæres Klokken sex om Aftenen". Anne Duekilde og Sv. Eegholm-Pedersen (red.), *Ordbog over det danske Sprog*, 3. supplementsbind (København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Gyldendal, 1997), s. 1205.

15 "Fonografisk Seance for den kjøbenhavnske Presse". *Dagbladet*. 04.10.1889. Herefter *Dagbladet*.

16 "Edisons Fonograf". *Kjøbenhavns Børs-Tidende*. 04.10.1889. Herefter *Kjøbenhavns Børs-Tidende*.

Journalisten fra *Kjøbenhavns Børs-Tidende*, som dagen før har skrevet en artikel om mødet med Edisons første fonograf som skoledreng ti år tidligere,¹⁷ giver en nærmest impressionistisk beskrivelse af det øjeblik, da han nu hører den forbedrede fonograf for første gang:

Saa stod jeg da – lidt ængstelig – med en af disse Glaspropper i hvert Øre og ventede. En lille, "smart" Englænder, som ledede Forevisningen, sagde et kort "All right". Regulatoren hvirvlede rundt – Drivhjulene snurrede – og i Øret hørte jeg en Susen, som et Øjeblik efter gennembrødes af en stærk Mandsstemme. Det var Fonografen, som hilste paa Kjøbenhavns Presse!¹⁸

Hilsnen fra fonografen til pressen er ifølge *Adresseavisen* indspillet af Cornelius Knudsen samme morgen,¹⁹ og to artikler bringer 'citater' herfra. I *Dagbladet*: "Mine Herrer! Edisons Fonograf har herved den ære at byde Medlemmerne af den danske Presse velkommen!"; og i *Politiken*: "Det er mig en Glæde herved at præsentere mig for den højtærede kjøbenhavnske Presse ... Jeg haaber, at De vil synes saa godt om mig, at De vil bidrage Deres til at fremme min Udbredelse o. s. v." *Social-Demokraten* tilføjer, at "der udtales Ønsket om, at Maskinen maa blive til Gavn her saa vel som i Amerika og spare Tid for mange." Efter denne lille tale hoster eller rømmer Cornelius Knudsen sig og af-synger så første vers af 'Dengang jeg drog afsted', før valsen afsluttes med tre hurra-råb.

I den engelske Gladstone-valse henvender den forhenværende (og fremtidige) engelske premierminister, William Ewart Gladstone (1809-1898) sig til Edison i taknemmelighed efter en aften i fonografens selskab og ønsker den store opfinder et langt liv.

Den amerikanske instrumental-valse indspillet i New York af en trio bestående af piano, fløjte og violin identificeres ikke nærmere, men ifølge *Berlingske Tidende* lød optagelsen "saa høit, at det tildeels kunde høres frit i Stuen, uden Apparat stukket ind i Ørerne."

Den danske optagelse af kongelig kammersanger Niels Juel Simonsen (1846-1906), der synger H.C. Andersens sang 'Hvor Nilen vander ægypterens jord' med musik af Henrik Rung, er den valse der sammen med Gladstone-valsens genererer størst interesse og flest kommentarer.

Valsen med fonografens beskrivelse af sig selv er på engelsk og derfor højest sandsynligt engelsk-produceret og ligesom Gladstone-valsens og den amerikanske instrumentalt-valse importeret sammen med fonografen. "Apparatet fortalte, nysende og hikkende, jodlende og fløitende, hvorledes der ikke var en eneste Lyd, som det kunde faae galt i Halsen," beretter *Avisen*,²⁰ mens *Dagens Nyheder* tilføjer gråd, hvin, latter, hoste og sang.

Efter den gentagne afspilning af de fem valser, får de tilstedeværende mulighed for selv at lade sig fonografere – med blandet resultat.²¹ Med *Morgenbladets* ord:

17 "Edisons Fonograf". *Kjøbenhavns Børs-Tidende*. 03.10.1889.

18 *Kjøbenhavns Børs-Tidende*.

19 "Phonographen". *Kjøbenhavns Adressecomptoirs Efterretninger*. 04.10.1889. Herefter *Adresseavisen*.

20 "Talens billede". *Avisen*. 04.10.1889. Herefter *Avisen*.

21 Til forskel fra den senere grammofon, var optage- og afspillefunktionen integreret i fonografen. Alligevel kom grammofonen til at udkonkurrere fonografen, og først med båndoptagerens introduktion blev det igen muligt at lave private hjemmeoptagelser.

For at vise Fonografen i dens fulde Virksomhed, anmodedes de tilstedeværende om at fæstne nogle af deres Udtalelser i Voxet. – Men der hører selvfølgelig Øvelse til at tale i en Fonograf, som til alt andet. En enkelt lagde sine Ord saaledes, at de slet ikke kom igjen, en anden anvendte sine Lungers fulde Kraft i den Grad, at Ordene ved Gjentagelsen frembragte et fuldstændig øredøvende Spektakel – mest vellykket var Fonografens Gjengivelse af en Melodi, som Englænderen [førømtalte tekniske assistent] med stor Virtuositet fløjtede ind i den.

Dernæst fremvises en stor optagetragt til brug ved orkesterindspilninger, og en mindre tragt bliver påmonteret fonografen med munden vendt mod stuen, så fonografen kan lyde ud i rummet. "I Baggrunden og i et tilstødende Værelse placerede alle de Tilstedeværende sig. Og lidt efter blæste Fonografen paa Cornet en af "Den skønne Helene"s bedst kendte Sange".²² Denne afsluttende instrumental-valse fremgår ikke af det trykte program.

Til sidst får pressen lejlighed til direkte at sammenligne den forbedrede fonograf med dens forgænger, Edisons første fonograf, som er kommet til Danmark i 1878, ifølge Franzén et al. ved Cornelius Knudsens mellemkomst.²³

*Den gav det sidste Numer i Seancen. Hr. Cornelius Knudsen sang ind i den et Par Strofer af "Den tapre Landsoldat"; nogle brægende Lyde gav den tilbage, i hvilken man kun med Nød og næppe kunde hitte en enkelt Tone. Forskellen mellem denne Fonograf og den beundringsværdige Maskine, som nys havde produceret sig, gav en nogenlunde klar Forestilling om det eminente Arbejde, Edison har lagt i denne Opfindelse i det forløbne Decennium.*²⁴

Efter dette endegyldige bevis på fonografens udvikling, er demonstrationen til ende og journalisterne vender tilbage til deres redaktioner for at producere denne artikels kil-demateriale.

At sælge "vidunder-instrumentet"²⁵ – mimesis, antropomorficering og lyden af den personlige stemme

Den første valse, som pressen hørte i Rubens stue, bragte ikke en ekstern stemme ind i selskabet, men gav dets midtpunkt, den allerede tilstedeværende fonograf, sin egen stemme. Og dens velkomsthilsen til den danske presse blev, som allerede nævnt, senere fulgt af dens beskrivelse af sig selv, nu på engelsk, hvor den blandt andet demonstrerede sin stemmemæssige udtryksevne og alsidighed. En refleksion over baggrunden for,

22 *Politiken*. Værket er Offenbachs operette *La belle Hélène* fra 1864.

23 Franzén et al., *Den talende maskinen*, s. 39. Der findes ingen forskning omkring den første fonografs ankomst til og brug i Danmark.

24 *Politiken*. Edisons udviklingsarbejde i forbindelse med den forbedrede fonograf var i realiteten foregået fra 1886 til 1889, jf. Oliver Read og Walter L. Welch, *From Tin Foil to Stereo. Evolution of the Phonograph*. 2. udg. (Indianapolis: Howard W. Sams & Co, 1976), s. 38.

25 Således omtalt i "Thomas Edisons Fonograf". *København*. 04.10.1889. Herefter *København* 1. I den samlede pressedækning omtales fonografen som et vidunder ikke mindre end otte gange.

intentionen med og følgerne af pionerernes bevidste iscenesættelse af fonografen som menneskelig performer, med andre ord maskinens antropomorficering, bringer en række relevante tematikker i spil omkring mimesis i tidlig kommerciel fonogram-kultur.

Mekanisk lyd-REproduktion og udviklingen heraf har nødvendigvis spørgsmålet om imitation som omdrejningspunkt og uomgængeligt succeskriterium. Hvad fonograf-pionererne forsøgte at perfektionere, var reproduktionen af den perciperede lyd af allerede eksisterende og velkendte lydproducerende 'teknologier' så som det menneskelige taleapparat og musikinstrumenter.²⁶ Dette var den primære udfordring og forudsætning for en kommerciel nyttiggørelse af denne endnu primitive mekaniske teknologi. Forfølgelsen af denne mimetiske strategi betød en konstant kamp for at eliminere eller i det mindste reducere teknologiens egne uønskede materielle støjlyde og omvendt at fremme kvaliteten af de ønskede signallyde. Dette blev gjort ikke blot gennem løbende udvikling af det tekniske udstyr samt optage- og lyttepraksiser, som kunne optimerede resultatet, men ved en bevidst fokusering på lydkilder, der matchede teknologien, kort sagt på et lydmateriale, der gengav godt og befordrede en tilstrækkelig grad af perceptuel realisme og dermed (i hvert fald delvis) bevarelse af signallydenes kommunikative egenskaber. Som Joe Batten, akkompagnatør ved tidlige britiske indspilninger, udtrykker det i sine memoirer i forhold til produktionen af musik-fonogrammer omkring århundredeskiftet:

It was this difficulty of realistic recording which led in those days to every catalogue being overweighted with selections of banjo, concertina, cornet, glockenspiel, piccolo and xylophone solos. These certainly conveyed a certain air of verisimilitude. [...] Fortunately for the future of the gramophone, the singing voice presented little difficulty. [...] And it was the recorded voice which first began to attract the attention of serious musicians.²⁷

Den reproducerede stemmes centrale betydning som lydmateriale i udviklingen af fonografen daterer helt tilbage til Edisons allerførste og ifølge ham selv straks succesfulde forsøg i 1877, hvor han reproducerer sin egen recitation af 'Mary had a little lam',²⁸ og den er det gennemgående og bærende element i de fleste af de ti fremtidige funktioner, som han året efter opregner i en artikel i *North American Review*:

- 1 Letter writing and all kinds of dictation without the aid of a stenographer.
- 2 Phonographic books, which will speak to blind people without effort on their part.
- 3 The teaching of elocution.
- 4 Reproduction of music.

26 Samme tænkning knytter sig også til de før fonografens opfindelse mange forsøg på at skabe en *vox mechanica* i form af talemaskiner, der kunne imitere den menneskelige stemme. Se kapitlet "Vox Mechanica: The History of Speaking Machines" i Thomas L. Hankins og Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination* (Princeton: Princeton University Press, 1995).

27 Joe Batten, *Joe Batten's Book. The Story of Sound Recording* (London: Rockcliff, 1956), s. 37.

28 Read & Welch, *From Tinfoil to Stereo*, s. 18.

- 5 The "Family Record" – a registry of sayings, reminiscences, etc., by members of a family in their own voices, and of the last words of dying persons.
- 6 Musical boxes and toys.
- 7 Clocks that should announce in articulate speech the time for going home, going to meals, etc.
- 8 The preservation of languages by exact reproduction of the manner of pronouncing.
- 9 Educational purposes; such as preserving the explanations made by a teacher, so that the pupil can refer to them at any moment, and spelling or other lessons placed upon the phonograph for convenience in committing to memory.
- 10 Connection with the telephone, so as to make that instrument an auxiliary in the transmission of permanent and invaluable records, instead of being the recipient of momentary and fleeting communication.²⁹

Succesfuld realisering og kommerciel implementering af disse funktioner udspiller sig uundgåeligt i de sociale og kulturelle kontekster, der knytter sig til hver funktion, og er betinget af disses positive evaluering af funktionsdueligheden af den mekaniske reproduktion af talestemmen som kommunikativt medie – ikke mindst undervisning i udtale (punkt 3) kræver en meget præcis og detaljeret gengivelse, som den 'primitive' teknologi på daværende tidspunkt ikke kunne indfri. At der, med en enkel undtagelse, er tale om reproduktionen af rent funktionelle (upersonlige) stemmer, er netop i betragtning af teknologiens begrænsninger og forretningsmæssige sigte, meget sigende.

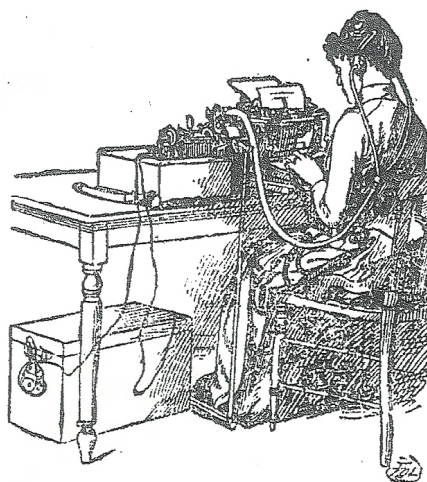


Fig. 2: Illustration af fonografen i brug som diktafon. *Avisen*, 4. oktober 1889.

29 Her gengivet efter Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph: The Story of the Gramophone from Tinfoil to High Fidelity* (London: Cassell & Co, 1956), s. 10-11.

Den interessante undtagelse optræder under punkt 5, hvor Edison placerer fonografen i familiens skød til dokumentation af familiemedlemmers ytringer og erindringer "in their own voices". Det er dog svært at vurdere, om denne reference til den personlige stemme fæstnet i et transparent medie, er bevidst og betonet fra Edisons side. En varetagelse af denne funktion ville fordrer, at fonografen succesfuldt skulle kunne producere lyd, der høres som reproduktionen af specifikke, individuelle stemmer.

Godt ti år senere er det netop denne oplevelse af genkendelse af en biografisk stemme, der gør størst indtryk på den forsamlede københavnske presse. Den valse, der under demonstrationen vækker størst interesse og samlet set ofres mest omtale i den efterfølgende dækning, er således kammersanger Niels Juel Simonsens indspilning af 'Hvor Nilen vander ægypterens jord' (af journalisterne oftest blot omtalt som Gurre-sangen),³⁰ en populær sang og en populær sanger, som alle kendte på forhånd.

Eks. 1: Uddrag af Ruben-valse (*Statsbiblioteket*): Niels Juel Simonsen synger sidste vers af 'Flyv, fugl, flyv'. Slutannonceringen lyder: "København, d. 31. maj 1894. Niels Juel Simonsen." Da valsen brugt ved demonstrationen ikke længere eksisterer, er denne små fem år senere optagelse det nærmeste vi kan komme en mulig genoplevelse af, hvad journalisterne hørte. ◀

Den følgende citat-kollage viser, hvordan et stort set samstemmende pressekorps fremhæver den overraskende detaljeringsgrad i stemmegengivelsen, som gør den fraværende sanger (og den manierede sangstil, for hvilken han også var kendt) nærværende:

Den største Interesse havde dog en Gjengivelse af Simonsens Foredrag af den bekjendte "Gurresang". Her stod man overfor en Stemme, hvis Original man kjendte til de mindste Enkeltheder, og en Vurdering af Reproduktionen var derfor let. Dommen kunde kun være gunstig. Man syntes at see Kammersangerens svære Skikkelse foran sig, saa forholdsvis – Intet er jo fuldendt i denne Verden – rent lød alle Tonerne, de pludselige Intonationer og det underligt Springende i Betoningen, som vi kjende fra denne Mands Sange. (*Avisen*)

Almindelig Glæde blev der, da Simonsens Cylinder fiskedes op af Kassen. Paa Forhaand gjorde Hr. Ruben en Undskyldning for Hr. Simonsens ualmindelig kraftige Stemme. Den havde næsten været for kraftig for Fonografen. Valsen drejedes rundt, og den kendte Røst klang i de Lyttendes Øren. Det var "Gurre", han sang; Teksten var det lidt vanskeligt at følge hele Tiden, men Melodien blev korrekt nok gengivet. Noget andet er, at Hr. Simonsen ganske vist vilde være daarlig tjent med at faa sin Sangævne kritisk bedømt pr. Fonograf; flattére Sangen gør Fonografen nemlig absolut ikke. Tværtimod understregede den ubarmhæjertigt – men ganske pudsigt – den udmærkede Sangers Fejl. (*Politiken*)

30 Desværre er hverken denne eller andre valser brugt ved demonstrationen bevaret.

[...] og endelig gjengav den Kammersanger Simonsens Røst med en Nøiagtighed, der ikke lod en eneste af Sangerens Feil skjult; han tremolerede og snøvlende, saa han vist maa være bleven bange for sig selv, hvis han har hørt det. (*Dagens Nyheder*)

Hr. Simonsens Stemme [var] noget tilsløret og snøvlede. (*Social-Demokraten*)

Man hører med samme Tydelighed som i en god Telefon, og det var morsomt at iagttage, hvorledes enhver Viberind [sic] i Kammersanger Simonsens Stemme blev gjengiven. (*Kjøbenhavns Amts Avis*)³¹

”Kammersangeren” synger ”Gurre” med sædvanlig Kraft; det runger formelig i Fonografen. (*Dagbladet*)

Saa foredrog den fraværende Kammersanger Simonsen med sin mægtige Røst H. Rungs ”Gurre” – den lød, som havde man Kammersangeren ganske nær ved sig. (*Morgenbladet*)

Særlig nydelig var Gjengivelsen af Hr. Simonsens fænomenale Toner. (*Adresseavisen*)

Fonografen kunde ogsaa synge, lige saa godt som en velskolet Operasanger. Den foredrog med fuldstændig Klarhed og tro Lighed to Romancer, som den havde luret d’Hrr. Kammersanger *Simonsen* og Kantor *Bielefeldt* af. (*København*)³²

Samme fokusering gælder den engelsk-producerede Gladstone-valse.

Eks. 2: Uddrag af Gladstone-valse (*British Library*), optaget i London d. 18. december 1888: William Gladstone kommenterer i uddraget sin egen stemmes tilstand: ”The request, that you have done me the honour to make – to receive the record of my voice – is one that I cheerfully comply with so far as it lies in my power; though I lament to say that the voice which I transmit to you is only the relic of an organ, the employment of which has been overstrained. Yet I offer to you as much as I possess, and so much as old age has left me, with the utmost satisfaction, as being, at least, a testimony to the instruction and delight that I have received from your marvellous invention.” (Citeret fra British Librarys egen transkription i de upaginerede noter til *Voices of History*. British Library NSACD 17-18. 2004.) Denne valse udgør en søster-valse til den nu tabte Ruben-version. ◀

Til trods for program-titlen, som tydeligt indikerer, at entreprenørerne med denne valse med Gladstones direkte henvendelse til Edison ønsker at fremhæve og demonstrere fonografens telegram-funktion, som var et af Edisons fremmeste salgsgargumen-

31 Det er mest oplagt, at det er ordet ’vibrering’, som ved sættefejl er blevet forvansket.

32 ”Hos Fonografen”. *København*. 04.10.1889. Herefter *København* 2. Referencen til oplevelsen af valsen med sanger og kantor Viggo Emil Bielefeldt (1851-1909), som ikke blev afspillet, skaber en vis usikkerhed om, hvor meget af demonstrationen denne journalist, med pseudonymet Pointer, rent faktisk deltog i. Han refererer ligeledes til kvaliteten af orkester-valsens dirigeret af Balduin Dahl (1834-91), som ligeledes med sikkerhed ikke blev afspillet!

ter for den forbedrede fonograf, er det igen den detaljerede reproduktion af Gladstones talestemme, der optager den danske presse langt mere end valsens funktion eller for den sags skyld talens indhold. Der er her i sagens natur ikke tale om genkendelse men derimod fascination af en berømt politisk orators karakteristiske stemme og stemmeføring, som fonografen på forunderlig vis tilgængeliggør:

Den store engelske Oldings Røst naaede Ens Øre klar og vældig, som den udgik af hans Mund derovre paa den anden Side Nordsøen. (*Kjøbenhavns Børs-Tidende*)

Det var høist interessant at høre denne Reproduction af Gladstones Talestemme, især naar man erindrer, at han gjælder for den første Taler i de Forenede Kongeriger. Ogsaa her hørte man ethvert Tonefald, enhver Bøining i Stemmen, enhver Særegenhed i den engelske Udtale, og man skjelnede tydelig, at Gladstones Organ er en reen og kraftig Basstemme. (*Berlingske Tidende*)

Ypperligt glider her Talens Strøm. Man kunde tro, man stod lige overfor "the great old man", saa karakteristisk klinger denne Tale, saa levende lyder Ordene, som de udtales – med en noget bred Dvælen paa Vokalerne, et fast formet, ægte engelsk Sving i Tonen ved Slutningen af Sætningerne, med en egen dyb Klangfarve og langsomt – – just den gamle, endnu livskraftige Mand. (*Politiken*)

Det var ganske ejendommeligt at høre den berømte engelske Statsmand, hvis sonore, dybe Stemme udtalte det engelske Sprog med en Værdighed og en Vægt paa hvert enkelt Ord, saa man ligesom saa' den ulastelige engelske Gentleman staa for et Auditorium af lige saa ulastelige engelske Parlamentsmedlemmer, medens man tillige fik Indtrykket af, hvilken langt større Indflydelse der ligger i det talte end i det skrevne Ord. (*Morgenbladet*)³³

Det er således ikke den forbedrede fonograf som funktionel stemmemaskine (lyd-telegram og diktafon), men som (frem)bærer af personlige stemmer, der overrasker og bjergtager den danske presse. Som *Dagbladet* formulerer det i en komparation med den første fonograf: "Dengang talte den med en hæs, skrattende Stemme, og man havde ofte vanskeligt ved at opfatte de Ord, den sagde. Nu taler og synger og musicerer den med stor Fuldkommenhed, og man kan i Reglen gjenkjende den Talendes Toneklang". Kort sagt, den reproducerede lyd konstitueres af de lyttende som personlig repræsentation. Den gamle fonografs nu "raa og utiltalende"³⁴ reproduktion af den menneskelige stemme gøres derimod gentagne gange til genstand for animalisering, idet dens 'stemme' omtales som "nogle brægende lyde",³⁵ "dens parodiske Kvækken"³⁶ og "en vred Papegøjes Skratten".³⁷ Denne kontante devaluering af tinfolie-fono-

33 "Fonografen". *Morgenbladet*. 04.10.1889. Herefter *Morgenbladet*.

34 *Avisen*.

35 *Politiken*.

36 *Morgenbladet*.

37 *Social-Demokraten*.

grafens reproduktive formåen er sikkert til dels et resultat af demonstrationens direkte komparation; ved først at aktivere den gamle fonograf til sidst, skabes et negativt modbillede, der entydigt høres som en forvanskning og dermed utilstrækkelig repræsentation af den nu umenneskeliggjorte menneskelige stemme.

Men betoningen af fonografens nyvundne talegaver iscenesættes også ved at give maskinen sin egen menneskestemme, som tilmed er det første, som journalisterne får at høre. Og den selvtalende fonografs hilsen gør indtryk:

Med fyldig og velklingende Røst fremsatte den sine Ønsker om ogsaa her at vinde sine Tilhøreres Bifald. Den havde det allerede ved Sætningens første Ord – den befæstede det, da den midt under Talen rømmede sig lydeligt – og da den som Dessert havde sunget "Den tapre Landsoldat"s første Vers til Enden, lagde man Hørerørene bort med en Følelse, der ikke var langt fra Ærbødighed.³⁸

Og *Morgenbladet* følger vittigt trop:

Talen gjorde et stærkt Indtryk paa de tilstedeværende – ganske, som den i sin oprindelige Skikkelse maa have gjort det paa Voxet. Og er en Taler først saa vidt, at han kan behandle sine Tilhørere som Vox – saa er Slaget vundet.

Pressedækningen giver ingen indikation af, at der i indspilningen af fonografens 'egne' to valser er tilstræbt nogen form for maskinisering af stemme og tale (som vi i vor tid kender det fra især filmfiktion, fx syntetiske computerstemmer og -diktion). Og måske netop iscenesættelsen af og mødet med fonografen som mennesketalende performer kan forklare den grad af ganske vist oftest humoristisk antropomorfisering, hvormed flere af journalisterne vælger at beskrive fonografen, og ikke kun i forbindelse med afspilningen af dens 'egen tale':

Fonografen bebor under sit Ophold her i Byen en med behagelig Bourgeois-Elegance udstyret Salon i Axelhus, hvor en udvalgt lille Kreds ved Et-Tiden samledes om Verdens ottende Underværk. Den forkælede Berømtthed behagede at modtage den ærede Presse med europæisk Elskværdighed og overrakte de indbudne et Program for Forestillingen. Seancen indlededes med en vel formet speech, hvori Fonografen med klædelig Aabenhjærtighed fremhævede sine mange Dyder, anbefalede sig til den højtærede Presses Bevaagenhed og til Slutning med passende Applomb afsang "Den Gang, jeg drog af Sted." Dernæst anlagde Fonografen Gladstones ægte velklingende Basstemme, hvormed den foretog et meget smigrende Brev fra Gladstone til Edison. Fonografen kunde ogsaa synge, lige saa godt som en velskolet Operasanger. (*København*)³⁹

Edisons forbedrede Fonograf [...] adskiller sig fra den tidligere ved [...] at arbejde med, om man saa tør sige, langt fuldkomnere Øre og Tunge end før. (*Avisen*)

38 *Kjøbenhavns Børs-Tidende*.

39 *København* 2.

Der er dog næppe tvivl om, at Solopræstationer ligger ulige bedre for Monsieur Fonograf. (*Politiken*)

Sagen var den, at de tilstedeværende Gentlemen skulde forsøge at tale til Fonografen; men det var den ikke rigtig med paa. En matematisk Professors tydelig udtalte dedain for en tysk Kollegas Bevis for, om vi huske Ret, Gordons Sætning vilde den intet som helst have at gjøre med; lidt bedre stemt var den, da en forhenværende Skuespiller betroede den det berømmelige Omkvæd: "Lie'som den var der", hvorimod en fungerende Redaktionssekretærs med Tordenstemme udtalte Sentens a la Hamlet: "to be or not to be" gjorde et saadant Indtryk paa den, at den ved Gjengivelsen udstødte uartikulerede Brøl. Det kan jo være, at den kræver bedre Forståelse for at komme ud af det med Folk. (*Dagens Nyheder*)⁴⁰

Citaternes indikerede glidninger i opfattelsen af forholdet mellem den indspillende performer, den indspillede performance, og performeren, der reproducerer en indspillet performance eller imiterer den indspillende performer, skal i betragtning af den humoristiske tone nok udlægges med forsigtighed, men peger ikke desto mindre på, at begribelsen og den beskrivelsesmæssige forvaltning af denne nye auditive menneske-i-maskine og maskine-som-menneske dynamik var en udfordring.

Men som salgstrick var denne præsentation af fonografen som en maskine med et menneskeligt ansigt [og som menneskekender] utvivlsomt et klogt træk, der harmonerede smukt med talestemmens medgørlige reproducerbarhed. I betragtning af deres primært kommercielle interesse i fonografen, ønskede Ruben og Cornelius Knudsen naturligvis i det hele taget at stille fonografens reproduktionsmæssige kunnen og praktiske funktionalitet i det bedst tænkelige lys. Ved den mest prekære (og mindst vellykkede) del af demonstrationen, det uøvede publikums egen fonografering, blev journalisterne således tilsyneladende opfordret til at indtale velkendte sentenser så som talemåder og bonmoter, som det fremgår af *Politiken*:

Efter i et Par Minutter at have søgt efter bon mots, der værdigt kunde repræsentere Bladene, lagde Nationaltidende for med de overraskende Linjer: "Og li'esom den var der, saa var den der ikke, og saa var den der dog alligevel." Rask kvidredes de ind i Fonografen, der lidt senere gengav dem med en lidt drillende Dræven paa Ordene. Saa kom Dagbladet. Det vidste, hvad det vilde sige. Med Patos raabte det ind i Fonografen: "To be or not to be – that is the question". Det var for stærkt for Fonografen. Da den skulde raabe de skæbnsvangre Ord tilbage, lød det som et Fortvivlelsens Skrig, hvor Ordene næppe var at skælne.

Denne brug af let genkendelige sentenser, der faciliterede lytternes opfattelse og forståelse af de ufuldstændigt reproducerede sproglyde, var ifølge Jonathan Sterne en udbredt praksis i tidlig fonografi:

40 Den mest gennemførte (og underholdende) antropomorfisering udgøres af beskrivelsen i det ugentlige familieblad *Illustreret Tidende* den 13. oktober 1889 i forbindelse med offentlige 'auditioner' i Industriforeningens forevisningssal fra søndag d. 6. oktober.

Conventionalized language helped the machine along in doing its job of reproducing. It enacted the possibility of reproduction before that function could be fully delegated to the machine. From its very beginnings, sound reproduction required a certain level of faith in the apparatus and a certain familiarity with what was to be reproduced.⁴¹

Mens fonografens iscenesættelse som taler og sanger var vellykket, også takket være entreprenørernes sikkert bevidste udnyttelse af genkendelsens glæde som genvej til succes, affødte demonstrationen af dens instrumentale færdigheder ikke blot langt færre men også udpræget negative kommentarer. Med udeladelsen af seancens afsluttende dansk-producerede *showpiece*, den åbenbart mislykkede og derfor uegnede orkester-indspilning med Balduin Dahls orkester, samlede opmærksomheden sig primært om den amerikansk-producerede trio-indspilning. Således *Politiken*:

Den lød ganske mærkelig. Man kunde skælné de enkelte Instrumenter, men Violinen var rigtignok utilladelig dominerende i den Trio. Af og til gav Fløjten et Pip fra sig, og Pianoets Taster klaprede flinkt, men Tonerne var egenlig ikke saa kønne. Melodien var ganske vist tydelig at skælné fra først til sidst.

Berlingske Tidende mener, at nummeret lyder "kraftigt og smukt" men påpeger også den manglende balance mellem instrumenterne ("dog synes ikke alle Instrumenter at ligge lige godt for Phonographen."). Kun to aviser omtaler den kornet-solo, som blev afspillet gennem tragt: "Tonerne lød ret fyldigt, og de kom ganske tydeligt hver for sig, men i det hele maa man naturligvis ikke vente nogen kunstnerisk Nydelse af Musik pr. Fonograf. Det lyder blot overmaade kuriøst." *Politikens* knusende dom sekunderes af *Social-Demokraten*, der mener, at trompetsoloen "lød omtrent som en Solo paa Redekam." Ulig oplevelsen af en fyldestgørende reproduktion af den menneskelige stemme havde heller ikke Ruben og kompagnon endnu held til at overbevise deres lyttere om fonografens kunnen som instrumentalist (jf. punkt 4 i Edisons liste) og dermed gøre de allerede eksisterende mekaniske musik-maskiner rangen stridig. Da gennembruddet kom godt ti år senere, skulle den mekaniske reproduktion af lyden af musik til gengæld komme til at ændre musikkulturen fundamentalt.

At lytte til fonografen – mediebevidsthed og -kompetence

Mødet med Edisons forbedrede fonograf bød for de, som havde stiftet bekendtskab med fonografen et årti tidligere på en uventet overraskelse. Som *Kjøbenhavns Børs-Tidende* formulerer det efter at have udtrykt overraskelse over den nye fonografs komplekse udstyr, som nu inkluderede batterier og høreslanger:

Der var mig endnu en Overraskelse beredt. Jeg havde ment, mageligt at kunne sidde i en Stol og høre Fonografens Foredrag. Slet saa nemt gik det imidlertid ikke.

41 Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2005), s. 247.

Gummislangerne viste sig at være en Art Hørerør, hvis ene Ende blev spændt over Fonografens Mund, og hvis anden Ende – Glashovedet – var til at stikke i Øret.

Også *Dagens Nyheder* kommenterer denne store forskel:

Den gamle [fonograf] gjengav det, der var talt ind i den, saa høit, at det kunde høres over hele Stuen. Den nye er mere lavmælt, for at høre dens Vidsomsord maa man sætte sig i Forbindelse med den ved Hjælp af Høreslanger; men saa gjengiver den til Gjengæld hver en Modulation i Stemmen.

Skønt der hen mod slutningen af demonstrationen undtagelsesvist blev afspillet en valse gennem en påmonteret tragt, var Edisons forbedrede fonograf ensbetydende med brugen af høreslanger for at opnå tilstrækkelig volumen i reproduktionen [jf. fig. 3].

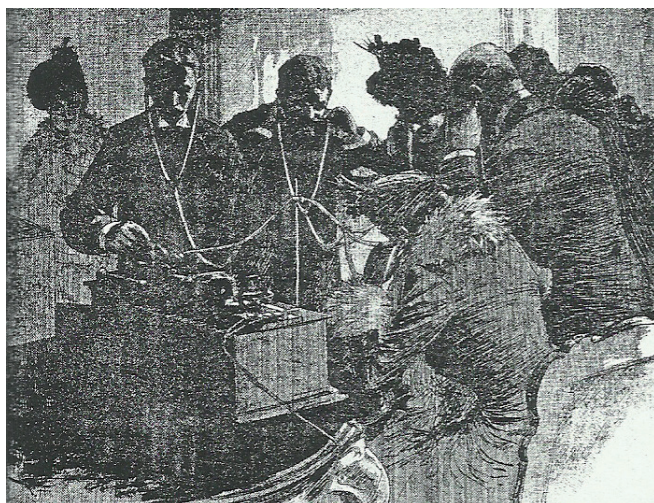


Fig. 3: Fonograf-audition i Svenska Panoptikon i Stockholm, januar 1890. Tegning af Viktor Andrén fra *Ny Illustrerad Tidning*. Kilde: Franzén et al. Ifølge Franzén kunne teknikeren, der betjener maskinen, være Benjamin Rehfuss.

Denne omstændighed alene satte fokus på fonografisk lytning som en særlig praksis, der ligesom optagelse krævede øvelse:

Paa Enden af Guttaperkarørene sidde smaa, bøjede Glasrør, der holdes ind i Øret. Den lille Amerikaner, som leder Øvelserne, hænger dem fast i sine Øren og lader dem skytte sig selv, medens de andre mindre Fonograf-øvede Tilhørere holde dem forsigtig ind i Øret. (*Dagbladet*)

Det er øiensynligt, at der endnu mangler et Apparat, som kan holde Glaskuglerne fast og roligt ind i Ørerne, thi den mindste Rysten paa Haanden svækker strax Lydindtrykket i høi Grad. (*Adresseavisen*)

De, der har staaet med Rørene, er forbavsede over, saa tydeligt Ordene lød, kun et Par Herrer syntes, at det buldrede altfor voldsomt; de har nemlig i bare Iver for at høre proppet Hørerørrets Kugle helt ind mod Trommehinden. (*Politiken*)

Man kunne måske forvente, at denne den første konfrontation med lytning som en (af tekniske årsager) 'isoleret' auditiv begivenhed, der udspiller sig på en virtuel lydscene mere eller mindre adskilt fra virkelighedens ambiente kontekst ville afføde kommentering af, hvad der kan betragtes som en begyndende sonisk dekontekstualisering af tale-, sang- og musik-som-lyd.⁴² Men dette er kun tilfældet 'i negativ forstand', idet flere journalister i deres rolle som tilskuere til kollegernes lytning (pga. det begrænsede antal hørerør) kommenterer lydlækket fra den mekaniske afspilning, som fx *Morgenbladet*: "[Instrumental-trioen] kunde ogsaa høres rundt om ude i Stuen, om det end dér gjorde samme Indtryk, som om man hørte det i en omvendt Theaterkikkert." Skønt valget af denne teater-metafor faktisk indfanger oplevelsen af en 'kunstig' skabt distance mellem tilskuer og scene, ser journalisten her udelukkende en praktisk fordel i forhold til fonografens funktionalitet, som endog løser et problem ved en anden af tidens betydningsfulde opfindelser: "Derved opnaas [ved brugen af høreslanger] til-lige, hvad der jo er af ubestridelig Betydning for Forretningsfolk, at ikke enhver uden-forstaaende – som Tilfældet er ved de kjøbenhavnske Telefoner – kan høre, hvad man sidder og snakker op [sic]⁴³ for sig selv."

Hvad angår lytningens mediemæssige rettetthed, er det til forskel fra i dag, hvor vi har en forestilling om at lytte til pladen og ikke til grammfonen,⁴⁴ fonografen og ikke fonogrammet, der italesættes. Når journalisterne ikke lytter til den fonograferede performer, lytter de til fonografen. Den antropomorfiserede iscenesættelse af fonografen udgør her utvivlsomt en del af forklaringen. Således bærer to af artiklerne overskriften "Hos Fonografen", og der refereres her hverken til Ruben, Cornelius Knudsen eller den tekniske assistent, som intetsteds i hele kildematerialet omtales som fonografer (jf. fotografer). Forestillingen om fonogrammet som selvberoende vækrepræsenterende lyd-objekt (som æstetisk artefakt), der på sigt bliver et væsentligt omdrejningspunkt i fonografisk kultur, er nærmest fraværende i pressedækningen. Kun *Politiken*, som ofrer kassen med voksalver primært humoristisk opmærksomhed, nærmer sig denne tematik:

Paa den anden Side Bordet staar [...] en fint poleret Kasse, knap 1 Alen høj, som staar foran, indeholder "Repertoiret". Her ligger Gladstone Side om Side med

42 Jeg tænker her ikke på den generelle bestræbelse på at udradere mediets uønskede 'materielle' lyde, men specifikt på den løbende støjlydsklassificering af også de 'forstyrrende' kontekstuelle lyde, der uvægerligt knytter sig til fx musikering. Inden for den særlige fonografiske tradition for realisering eller måske snarere iscenesættelse af musik-som-lyd, tilbød fonogrammet sig således som en indbydende værkkonceptuel mulighed for en fortsat dyrkelse af musik forstået som autonom og abstrakt kunst udfoldet i dens egen rene lydverden, snarere end som kulturel og social praksis eller begivenhed. Med den nærmest grænseløse spredning har dette meget indflydelsesrige lyd- og værkkonstrukt i høj grad været med til at forme vores gængse opfattelse af musik-som-lyd.

43 Her er højst sandsynligt tale om en sættefejl, hvor bogstavet 'p' er sat i stedet for et 'm'. Udtrykket 'at snakke op' (med betydningen at tale energisk og højroset) synes ikke oplagt i sammenhængen.

44 Undtagelsen er naturligvis den lydteknisk orienterede hi-fi entusiast.

Kammersanger Simonsen, og hele Balduin Dahls Orkester fylder ikke en Smule mere end en lille beskeden Fløjtenist fra de forenede Stater. I en rummelig Frakkelomme kunde man for den Sags Skyld godt have dem allesammen. Men de vilde ganske vist efter en saadan Behandling blive en Smule utydelige i Mælet, ligesom der ogsaa grumme let kunde gaa en af de Baldiun Dahl'ske Violinister med i Løbet. Hvert "Numer", enten det nu er Tale eller Musik eller Sang, findes jo nemlig paa sin Vokscylinder, og bliver Stiftens smaabitte Prikker i Vokset pres-set ud, gaar hele Foredraget i Skudder-mudder.

I denne beskrivelse af forholdet mellem voksvalsen og dens indhold knyttes medie og lydoptagelse som matchede enheder eksplicit sammen, men brugen af citationstegn omkring ordene 'nummer' (hvad enten det så bruges i betydningen stykbetegnelse eller artistisk præstation) og 'repertoire' kunne læses som et tegn på journalistens usikkerhed eller forbehold ved brugen af disse betegnelser, som var disse kategoriseringer henholdsvis for reificerende og glorificerende i forhold til oplevelsen af valsens indhold som klingende mere eller mindre impromptu begivenhed eller performance. (Betegnelsen 'nummer' ved omtale af de enkelte programpunkter er i øvrigt det gennemgående mest brugte i kildematerialet.) Ordet 'fonogram' optræder kun tre gange, to gange i *København*⁴⁵ (begge gange i citationstegn) og en enkelt gang i *Morgenbladet*, og udelukkende til eksplicit beskrivelse af fonogrammets funktion som lyd-telegram, ikke i den (senere definerede?) generiske bestemmelse 'lydbærende medie'. Der hvor den sidstnævnte forståelse og ligeledes et strejf af det æstetiske artefakt alligevel kommer til udtryk er i den information, som journalisterne overbringes omkring Edisons planer om "at grundlægge en Art Stemmebibliotek, hvor alle de fremragende Mænd, der nu kun havde Haab om en død Marmorbuste, skulde lade deres levende Ord klinge til Efterverdenen" (jf. punkt 5 i Edisons liste).⁴⁶ Således vil der ifølge *Berlingske Tidende* "sikkert dannes Samlinger af Voxruller, ligesom man nu har Bogsamlinger, og man vil da rundt om i Verden kunne høre celebre Parlamentstaler af Bismarck, Crispi og andre bekjendte Statsmænd." Det er altså primært fonogrammernes dokumentariske funktion, der fremhæves, og ikke for eksempel fonograferingens diskomorfiske effekt på det fonograferede.⁴⁷

Måske er en del af forklaringen på det endnu fraværende fokus på fonogrammet i dette konkrete eksempel på en gryende fonografisk praksis, at den indspillede valse endnu ikke havde karakter af et selvstændigt kommercielt produkt, men kun indgik som en nødvendig bestanddel i de private og offentlige 'auditioner', hvorigennem publikum primært havde adgang til fonografen og dens kunnen.

Mediebevidstheden og -kompetencen omkring fonografen er på dette tidspunkt endnu i sin vorden, og forsøges af fonografens pionerer naturligvis styret gennem stra-

45 *København* 1.

46 *Avisen*.

47 For en interessant diskussion af denne dokumentariske og præserverende funktion og de kulturelle forestillinger, der knytter sig hertil i tidlig amerikansk fonografi, se Jonathan Sterne, "Preserving Sound in Modern America", i Mark M. Smith (red.), *Hearing History. A Reader* (Athens, GA: The University of Georgia Press, 2004), s. 295-318.

tegisk håndtering af de diskursive og sociale processer, hvorigennem passende, og det vil her sige kommercielt tilpasset, fonografisk kultur opstår og forvaltes. Iscenesættelsen af fonografen i herværende fonografiske seance har tydeligvis til hensigt at guide den interaktive socio-kulturelle appropriering af dette nye lydmedie, ikke mindst gennem en veltilrettelagt lytteoplevelse.⁴⁸ Med en stort set samlet københavnsk presses intense og udbredt loyale dækning af vidundermaskinens 'optimerede' kunnen var jorden gødet for fonografens offentlige danske debut, hvor såvel privatpersoner som erhvervsliv kunne stifte bekendtskab med Edisons seneste opfindelse.

Legetøj eller nytteapparat – forestillinger om fonografens (fremtidige) funktioner

For Ruben og Cornelius Knudsen var det som sagt magtpåliggende ikke blot at sætte fonografens reproduktionsmæssige formåen i det bedst tænkelige lys, men i forlængelse heraf også at promovere dens nytteværdi. Af pressedækningen fremgår, at den praktiske demonstration af fonogrammens funktion som lydtelegram (jf. Gladstone-vasen) blev ledsaget af personlige beretninger om netop denne brug, som for pressen egnede sig godt til illustration i dens egen fremstilling. *København* gengiver således dette eksempel med tilknytning til Edisons udenlandske generalagent George E. Gouraud:

Som et ganske interessant Eksempel paa Fonografens Anvendelse kan vi meddele, at Oberst Gouraud, der i det franske Akademis Junimøde forklarede og fremviste Edisons forbedrede Fonograf hver Morgen, medens han opholdt sig i Paris, modtog et "Fonogram" fra sin i London boende Familje. I London talte hver enkelt Medlem af Familjen ind i en der opstillet Fonograf, fortalte, hvorledes deres Helbred var, og hvad der var hændet dem i det forløbne Døgn, derpaa blev Vokspladen taget af, pakket omhyggeligt ind og sendt til Paris, hvor Obersten igen anbragte den paa sin Fonograf. Han havde paa den Maade hver Morgen en Samtale med sin Familje i Hjemmet.⁴⁹

Nationaltidende havde bidt mærke i en anden men tilsvarende anekdote:

Edisons Agent paa Udstillingen i Paris, Wangemann, benyttede den som *postillon d'amour*, som Budbærer til sin Hustru i New-York. Naar han ellers vilde bruge en halv Time til et Brev, brugte han kun fem Minutter til at tale ind i Cylindren. Han sendte denne sidste til sin Hustru, som saa oven i Kjøbet havde den Glæde at høre sin Mands Stemme livagtig.⁵⁰

Netop tids- og dermed driftsbesparelsen bliver flere gange fremhævet som et væsentligt investeringsincitament for forretningslivet. *Nationaltidende* igen:

Man sparer altsaa uendelig megen Tid ved Hjælp af Fonografen. Man kan nu tale til denne og saa lade en Skriver kopiere Indholdet – den langsomme Dikte-

48 Jonathan Sterne skriver om den lytte tekniske opdragelse af publikum i tidlig amerikansk fonografi i *The Audible Past*, s. 256-261.

49 *København* 1.

50 "Phonograph Seance". *Nationaltidende*. 03.10.1889. Herefter *Nationaltidende*.

ring falder bort. Sætter man Fonografen i Forbindelse med en Telefon, kan man overføre Gjengivelsen af en Tale m. m. til fjerne Steder, endogsaa paa Afstande som fra New York til Filadelfia.

Men i modsætning til *Nationaltidende*, som ukritisk kolporterer entreprenørernes salgstale, er de fleste journalister forbeholdne over for fonografens aktuelle nytteværdi. Mest kontant er dommen i *Aftenbladet*:

[Fonografen] viste sig at være et kostbart, ret fixt Stykke Legetøj, men absolut uanvendelig til praktisk Brug. Maaske enkelte Rigmænd kan finde paa at købe Apparatet som en Kuriositet, en praktisk Forretningsmand kunne dette aldrig falde ind – ubrugelig som den er.⁵¹

Også *Avisen* og *Dagens Nyheder* konkluderer, at fonografen endnu kun er at betragte som et legetøj:

Om Opfindelsens Rolle i det praktiske Liv kan der fantaseres op ad Vægge og ned ad Stolper i det Uendelige, men endnu er det kun Fantasier. Enhver kan se, at der er mange Tilfælde, hvori den i en fuldkommen Skikkelse vil kunne gjøre fin Nytte, men endnu er det umuligt at overse Omfanget. Man har endnu at gjøre med et interessant Legetøj for Børn. Men for voxne Børn. Og er Opfindelsen end selv et Barn, saa er den ikke et af disse Vidunderbørn som Ballonen, der ere overmodne strax, men aldrig komme videre; den har gjort gode, jævne Fremskridt, der varsele om, at den engang vil blive en dygtig Voxen i de store, nyttige Opfindelsers Række.⁵²

Som Helhed maa det siges, at Fonografen endnu kun er et interessant og kostbart Legetøj – den kommer til at koste henved 700 Kr. Praktisk Nytte vil den maaske med Tiden komme til at yde – naar man hverken behøver at tale lige ned i dens Tragt eller at anstille sig døv for at høre den. Det siges der, at Edison arbejder paa. [...] Han vil bringe det dertil, at Maskinen kan optage enhver Lyd i Stuen, hvor den findes. Naar vi ere komne saavidt, vil det være paa Tide at tale om Instrumentets almene Betydning, foreløbig nøies vi med at blotte Hovedet i Beundring for den berømte Konstruktør.⁵³

Men til trods for disse forbehold udgør forestillingerne om fonografens fremtidige funktioner og betydning ikke desto mindre et betragteligt islæt i pressedækningen, ofte som et ekko af Edisons egne forestillinger, og fonografens fremtid synes at tegne lyst:

At Fonografen vil faa stor praktisk Betydning for de Mennesker, der har Raad til at købe en saadan, er udenfor al Tvivl. Man behøver blot at tænke sig en saadan opstillet i en Læges Konsultationsværelse, paa et Redaktionskontor, hvor Medarbejderne blot behøver at tale deres Artikler ind i Fonografen, der da igen i

51 "Nyt fra Land og By". *Aftenbladet*, aftenudgave. 04.10.1889.

52 *Avisen*.

53 *Dagens Nyheder*.

Trykkeriet leverer den af til Sætteren, eller hos en Sproglærer, hvor Eleverne, ved at anbringe saadanne "Fonogrammer" hjemme paa deres Fonograf, stadig kan høre de fremmede Ord udtalte med Lærerens korrekte Akcent. Kommer man saa vidt, at Fonografen ligesom Mikrofonen kan virke paa flere Fods Afstand, vil den være af uvurderlig Nytte i Rigsdagssale, Avditorier osv. (*København*)⁵⁴

Hvilket Middel Fonografen kan blive i Sangundervisningens Tjeneste, naar man ligefrem kan lade Eleverne høre sig selv synge og derved tydeligere gjøre dem opmærksomme paa deres Fejl – dertil skjuler Tiden store [sic] Muligheder i sit Skød. Imidlertid maa den ogsaa kunne gjøre Tjeneste som Middel mod røde Plakater. Man ikke alene dublerer, man fonograferer samtlige Partier i Operaen; bliver saa en af de syngende upasselig, lader man ligefrem en af Balletten træde i hans Sted – det har man før gjort – giver ham en Fonograf i Lommen og lader ham ganske rolig aflire det sygemeldte Parti – saa kommer vedkommende sig nok. (*Morgenbladet* i forlængelse af beskrivelse af Simonsen-valsens)

[Fonografen] er et højst mærkværdigt Apparat, hvis Fremtid sikkert vil berede Menneskene mange Glæder og Fordele. Justitsen kan saaledes ikke alene fotograferer Delinkventens Ydre, men ogsaa fonograferer hans Stemme, Handelsmanden kan udbede sig en Forretningssvends finansielt vigtige Svar i Voks, Politikeren kan lade sin Stemme høre for sine Børnebørns Børn, Komponisten kan samtidig foredrage en ny Melodi i alle de Købstæder, hvor man har Fonografer, man kan igennem alle Livets Stadier opbevare alle de Minder, der knytter sig til Ord: Pattebarnets Bavlen, Skoledrengens Staven, Ynglingens Kærlighedssukken, Ægtemandens vrede Tordnen, o. s. v. (*Social-Demokraten*)

Fædre og Mødre ville lade deres sidste Formaninger og maaske ogsaa deres sidste Villie lyde til deres Efterkommere, og det er ved Hjælp af dem, at berømte Mænds Ord endog lange Tider efter deres Død ville lyde for en opmærksom Eftertids Øren. (*Dagbladet*)

Saaledes er der da ved Siden af Udødeligheden i Marmor opstaaet en Voksets Uforkrænkelighed. Det talte Ord er ikke længer en Døgnflue, der fødes og dør i samme Sekund. Digterne maa søge om andre Billeder paa Forgængelighed end Menneskets Tale, der bortvejres med Vinden. For Fremtiden vil intet gaa tabt. Om Hundreder af Aar vil Simonsens Sang og Gladstones Tale være ligesaa levende, som de er den Dag idag. Ære være Edison i det højeste! (*Kjøbenhavns Børs-Tidende*)

Kun hos *Københavns* tilstedeværende journalist giver fonografens fuldkommenhed anledning til "mange triste Betragtninger", som fokuserer på de negative konsekvenser af fonografens kommende succes:

54 *København* 1.

For Fremtiden vil nemlig ethvert velordnet Blad give sine Referenter Afsked paa graat Papir, Stenografer og lignende Antiquiteter vil være overgivne til almindelig Latter. Hvilket dannet Menneske vil mere gøre sig den Ulejlighed at traske hen i en gashed Koncertsal, naar han kan sidde hjemme i sin Stue og bare kæle lidt for sin Fonograf for at faa den til at rykke ud med hele Koncerten og kan ovenikøbet selv være Herre over da Capos og lignende *agréments*. Og maa jeg spørge, hvem der vil gaa paa Vælgermøder eller paa Rigsdagsassembléer, hvem der vil gaa i Tivolis Koncertsal, naar man kan høre Musiken blot ved at stoppe et Par kølige Glaskugler i Ørene og saa tilmed slippe for at se paa Balduin Dahls Skjorte. Derfor bør alle Referenter, Stenografer, Rigsdagsmænd og Valgtalere slutte sig sammen med undertegnede Referent og gøre energiske Anstrængelse [sic] for i Tide at stoppe Munden paa dette uforskammede indiscrete Uhyre.⁵⁵

Disse retrospektivt betragtet profetiske ord må i betragtning af journalistens kulturelle virkelighed anno 1889 have forekommet nærmest absurde i hans egne ører, hvilket måske bedst forklarer den gennemgående humoristiske tone: Endnu primært betragtet som en teknisk vidundermaskine og et kostbart stykke legetøj forbeholdt en snæver kreds af velhavende borgere,⁵⁶ havde fonografen frem til århundredeskiftet sin begrænsede udbredelse og funktion som offentlig attraktion. For én krone kunne københavnere fra søndag d. 6. oktober 1889 i hold af seks og i ca. to minutter lytte til fonografen i Industriforeningens foredragssal. Men det er først efter århundredeskiftet, at fonografen, i skarp konkurrence med grammfonen, begynder at vinde udbredelse i private hjem, og nu i tæt alliance med det musikalske fonogram. Det er med dets industrialisering i begyndelsen af det 20. århundrede, at lydmediet for alvor antager karakter af massemedie og dermed udvikles til det "indiscrete Uhyre", som fortsat bebor vor kulturelle midte og vedvarende rejser fascinerende spørgsmål om vor socio-kulturelle interaktion med lyden af det fonograferede menneske.

55 *København 2.*

56 *Social-Demokraten* understreger dette forhold over sin læserskare bestående af primært organiserede arbejdere sidst i artiklen: "Men – Vidunderet koster 6–700 Kr. foreløbig. Smaafolk faar derfor næppe let ved at lade deres Indfald fonografere."

Abstracts

Formålet med denne mikrohistoriske og medie-arkæologiske artikel er at belyse den danske presses modtagelse af Edisons forbedrede fonograf og dermed bidrage til genopdagelsen af en stort set ubelyst periode i dansk fonografi og lydhistorie. Med omdrejningspunkt i den omfattende københavnske pressedækning beskriver og diskuterer fremstillingen den særlige fonografiske seance, som Edisons skandinaviske generalagent Gottfried Ruben og hans forretningspartner Theodor Cornelius Knudsen afholdt for den indbudte presse torsdag eftermiddag, den 3. oktober 1889. Mediebevidstheden og -kompetencen omkring dette nye lydmedie var endnu i sin vorden, og i journalisternes beskrivelser af deres oplevelse ses det tydeligt, hvordan de danske fonograf-pionerer bevidst iscenesætter seancen, så den optimerer apparatets tekniske kunnen og praktiske funktionalitet i forsøget på at anspore en gryende fonografisk kultur. Denne taktiske håndtering af den københavnske presse udgør blot ét lokalt eksempel, der reflekterer mere generelle tendenser i den socio-kulturelle appropriering af et af tidens mange teknologiske nyudviklinger: mekanisk lydreproduktion.

The purpose of this micro-historical and media-archaeological article is to examine the reception of Edison's improved phonograph by the Danish press and thus contribute to the rediscovery of a largely ignored period in Danish phonography and sound history. Focusing on the extensive Copenhagen press coverage, the article describes and discusses the specific 'phonographic séance' held by Edison's Scandinavian general agent Gottfried Ruben and his business partner Theodor Cornelius Knudsen for invited members of the press on Thursday afternoon, October 3 1889. Media literacy in connection with this new sound medium is still in the making, and the reporters' descriptions of their experience clearly show how the Danish phonograph pioneers organize the séance itself so as to optimize the technical performance and practical functionality of the apparatus in an attempt to stimulate a burgeoning phonographic culture. This tactical handling of the Copenhagen press is just one local example reflecting more general tendencies in the socio-cultural appropriation of one the many technological innovations at the time: mechanical sound reproduction.

Mobil(iserende) musikmediering

iPod-lytningens mediering af vores omverdenserfaring

Når iPod-brugeren bevæger sig gennem det urbane rum med sin musik og lyd i ørerne, sker der rent perceptuelt en transformation af omgivelserne. De ændrer karakter fra at blive oplevet som noget selvfølgeligt og almindeligt til at blive oplevet som mere underholdende, triste, spektakulære og i det hele taget stemnings- og udtryksmæssigt forstærkede. Ønsket om eller behovet for en forstærkning af det urbane udtryk bliver ofte forstået som lytterens ønske om isolation fra omgivelserne. Den private, mobile lytning bliver i forskningen følgelig kritiseret for at være et redskab til eksklusion fra det offentlige rum til fordel for et privat lydum eller en såkaldt 'sound bubble'.¹ Et udvalg af sådanne forskeres perspektiver på feltet beskrives nedenfor, hvorefter jeg forholder mig kritisk til deres grundlæggende forståelse af mobil lytning.

Jeg ønsker med denne artikel at bidrage til en mere detaljeret forståelse af mobile lyd- og lytterum og af selve lytteoplevelsen. Det er min tese, at det lyttende individ ikke ekskluderer sig fuldstændig fra omgivelserne, men at lyden netop *medierer* en anden forståelse og oplevelse af disse udtryk. Hvad jeg forstår ved begrebet mediering uddybes nedenfor. Ved at undersøge den mobile lytnings funktion og den førnævnte transformation som en mediering af omgivelserne, vil jeg udforske, hvorledes musikken farver, kommunikerer og evt. konstruerer nye oplevelser for lytteren af og i det offentlige rum. For at udfolde dette medierende perspektiv inddrages Christina Kubischs performative lydvandring, *Electrical Walks*, der dog ikke arbejder med iPod'en, men anvender lyd i hovedtelefoner til en iscenesættelse af det urbane rum.² Dette værk arbejder bl.a. med temaer som rum, mobilitet og mediering, og gennem værkets vinkel på disse tematikker søges en dybere forståelse af iPod'en og dens medierende funktioner.

1 Jf. fx Michael Bull, "No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening", *Leisure Studies* 24/4 (2005), s. 343-355; Michael Bull, *Sound Moves – iPod Culture and Urban Experience* (New York: Routledge, 2007); Jean-Paul Thibaud, "The Sonic Composition of the City", in Michael Bull and Les Back (eds.), *The Auditory Culture Reader* (Amsterdam: Berg Publishers, 2003), s. 329-341; Peg Rawes, "Sonic Envelopes", *Senses and Society* 3/1 (2008); Iain Chambers, "The Aural Walk", in *Migrancy, Culture, Identity* (Florence, KY: Routledge, 1994), s. 60-69; Miriam Simun, "My Music, My World – using the MP3 player to shape experience in London", *New Media Society* 11 (2009), s. 921-941; med flere.

2 Jeg anvender fremadrettet betegnelsen iPod som gældende for alle mp3-afspillere vel vidende, at jeg dermed skriver mig ind i et specifikt brands terminologi. Det er dog min erfaring, at iPod af mange brugere anvendes som paraplybegreb på samme måde, som det var tilfældet med SONYs Walkman i 1980'erne, og jeg ønsker, bl.a. for at understrege mit empiriske udgangspunkt, så vidt muligt at anvende brugernes terminologi.

iPod'ens medierende potentiale er bl.a. betinget af dens egenskaber,³ idet udformningen og designet påvirker, hvor, hvordan, hvor meget og hvorfor der lyttes. Disse forhold har endvidere betydning for den oplevelse, som kombinationen af omgivelser, lyd og kropslig bevægelse afføder. I det følgende udfoldes iPod'ens rolle som medie med særligt fokus på de implikationer, mediet har for karakteren af lytningen.

iPod'ens egenskaber

I sit udgangspunkt er iPod-lytning en særlig elektronisk, medieret lytning, der er betinget af apparatets indretning og muligheder. På det rent tekniske plan afspilles lyden i et komprimeret mp3-format, der ikke kan rumme og videreformidle samme detaljerighed som eksempelvis cd'en og lp'en. Lyden er komprimeret og lytningen følgelig kompromitteret, da der er nuancer, som mediet ikke kan videreformidle. Til gengæld giver iPod'en let og hurtig adgang til lytterens samlede musikbibliotek. Interfacet er enkelt, og de fysiske manøvrer, som bruges til at vælge, skifte og arrangere musikkens afspilningsforløb, kan udføres intuitivt. Hele apparatet er mobilt, og lytningen og det meste af planlægningen af musikken og afspilningsforløbet kan finde sted hvor som helst. Ydermere foregår lytningen ofte med hovedtelefoner og er dermed et privat anliggende.⁴

Disse karakteristika er definerende for iPod'ens rolle som medie. Dens design og de muligheder, det bidrager med, kan således få os til at ændre adfærd, idet designet fordrer bestemte typer af interaktion med mediet. Mulighederne for at skabe playlister, der kan understøtte bestemte aktiviteter eller situationer, vil igangsætte en anderledes refleksion over musikkens tempo og karakter. Hvis lytteren ønsker, at musikken passer til løbeturen, skal den have et helt bestemt tempo og en energi, der understøtter det planlagte træningsforløb. Eller hvis lytteren ønsker at forstærke en personlig sindsstemning, vil valget af musik blive defineret af denne stemning og det individuelle humør. Det handler således ikke kun om, hvilken musik lytteren kan lide, men ligeså vel om, hvilke situationer musikken skal understøtte, og hvilken indvirkning den kan have på lytterens sindsstemning. iPod-lytteren kan i denne forbindelse karakteriseres som en reflekteret musikbruger og -forbruger, der selv spiller en aktiv, arrangerende rolle i forhold til lytningen.⁵

3 Betegnelsen egenskaber anvendes her som oversættelse af det engelske *affordances*, som findes bl.a. hos James J. Gibson, "The Theory of Affordances", in R. E. Shaw og J. Bransford (red.), *Perceiving, Acting, and Knowing* (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1977).

4 Det skal her anføres, at iPod'en ligeså vel kan placeres i en docking station og afspille musik på samme måde som en hvilken som helst anden teknologisk musikafspiller. I sådanne tilfælde er lytningen naturligvis hverken privat eller mobil. For mere om de sociale aspekter af iPod-lytningen se eksempelvis Tuck Wah Leong, *Understanding Serendipitous Experiences when Interacting with Personal Digital Content* (Melbourne: University of Melbourne, 2009).

5 I diverse kvalitetsdiskussioner af lydmedier fremhæves lp'en som havende en særlig ritualorienteret værdi forbundet til den proces, det er at udvælge musikken og placere den i afspilleren. Udvalgelsen af et mp3-nummer, der udføres med et muse-klik, står i skarp kontrast hertil (se fx Søren Kassebeer, "Hvordan skal musikken lyde?" *Berlingske Tidende, Magasin Lørdag*, 9. maj 2009, s. 6). Jeg mener i den forbindelse, at iPod'ens mobilitet spiller en stor rolle for refleksionen under udvælgelses- og lytteprocessen. iPod-lytningen foregår ofte i bevægelse, og det visuelle scenarie, som musikken spiller ind i, bliver sammen med musikken konstant evalueret med henblik på ønsket om en sammenhængende oplevelse. Spørgsmålet om mobilitetens betydning undersøges nedenfor.

Styringen kan lytteren dog fravælge ved hjælp af 'shuffle'-funktionen, hvorved lytningen bliver sammensat af en tilfældig blanding af numre taget fra forskellige playlister eller fra hele musikbiblioteket. Denne overraskelseffekt var ikke mulig med tidligere elektroniske musikafspillere, der højst kunne shuffle mellem numrene på en given cd.

Et kendetegn for iPod'en er endvidere, at den muliggør en privat og mobil lytning. Udover at apparatets komprimerede karakter giver et større musikudvalg, så bevirker det også, at musikken kan nydes i en hvilken som helst situation. Den private lytning med hovedtelefoner er en aktivitet, der kan finde sted overalt, og det bliver derfor interessant at forstå omgivelserne som en del af lytteoplevelsen,⁶ idet det er muligt at konstruere sin lytning som en audiovisuel aktivitet, hvor det offentlige rum danner rammen om og scenen for oplevelsen. Det er min erfaring, bl.a. baseret på en række interviews med iPod-brugere, at mange lyttere er opmærksomme på denne audiovisuelle kombination i deres håndtering af lytteforløbet. Her citeres iPod-brugeren 'Mads-Peters' beskrivelse af en mobil lytteoplevelse:

[...] jeg kunne mærke, da musikken skiftede fra det her meget perkussive og stressede [...] så fik jeg en helt anden oplevelse af at gå rundt og fik lyst til at søge hen imod nogle mere stille og fine områder, og den ville jeg gerne bevare også i musikken [...] Så jeg satte sådan noget mere roligt, højtideligt musik på, om man så må sige. 'I Got You on Tape', satte jeg på, som jeg er meget glad for. Der er en eller anden speciel stemning i den musik, som tiltaler mig, og som passede godt ind med den oplevelse, jeg havde af at gå dér.⁷

Mediets mobilitet kan medføre en øget opmærksomhed på det miljø, som lytningen foregår i. Lytteren kan både være optaget af et praktisk ønske om et støjsvagt lydmiljø, der gør det nemmere at høre det private soundscape, men som det fremgår af ovenstående citat, kan vedkommende også ønske at skabe kohærens mellem de visuelle indtryk og det private lydbillede. Denne forståelse peger på, at iPod'ens medierende funktion ikke blot angår medieringen af musik og lyd gennem et teknologisk apparat, men at den også indebærer en mediering af den samlede oplevelse af og i omgivelserne. Mediering forstås her som en påvirkning og modellering af elementer, faktorer, individer, produkter osv. på begge 'sider' af den medierende proces. Medieringen angår og påvirker dermed både lytterens oplevelse af musikken og af omgivelserne. Denne forståelse er blandt andet baseret på Bolter og Grusins teorier om forskellige former for mediering præsenteret i *Remediation. Understanding New Media*.⁸ De forklarer, hvordan alle nye medier er re-medieringer af tidligere medier, og endvidere understreger de, at medier og mediering ikke kan forstås separat fra virkeligheden. I beskrivelsen af den type af mediering, som

6 Denne egenskab blev allerede fremhævet ved analyser af walkman'en ved dens fremkomst (se bl.a. Shuhei Hosokawa, "The Walkman Effect", *Popular Music* 4 (1984)). Denne kvalitet er blevet videreudviklet med mp3-formatet og via afspillere, der er lettere og har længere holdbarhed.

7 Mit arbejde med den mobile iPod-lytning baserer sig blandt andet på et empirisk materiale bestående af en række kvalitative forskningsinterviews udført over en længere periode fra juli 2009 til juli 2011. 'Mads-Peter' blev interviewet om sine oplevelser med iPod-lytning d. 18. januar 2010.

8 David Bolter og Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999).

benævnes 'Remediation as reform', tydeliggøres sammenhængen mellem det medierede og virkeligheden: "[...] because all mediations are both real and mediations of the real, remediation can also be understood as a process of reforming reality as well".⁹

Vi kan således ikke komme udenom mediering og det medierede i vores interaktion med omverdenen og virkeligheden. Verden er altid allerede medieret, og det er på baggrund af denne forståelse, at jeg kritiserer den neden for præsenterede, udbredte skildring af iPod-lytterens oplevelse af omverdenen som værende illusionistisk. Den auditivt medierende proces er ikke nødvendigvis ensbetydende med konstruktionen af en isoleret eller utopisk og uvirkelig udgave af omverdenen. Lydmediering kan i stedet forstås som en dynamisk og vekselvirkende proces, hvor både musik, lytter og omgivelser farves og påvirkes i en oplevelses- og erkendelsessituation. Denne hypotese udfoldes igennem artiklen og kontrasteres til de eksisterende teorier på området, som introduceres nedenfor.

Eksisterende perspektiver og teorier

In iPod culture we have overpowering resources to construct urban spaces to our liking as we move through them, enclosed in our pleasurable and privatised sound bubbles. Today, such an ethnography of solitude must be one of a technologically mediated solitude – we are increasingly alone together.¹⁰

Michael Bull har siden walkman'en kom på markedet undersøgt og beskrevet de sociale implikationer af mobil lytning. Han belyser feltet ud fra en række tematikker, heriblandt æstetisering, flâneur-figuren, kontrol, privatisering, mediering osv. Hans arbejde bygger på et ekstensivt, internationalt empirisk materiale med interviews og spørgeskemaundersøgelser med over 400 brugere.¹¹ I ovenstående citat tydeliggøres Bulls grundlæggende forståelse af feltet. Hans beskrivelser af de mange aspekter af den mobile lytning er funderet i en forståelse af lytningen som værende isoleret, isolerende og tilmed passiviserende. Så selv om Bull anerkender, at den mobile lytning involverer omgivelserne, mener han, at oplevelsen af dem er konstrueret og personlig. Lytningen afføder en drømmelignende udgave af omverden frem for en reel og virkelig oplevelse. Han forklarer:

Digital Technology, with its storage and organising potential, has enabled users to fulfil their dream of control over mood, time surroundings, permitting them to live in a dream of auditory control.¹²

Omgivelserne iscenesættes af musikken og i overensstemmelse med lytterens aktuelle sindsstemning. Oplevelsen bliver derfor en æstetiseret udgave af virkeligheden, der frakterer eventuelle elementer, der ikke understøtter den givne iscenesættelse.¹³

9 Bolter og Grusin, *Remediation*, s. 56.

10 Bull, *Sound Moves*, s. 5.

11 Bull, "No Dead Air", s. 354.

12 Bull, *Sound Moves*, s. 129.

13 Bull, *Sound Moves*, s. 39.

Bull tager ligeledes fat i medieringsbegrebet og anvender det til at fremhæve et paradoks i forhold til iPod-lytternes adfærd og intentioner:

iPod culture is a culture that dreams of total mediation, yet it is a mediation that paradoxically conceives of experience in its immediacy [...] Mediated experience appears to be more immediate to the iPod user whilst the technology of the object becomes increasingly invisible, at least whilst it works effectively.¹⁴

Lytterne oplever således den medierede udgave af omverdenen som mere direkte og umiddelbar, hvilket Bull mener står i kontrast til lytningens iscenesættende og medierende karakter.

Min erfaring er som Bulls, at den iscenesatte, audiovisuelle udgave af omverden kan opleves stærkere og dermed mere direkte, end hvis omgivelserne opleves uden musik. Jeg ser dog ikke dette som et paradoks, eftersom det medierede ikke alene kan siges at vedrøre musikken og den mobile lytning. Det medierede (og gennem medier som iPod'en også det medierende) skal i stedet forstås som et vilkår ved den urbane oplevelse. Det er blandt andet grundet vores sensoriske tilegnelse af vores omgivelser ikke muligt at komme udenom det medierede. Bull anerkender da også, at vores erfaringer med og oplevelser af omverdenen filtreres og dermed medieres gennem vores sanser, og således er vores kropslige viden altid er medieret.¹⁵ Det umedierede synes derfor utopisk i forbindelse med den menneskelige perception, hvorfor det bliver desto mere meningsfuldt at undersøge, hvordan mediering kan forstås i forskellige perceptuelle sammenhænge.¹⁶ Endvidere er den medierende kvalitet ifølge Bull noget særligt karakteriserende for musik og lyd: "Sound itself is normative, mediating and reflecting the cultural predispositions of the listener who 'gates' experience".¹⁷

Som det fremgår, forstår Bull mediering som et filter, der farver oplevelsen af omgivelserne, og som omgivelserne tegnes igennem. Denne definition vil jeg udvide, så den ligeledes indebærer en betoning af medieringens vekselvirkende og dynamiske karakter. En forståelse, der anerkender, at medieringen foregår på begge sider af lydmediet og både påvirker musik, lytter og omgivelser. Dette perspektiv udfoldes nedenfor.

14 Bull, *Sound Moves*, s. 158.

15 Bull, *Sound Moves*, s. 159.

16 Det er i denne diskussion interessant igen at skele til Bolter og Grusin, der i *Remediation* præsenterer og diskuterer begreberne *remediation*, *hypermediacy* og *immediacy*. Begreberne karakteriserer mediers forskellige funktioner, men betydningerne er overlappende, og iPod-fænomenet kan derfor ifølge dem ikke placeres entydigt under en af betegnelserne. iPod-lytning synes snarere at have elementer af de forskellige typer medier, idet den er en remediering af tidligere musikafspillere, og af filmen og musikvideoen, om man vil. Desuden kan den skabe rørende og autentiske oplevelser bl.a. i kraft af sin mediemæssige gennemsigtighed (Bolter og Grusin, *Remediation*, s.36ff), dvs. sit fokus på selve mediet. Dermed indeholder iPod'en elementer af *hypermediacy*. Endelig kan disse stemningsfulde oplevelser med iPod'en ifølge Michael Bull opleves som en slags *immediacy*, dvs. en fortaben sig i oplevelsen og en forglemmelse af dennes medierede og iscenesatte karakter. Jeg mener dog, at denne *immediacy* kan forveksles med den autenticitet, som *hypermediacy* iflg. Bolter og Grusin afføder (Bolter og Grusin, *Remediation*, s.42), men det er en større diskussion, som det ikke er målet at udfolde yderligere her.

17 Bull, *Sound Moves*, s.8.

Bulls forståelse af musikkens medierende funktion er stærkt inspireret af Theodor W. Adorno. I sit kapitel om musikkens funktion i *Introduction to the Sociology of Music* beskriver Adorno musik som noget, der omslutter og pacificerer lytteren:

By circling people, by enveloping them – as inherent in the acoustical phenomenon – and tuning them as listeners into participants, it contributes ideologically to the integration which modern society never tires of achieving in reality. It leaves no room for conceptual reflection between itself and the subject, and so it creates an illusion of immediacy in a totally mediated world, of proximity between strangers, of warmth for those who come to feel the chill of the unmitigated struggle of all against all.¹⁸

Som det fremgår af citatet, er der overensstemmelse mellem Bulls og Adornos opfattelser af musikkens funktion. Ligesom Bull forstår Adorno populærmusik som havende omsluttende og passiverende funktioner og mener endvidere, at musikken i kraft af dens medierende kvaliteter foregiver at skabe nærhed og varme i ellers fremmede og kølige relationer. Bull anvender ligeledes denne temperaturmetafor, og hans beskrivelse af, at vi som urbane individer er "increasingly alone together" taler fint sammen med Adornos teori om musikkens omsluttende karakter. Lytteren isoleres rent auditivt, men oplever samtidig en (ifølge Bull og Adorno illusionistisk) direkte og vedkommende kontakt til omverdenen. Musikken anskues hos dem begge som et illusionsskabende medie, der distraherer lytteren og afholder denne fra faktisk at forholde sig til virkeligheden. Lytteren oplever en direkte, umedieret kontakt til verden, der afvises som illusionistisk, eftersom oplevelsen er et resultat af en mediering. Musikken skildres her som et medie, der svækker individets egen kritiske stillingtagen, og medieringen forstås som kontrasterende det virkelige og reelle.

Det er netop denne modstilling af det medierede over for det reelle, som jeg i henhold til Bolter og Grusins teorier vil afvise. Selvom den mobile lytters oplevelse er påvirket af musikken, er det stadig en reel oplevelse af omverden. Alle indtryk, vi modtager, og erfaringer vi gør os, vil være influeret og medieret enten af teknologiske medier, af vore sanser, af tidligere erfaringer, andres meninger eller lignende. Det er derfor nødvendigt, i stedet for at afvise medieringen som en illusion, at undersøge de elementer, der indgår i og betinger medieringen på begge sider af selve mediet.

I artiklen 'Sonic Envelopes' skildrer Peg Rawes (ligesom Bull) musik med fokus på dens rumligt omsluttende karakter. Rawes beskriver, hvordan individers oplevelse af spatiale forhold er påvirket af fysiske og psykiske oplevelser af lyd. Som titlen angiver, er Rawes bl.a. optaget af, hvordan lyden omslutter og skaber territorier omkring lytteren, og hvordan omgivelserne opleves gennem disse rumligheder. Disse 'lyd-lommer'¹⁹ er ikke fuldstændig isoleret og isolerende i forhold til det miljø, som lytteren forholder sig til, iscenesætter og tilegner sig under lytningen. Der

18 Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music* (New York: Seabury, 1976), s. 46.

19 Jeg anvender betegnelsen "lyd-lommer" som oversættelse af Rawes' "sonic envelopes". Dermed henviser "lyd-lommer" til, hvordan lydligge billeder, minder, stemmer, steder og handlinger udgør rumligheder, som påvirker vores perception (Rawes, "Sonic Envelopes", s. 61).

er hos Rawes en opblødning af Bulls mere ekskluderende forståelse af lyd-boblen. De auditive rum er enklaver, som situerer individet og i dette tilfælde lytteren i dennes perception og lytning, men som samtidig ikke afholder denne fra at forholde sig reelt til omgivelserne.

Rawes inddrager i sin artikel, ligesom jeg selv, et performativt, auditivt kunstværk af Janet Cardiff for med dette perspektiv at illustrere, hvilken betydning lyden har for vores perception af omgivelserne, og hvordan disse 'lyd-lommer' bliver udgangspunkt for en gentænkning af de æstetiske værdier, som auditive, rumlige konstruktioner har for individets placering i og perception af et miljø.²⁰

Denne mere komplekse forståelse af lydens rumlige kendetegn ses også hos Jean-Paul Thibaud, der i 'The Sonic Composition of the City' undersøger, hvordan den mobile lytning skal forstås, og hvad den betyder for interaktionen med og oplevelsen af byen. Thibaud anerkender den mobile lytters komplekse relation til omgivelserne og forklarer, at der under lytningen både sker en perceptuel nedbrydning og efterfølgende genskabelse af byens strukturer. Lytteren er på en og samme tid optaget af et privat auditivt rum og perceptuelt og emotionelt fokuseret på det urbane rum i sin genkomponering og tilegnelse af dette:

Using a Walkman in public places is part of an urban tactic that consists of decomposing the territorial structure of the city and recomposing it through spatio-phonetic behaviours. Double movement of deterritorialization and reterritorialization. This new urban nomad is here and there at the same time, transported by the secret rhythm of his Walkman and in direct contact with the place he's walking through.²¹

Med denne forståelse nærmer vi os ligeledes en skildring af den komplekse mediering, som jeg vil argumentere for er på spil under den mobile lytning. For samtidig med at lytteren er optaget af musikken, eller hvad Thibaud kalder "the secret rhythm of his Walkman", oplever lytteren en direkte kontakt til omgivelserne. Der foregår i lytteren en konstant perceptuel vekselvirkning mellem den indre sindsstemning, der påvirkes af musikken, og de omgivelser, som han bevæger sig i. Musikken påvirker og medierer både lytteren selv og indtrykket af omgivelserne, hvilket jeg vil uddybe senere. Men grænserne omkring den auditive rumlige konstruktion forbliver dog komplekse hos Thibaud. For med hans egne ord er lytteren både "fully absorbed, lost in his own universe", men samtidig "not entirely cut off from the urban environment".²² Thibauds skildring af en fuldstændig absorption i et privat (auditivt) univers er i overensstemmelse med både Adornos og Bulls forståelser af musikkens funktion. Men Thibaud erkender dog også, at lyd-boblen eller lytterens private univers altid er i kontakt med det omgivende miljø, og således adskiller han sig fra de to øvrige teoretikere.

Den mobile lytnings rumlige konstruktion er således kompleks at identificere entydigt. I Shuhei Hosokawas 'The Walkman Effect' problematiseres den adornoske for-

20 Rawes, "Sonic Envelopes", s. 62.

21 Thibaud, "The Sonic Composition of the City", s. 329.

22 Thibaud, "The Sonic Composition of the City", s.329-330.

ståelse af det dengang nye mobile lydmedie.²³ Hosokawa skildrer og kritiserer denne tilgang ved at referere til et interview i *Nouvel Observateur* fra 1981, hvor en række unge spørges om walkman-lytterne overhovedet er mennesker, om de mister kontakt til omverden, når de lytter, om de er psykotiske eller skizofrene osv. En af de udspurgte unge svarer følgende: "Your question is out-of-date". Alligevel synes en lignende indstilling til spørgsmålet om den mobile lytter og lytning stadig at ligge til grund for den nyeste forskning på området. I stedet for at gentage dette perspektiv i min undersøgelse af den mobile lytning, vil jeg tilslutte mig Hosokawas strategi:

[...] We should analyse it [listening to the walkman] not as a phenomenon in itself or as one of the examples which represent the latest developments in musical life, but as an effect (not in a causal sense) or effect-event in the pragmatic and semantic transformation of the urban. To think about it is to reflect on the urban itself: walkman as urban strategy, as urban sonic/musical device.²⁴

Walkman-lytning er en 'taktik', der skal forstås som en del af det urbane.²⁵ Den mobile afspiller fungerer, på trods af dens individuelle karakter, ikke primært og udelukkende ekskluderende på omgivelserne. Den fungerer som et urbant, taktisk 'instrument', der ikke kan adskilles fra de omgivelser, som den anvendes i. Denne forståelse tydeliggør nødvendigheden af en kontekstorienteret tilgang til den mobile lytning. Lytningen skal analyseres og forstås med udgangspunkt i samtlige elementer, som den involverer – dvs. det lyttende individ, omgivelserne, musikken, osv. Dette perspektiv vil jeg etablere gennem den sammenlignende inddragelse af det performative lydvandringssværk *Electrical Walks*, men først præsenteres den udvidede og dynamiske forståelse af mediering, som jeg vil argumentere for er på spil under den mobile lytning og kan bidrage til en bedre forståelse af de oplevelser, som lytningen byder på.

iPod'ens medierende funktion – præsentation af en hypotese

"[...] da jeg gik tur her, så var der også tidspunkter, hvor jeg gik og tog mig selv i at være med i en musikvideo, fordi det var et nummer, jeg kendte ret godt".

"For a start – and depending on what's playing – it can feel like you're in a film; your life acquires this literal 'soundtrack'".²⁶

23 Hosokawa, "The Walkman Effect", s. 165.

24 Hosokawa, "The Walkman Effect", s. 166.

25 Jeg henviser i forlængelse af Michel de Certeau skelnen mellem strategi og taktik i *The Practice of Everyday Life* til lytterens taktik, da denne betegnelse, modsat det mere industrielt betonedes 'strategi', omhandler individets navigering i og håndtering af strategier igennem diverse hverdagshandlinger. De Certeau beskriver taktikken som "'Ways of operating" [...] clever tricks, knowing how to get away with things, "hunter's cunning," maneuvers, polymorphic simulations, joyful discoveries, poetic as well as warlike" (Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (California: University of California Press, 1984), s. xix). I relation til den mobile lytning betegner taktikken en manøvre, der hjælper lytteren til at håndtere de stimuli, denne møder i det urbane rum, som blandt andet er resultatet af en overordnet politisk strategi.

26 'Mads-Peter' (interview januar 2010) og informant i Bull, "No Dead Air", s. 350.

Som det fremgår af 'Mads Peter'-citater og fra adskillige af Michael Bulls informanter, bliver oplevelsen med mobile lydmedier ofte beskrevet med reference til audiovisuelle medier såsom filmen og musikvideoen. Sammenligningen skaber et konkret billede på, hvordan den mobile musik opleves som iscenesættelser af omgivelserne. Oplevelsen kan blive stemningsmættet og indeholde narrative elementer i en sådan grad, at den får karakter af fiktion. Konstruktionen og oplevelsen af disse fiktive sekvenser kan forstås som resultat af en lydlig mediering af omgivelserne. Disse bliver, ligesom musikken, erfaret gennem et medie, og de tager farve ikke bare af mediet, men også af det, mediet formidler.

Der synes at være en slags 'dobbelmediering' på spil i denne situation, hvor mediet står som mellemed mellem lyd og lytter og igen mellem lytter og omgivelser i en gensidig påvirkning. Jeg vil argumentere for denne dobbelte mediering for netop at understrege, hvordan samtlige elementer, der spiller ind i lytteoplevelsen, alle sammen påvirker og påvirkes gensidigt. iPod'en skaber således ikke blot en fiktiv oplevelse af det offentlige rum eller kaster et sminkende slør over realiteterne. Lyden kan i stedet udpege forskellige elementer i omgivelserne og stemme lytteren emotionelt til at modtage indtryk, der måske ellers var forbigået opmærksomheden. Denne tese belyses gennem inddragelsen af værket *Electrical Walks*, der eksemplificerer en anden forståelse af mediering. Igennem en sammenligning af *Electrical Walks* og iPod-lytning vil sidstnævnte blive undersøgt som en relationsskabende aktivitet, således at fortolkningen og medieringen af omverdenen ikke skaber afstand, men måske netop inviterer til en mere kompleks interaktion individ og omverden imellem.

Forståelsen af lydlig mediering som relationsskabende står som nævnt i kontrast til Bulls og Adornos opfattelse. Deres forståelse af den lydige mediering og af det auditive lyd- og lytterums isolerede grænser anvendes ofte til at forklare iPod-lytternes ønske om lydlig kontrol og deres forsøg på at trække sig tilbage fra det intense byrum og skabe et privat oplevelsesrum. Disse begrundelser for iPod-brug findes ligeledes i mit empiriske materiale:

Interviewer: Du siger, du bruger den [iPod'en] i tog og i bus osv. Hvornår kan du egentlig bedst lide at bruge den?

'Jeppe': I busser, helt sikkert! Jamen der er så meget larm og folk, der sidder og slår hinanden. Gamle mennesker der råber og 'Næste stop: Kongsvang' osv.²⁷

Alligevel er det min tese, at lytteoplevelserne ind imellem bringer noget andet og mere med sig. Det kan være pludselige situationer, hvor omgivelserne fremstår anderledes og mere intense, eller øjeblikke, hvor kroppen bliver grebet af kombinationen af en bestemt sang og en særlig udformning, stemning eller belysning i det urbane rum.

'Morten': Hvis jeg nu har en ny playlist, hvor jeg ikke har tjekket numrene, så pludselig er der et nummer, som jeg kender – et eller andet vildt sprødt remix af en slags. Og det kan bare være: Yes! Sådan! Ikk'. Og så pludselig så skal jeg bare finde en eller anden lang, tom vej og så bare give den fuld æde midt på gaden ikk'.²⁸

27 Citat fra interview med 'Jeppe' januar 2010.

28 Citat fra interview med 'Morten' januar 2009.

iPod'ens iboende mobilitet er her afgørende for graden af interaktion med omverdenen. Selvom lytterne i flere tilfælde ønsker afskærmning fra den intense strøm af urbane signaler, så er de fysisk placeret i disse omgivelser, og denne kropslige forankring bliver et forbindende led mellem lyd og omgivelser. Musikken kan fx påvirke, hvordan og i hvilket tempo lytteren bevæger sig, og de to rum (det private lydrum og det offentlige urbane rum) mødes i kroppens samtidige reaktion på og interaktion med begge. Som det fremgår af nedenstående citat, kan musikken og den hyppige mobile lytning tilmed få lytteren til at reflektere over sammenhængen mellem musik, krop og bevægelse:

'Jeppe': Altså hører man musik, så kan man sådan gå i takt, så er det ligesom [...] så danser man lidt, mens man bevæger sig [...] og ligesom får musikken ud gennem kroppen på den måde. [...] Så det skaber en anden fordybelse. Også fordi kroppen er aktiveret. [...] De der 120 bpm [beats per minute] så passer det lige.

Christina Kubisch's performative lydvandring *Electrical Walks* kan bruges som eksemplificering og udfoldelse af denne forståelse af lydens funktion og dens kropslige forankring.

Electrical Walks

I september 2009 gæster Christina Kubisch Danmark med sit værk *Electrical Walks*. I en uge kan man opleve værket ved at låne et sæt specialdesignede hovedtelefoner samt et kort med en optegnet rute gennem en by, i dette tilfælde København. Ved hjælp af hovedtelefonerne kan lytteren høre de elektromagnetiske felter, som forskellige materielle genstande i det urbane rum afgiver. Det drejer sig fx om alarmer, pengeautomater, mikrofonsystemer osv. De elektromagnetiske felter findes i alle urbane rum, men deres eksistens er ukendt for de fleste. Lydene skaber en ny auditiv repræsentation af byen. En hidtil ukendt struktur fremtræder gennem forskellige klangfarver og rytmiske sekvenser.

De elektromagnetiske felter lyder forskelligt afhængig af produktet, der producerer dem og omgivelserne, som de høres i. Oplevelsen af den elektroniske vandring vil derfor altid være unik, og der kan ikke findes to ens *Electrical Walks*.

I den følgende beskrivelse af min elektroniske vandring laver jeg et fænomenologisk greb, hvor jeg arbejder med to positioner og relationer til værket. Først beskriver jeg mine egne, personlige erfaringer med værket, og derefter adskiller jeg mig fra den subjektive position og forsøger at arbejde analytisk med oplevelsen som en del af undersøgelsen af værket.²⁹

Min elektroniske vandring

Den 15. september 2009 låner jeg et sæt specialdesignede hovedtelefoner og foretager en elektronisk vandring gennem Københavns gader. Ruten starter ved Jazz Kælderen.

29 Dette greb er inspireret af det fænomenologisk metodiske arbejde i Birgitte Stougaards afhandling: Birgitte Stougaard, *It don't mean a thing if it ain't got that swing – gestisk betydningsdannelse i litteratur og musik* (Ph.d. afhandling, Århus Universitet, 2004).



Fig. 1: Ung kvinde på en elektrisk gåtur (Foto: Christina Kubisch. Tallinn, 2010).

Det første jeg bliver opmærksom på, da jeg træder ud på Skindergade, er størrelsen og tyngden på hovedtelefonerne. De er markant større end selv de største på markedet i øjeblikket, og de vejer en del. Jeg bliver umiddelbart meget bevidst om min krop, som er tyngt af det unaturligt tunge hoved, og allerede før jeg tænder hovedtelefonerne bliver det tydeligt, at dagens vandring gennem byen bliver en ny og anderledes oplevelse. Jeg modtager desuden nysgerrige blikke, eftersom jeg rent visuelt skiller mig ud i bybilledet.

I det øjeblik apparatet tændes på siden af hovedet, starter en ustabil summen afbrudt af små afdæmpede toner med kraftige attacks. Man fornemmer hurtigt, at dette lyd billede ikke er stabilt, eftersom det forandrer sig ved hver bevægelse jeg laver. Afhængig af de fysiske bevægelser bliver nogle toner kraftigere eller svagere, og der dukker løbende nye tonale strukturer og mønstre op. Det bliver en slags auditiv 'tampen brænder', hvor lydenes volumen og hyppighed guider mig i retning af de interessante elektromagnetiske felter. Jeg tager således mig selv i at være på jagt efter komplicerede lydlige strukturer eller efter noget, der kan ligne en rytme eller kan sammenlignes med musikalske sekvenser. Lydene varierer meget og kan bedst karakteriseres som støjlyde. De kan fx have karakter af alarmlyde – dvs. høje, skarpe toner med metallisk klang, de kan opleves som en summen, der minder om lydene fra et køleskab, eller de kan være mørke, rytmiske sekvenser, der næsten lyder som en grundlæggende rytmisk figur i et elektronisk musiknummer.

De fysiske lokaliteter tager i perceptionen automatisk farve af deres elektroakustiske karakteristika, og pludselig står jeg ved indkørslen til Illums parkeringshus og lytter intenst til en billetautomat. Området er mørkt, trafikeret og uden umiddelbar historisk eller æstetisk værdi,³⁰ og det er derfor ikke et sted, jeg normalt ville stoppe op og dvæle ved. De lydlige informationer skaber en anden ramme om perceptionen af stedet, og indtrykket bliver mere helstøbt. Jeg glemmer for et øjeblik, at jeg står med hovedet klemt ind mod en mur tæt på billetstanden, og at denne opførsel sandsynligvis afviger fra de øvrige menneskers optræden i området.

Jeg bevæger mig videre på min vandring og vælger at gå direkte til Magasin, som jeg ved udleveringen af hovedtelefonerne har fået beskrevet som særlig interessant. Da jeg går igennem døren slukker jeg for hovedtelefonerne, som det anbefales i informationsmaterialet. Tændte hovedtelefoner kan nemlig gå i forbindelse med indgangssalmerne og skabe en ubehagelig hyletone. Dette korte brud med den auditive, elektromagnetiske udgave af København bliver en kærkommen pause fra et meget intenst lydbillede. Jeg bliver en kort overgang igen opmærksom på mine store hovedtelefoner, der nu er stille, men denne selvbevidsthed forsvinder hurtigt, da jeg inde i butikken igen tænder for apparatet.

Herinde er lydbilledet meget intenst. Lydene har en høj volumen, og de er mørke, dybe og ind i mellem perkussive i deres karakter.³¹ De gebærder sig i næsten musikalsk, er stemningsskabende og giver associationer til filmens ikke-diegetiske musik. Det er som om, man er med i en spændende filmscene eller på anden måde befinder sig i en intens situation med høj puls og stakåndet vejrtrækning. For første gang på vandringen fornemmer jeg, at lydene vil mig noget, og mit umiddelbare forståelses- og fortolkningsapparat konstruerer hurtigt stemninger og narrative øjeblikksbilleder som resultat af de tordnende lydfrekvenser og omgivelsernes karakteristika.

Efter scenen i Magasin bevæger jeg mig langsomt tilbage mod Jazz Kælderen og slukker ind imellem for hovedtelefonerne. Både for at opleve kontrasten mellem de to soundscapes, men også for at give mit sanseapparat en pause, da lyden af de elektromagnetiske bølger til tider kan blive meget intens.

Registreringen af denne udførelse af *Electrical Walks* peger på en række tematikker (rum, mobilitet, krop/performance, mediering m.m.), der både er interessante for værket i sig selv, men især i en kombination og sammenligning med 'iPod-vandringen'.³² Disse tematikker udfoldes i nedenstående sammenligning.

30 Jf. Marc Augés karakteristik af non-places, (Marc Augé, *Non Places* (London: Verso, 2008)).

31 Eksempler på lyde fra elektromagnetiske felter kan høre på hjemmesiden for *Cabinet Magazine*: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/21/kubisch.php>. Lyden på track fire minder meget om lyden i Magasin denne dag.

32 Flere steder refererer jeg til brugen af iPods som 'iPod-vandring', både for at tydeliggøre sammenligningen til Christina Kubisch's performative lyd*vandring*, men også for at pointere, at brugerne sjældent lytter som isoleret aktivitet. Lytningen foregår oftest i forbindelse med transport eller som akkompagnement til løb eller anden aktivitet.

Sammenligning – electrical iPod walks

iPod-lytningens karakter af privat hverdagsaktivitet medfører nogle udfordringer i forbindelse med analyse af fænomenet. Det er ikke muligt at genskabe en bestemt lytning, bl.a. fordi lytteren ofte vil interagere med mediet flere gange undervejs og have mere eller mindre bevidste overvejelser i retning af egen kropslig bevægelse, formål med lytningen osv. I nedenstående sammenligning mellem *Electrical Walks* og den personlige 'iPod-vandring' vil jeg trække på mit empiriske materiale, som i skrivende stund består af otte kvalitative forskningsinterviews med en gruppe kvinder og mænd i alderen 22-30 år samt 14 såkaldte iPod-dagbøger, hvor en gruppe studerende i 14 dage har noteret deres formål og oplevelser med iPod-lytning.

Analysen af materialet vil fokusere på iPod'ens medierende funktion i forhold til lytternes omverdenserfaring. Der præsenteres dermed ikke en komplet udredning af de forskellige begrundelser for iPod-brug. I stedet fremhæves forskellige tematikker, som er relevante i forhold til nærværende fokus på mobil musikmediering. Med udgangspunkt i disse tematikker undersøges ligheder og forskelle mellem den æstetiske, performative byvandring og den personlige, æstetiserende iPod-lytning. Det skal her understreges, at det ikke er artiklens ærinde at sætte lighedstegn mellem de to former for lydvandring. Målet er gennem inddragelsen af den performative lydvandring at belyse elementer i den personlige iPod-lytning fra en anden vinkel og således nå til en mere detaljeret og fyldestgørende forståelse af fænomenet.

Mobilitet

Det første tematiske nedslag berører den mobilitet, som er karakteristisk for både den performative lydvandring og for 'iPod-vandringen'. Det faktum at musikken under lytningen kan tages med på farten, mener jeg, på forskellig vis er afgørende for, hvordan der lyttes, hvilke formål der er med lytningen, og hvilken oplevelse man får under lytningen. Helt konkret har lytningen til formål at underholde eller skabe et privat rum omkring lytteren, når vedkommende er undervejs fra en destination til den næste. Men med mobiliteten kommer også en frihed til at følge (evt. lydligt motiverede) impulser til at gå i et tempo, der passer til musikken (jf. ovenstående citat fra 'Jeppe') eller følge en bestemt rute:

'Mads-Peter': Nu er det sådan retrospektivt, at jeg kan fornemme, at jeg var stresset, men så skiftede musikken til et andet nummer, som var sådan helt [...] meget mere blidt og opløftende, og det var sådan helt rart, og så fik jeg lyst til at [...] så gik jeg ned til Assistens Kirkegården. Altså simpelthen tog en afstikker i stedet for bare at gå den direkte vej [...] ³³

Denne frihed, som giver lytteren mulighed for at tænke og opleve en sammenhæng mellem lyd, omgivelser, krop og bevægelse, er karakteristisk for begge vandringer. Det skal dog nævnes, at der i *Electrical Walks*, på trods af individets bevægelsesfrihed og

33 Interview med 'Mads-Peter', januar 2010.

mobilitet, også er tale om en karakteristisk, stedbunden lyd i kraft af de elektromagnetiske felters ophav i varierende materielle genstande. Via de designede hovedtelefoner får de ellers stumme materialer en stemme,³⁴ og disse stemmer konstruerer en slags territorier – en form for auditive markeringer, der peger tilbage på lydens kilde. Lyden kan dermed i *Electrical Walks* siges at udspringe af omgivelserne, hvor den ved iPod-lytning påføres perceptionen af omgivelserne som et ekstra lag. På trods af dette vil jeg argumentere for mobiliteten som centralt tema for begge vandringer, blandt andet fordi lytteren under *Electrical Walks* netop er i bevægelse gennem en række territorier, og bevægelsen påvirker, hvilke lyde der høres, samt hvor højt og hvor længe de høres. Mobiliteten er afgørende for, hvilke lyde der høres og dermed hvilken oplevelse, der skabes. På samme måde er iPod-lytterens bevægelse gennem forskellige urbane rum selvsagt afgørende for kombinationen af lyd og omgivelser og dermed bestemmende for det samlede audiovisuelle udtryk.

Skønt mobiliteten er af stor betydning, er den underbelyst af den hidtidige forskning i feltet, men netop lytterens bevægelsesfrihed har stor betydning for, hvilke oplevelser lytterne får og for den mediering, der foregår musik, lytter og omgivelser imellem.³⁵ Mobiliteten bevirker en tydelig kropslig tilstedeværelse i og interaktion med det offentlige rum. Kroppens bevægelse skaber en konstant, flydende og foranderlig kontakt med byen, hvilket gør en fuldstændig eksklusion fra dette offentlige rum desto mere illusorisk. Den kropslige kontakt kan også siges at forstærke den *direkte* kontakt til omgivelserne, som Thibaud omtaler i det tidligere fremhævede citat.

Musikken i iPod'en kan påvirke lytterens tempo og den rute, han vælger at tage (jf. ovenstående citat med 'Mads-Peter'), og oplevelsen af omgivelserne kan siges at blive medieret af den lyttende krop i bevægelse. Den sensoriske oplevelse af at bevæge sig igennem byen medierer som tidligere beskrevet oplevelsen sammen med musikkens påvirkning af perceptionen på flere niveauer.

Det semi-private auditive rum

Forestillinger og teorier om karakteren af det mobile lydtrum er centrale for forskningsfeltets undersøgelse af den mobile lytning. Som beskrevet er forståelsen af dette rum præget af Bulls begreb *sound bubble* og i øvrigt inspireret af Adornos forståelse af brugs-musikkens funktioner. Jeg argumenterer dog som nævnt for en mindre ekskluderende rumkonstruktion i beskrivelsen af det mobile lydtrum.³⁶ Lytteren orienterer sig delvist mod det private auditive miljø, men samtidig er han/hun kontinuerligt i kontakt med omverdenen og vurderer konstant (og sandsynligvis ubevidst) sammenhængen mellem

34 Jf. Don Ihdes forståelse af materialers lyd som stemmer som præsenteres i *Listening and Voice* (Don Ihde, *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound*, 2nd ed. (N.Y.: State University of New York Press, 2007)).

35 Derfor kan temaet mobilitet ses i overensstemmelse med Hosokawas førnævnte analysestrategi, der vurderer lytningen ud fra en kontekstorienteret tilgang og som en del af det urbane (Hosokawa, "The Walkman Effect", s. 166).

36 Spørgsmålet om det mobile lydtrum behandles mere indgående i artiklen "iPod og bobler" (Nina Gram: "iPod og bobler", Fra Akademiet (2010), tilgået 6. oktober 2011).

de forskellige elementer i situationen. Faktorer som intentionen med lytningen, destinationen, lydens påvirkning af lytteren og lytterens krop, lytterens sindsstemning osv. er alle betydningsfulde for oplevelsen. Den løbende håndtering af lyttesituationen medfører et konstant opmærksomhedsskift mellem det indre, private lydum og det ydre offentlige rum.³⁷ Den vekslende orientering kan med henvisning til Thibaud forstås som en urban taktik, hvor lytteren formår konstant at balancere og håndtere oplevelsen af musikken og af omgivelserne i forhold til sin egen personlige sindsstemning og de adskillige udefrakommende informationer og signaler, der karakteriserer det urbane rum. Lytteren 'rekonstruerer' byen rent perceptuelt gennem soundtracket, og dermed opnås en tættere og mere direkte relation sted og lytter imellem. Relationen kan ligeledes forstås som umiddelbar i forlængelse af Bulls beskrivelse af iPod-kulturen (jf. s. 33).

Denne direkte kontakt antyder endvidere, at det mobile lydums grænser ikke opleves som problematiserende eller som begrænsende en vedkommende interaktion med og relation til omgivelserne. Oplevelsen under iPod-lytning synes i stedet karakteriseret af et særligt semi-privat rum, hvor lytteren både optræder og forstår sig selv som privat og offentlig.³⁸

Oplevelsen af rum under lytningen varierer desuden fra lytter til lytter. Nogle har en udpræget følelse af privatrum, mens andre beskriver, hvordan musikken får dem til at fokusere på elementer i det offentlige rum. Informant 'Mads-Peter' forklarer det således: "Altså, jeg lukker mig inde i det her univers omkring min oplevelse af musikken og verden, og den ændrer jo mine omgivelser også". Citatet beskriver netop lytterens skiftende orientering mellem det private og det offentlige rum.

Samme vekselvirkning karakteriserer oplevelsen med *Electrical Walks*. Også her er hovedtelefonerne med til at skabe et lydmiljø, der er forbeholdt lytteren alene, men eftersom lydene, i kraft af deres oprindelse, henviser til konkrete, fysiske materialer i det offentlige rum, så er opmærksomheden også her rettet ud i det offentlige rum.

Intentionen med lytningen under *Electrical Walks* må endvidere formodes at have en anderledes karakter end under iPod-lytning. Når individet interagerer med et kunstværk vil vedkommendes tilgang til den forestående oplevelse ofte være åben og nysgerrig, hvor iPod-lytteren i nogle tilfælde kan være motiveret af specifikke ønsker om at få mere energi, blive i bedre humør, få tiden til at gå hurtigere eller lign. Det skal således understreges, at jeg ikke ser afgørende ligheder mellem intentionerne og tilgangen til de forskellige lytninger. Sammenligningen peger derimod på, hvordan de strukturelle ligheder i nogle tilfælde kan medføre overensstemmelser i lydens funktion og i brugernes oplevelser af disse.

37 Denne bevægelse kan med David Beers betegnelse forstås som 'tune out' (Jf. David Beer: "Tune Out: Music, Soundscapes and the Urban Mise-en-scène", *Information, Communication & Society* 10/6 (2007)). Det er dog min overbevisning, at lytteren kontinuerligt 'tuner back in' i det offentlige rum under lytningen.

38 For mere om nye de nye mediers indflydelse på opdelingen af private og offentlige rum se blandt andre Ingrid Richardson og Amanda Third, "Cultural Phenomenology and the Material Culture of Mobile Media", in Phillip Vanini (red.), *Material Culture and Technology in Everyday Life* (New York: Peter Lang, 2009), s. 146; og Scott Mcquire, "Performing Public Space", in *The Media City: Media, Architecture and Urban Space* (Los Angeles & London: Sage, 2008), s. 130-158.

Jeg mener ikke, at der i nogen af lyttetilfældene, hverken under udførelsen af *Electrical Walks* eller iPod-lytningen³⁹ kan siges at være tale om en konstruktion af decide-rede lyd-bobler. I stedet er lyd-rummene i både iPod-lytningen og i udførelsen af *Electrical Walks* dynamiske og med næsten transparente grænser, der kontinuerligt over-skrides af opmærksomhedens skift i begge retninger. Disse skift kan ligeledes forstås som medierende funktioner, hvor det ene rumligheds karakteristika påvirker og medi-erer oplevelsen af det andet.⁴⁰

Befordrende begrænsninger

Både iPod-lytning og Kubisch's performative byvandring er kendetegnet ved en be-grænsning af lytterens auditive sansning af det offentlige rum. Lytteren er optaget af sit private lydmiljø, og lydene heri skjuler delvist lydene i det ydre soundscape. På den måde er lytteren begrænset i sin sansning af omgivelserne i en traditionel forstand og må nøjes med at orientere sig visuelt. Dette kan for nogles vedkommende betyde, at de fravælger at bruge iPod på trafikerede steder, da de føler, at det kompromitterer de-res orienteringsevne:

Mine ruter er altid til bens, når jeg benytter mig af min iPod, da jeg ikke vil bru-ge den under cykelture eller i bilen. Dette er for at øge trafikssikkerheden, hvis nogle medtrafikanter skulle dytte. Jeg er ikke så årvågen i trafikken med iPod.⁴¹

Denne sanseforskydning er afgørende for konstruktionen af det private eller semi-private rum. En oplevelse af at have svært ved at orientere sig i det offentlige rum under lytningen kan vidne om en oplevelse af tydelige grænser mellem det private lyd-rum og det offentlige rum. Endvidere kan oplevelsen af disse grænser have ind-flydelse på lytterens optræden under lytningen og dermed på selve oplevelsen. Un-der min oplevelse med *Electrical Walks* erfarede jeg, hvordan min selvbevidsthed æn-drede sig undervejs på vandringen. Indledningsvis var jeg optaget af min egen frem-træden i det offentlige rum, eftersom jeg, i kraft af de store hovedtelefoner, skilte mig ud. Men efterhånden, som jeg blev fanget af det anderledes lydmiljø, glemte jeg indimellem mig selv og overgav mig til udforskningen af det urbane rums elektro-magnetiske felter.

Det er min overbevisning, at den begrænsede adgang til det urbane soundscape kan have konstruktive konsekvenser for intensiteten af oplevelsen. Og eftersom den samme begrænsning er gældende ved iPod-lytning mener jeg også, at denne aktivitet kan resultere i momentvis selvforglemmelse:

39 Ifølge mit empiriske materiale.

40 Denne særlige opmærksomhed peger endvidere på en ny form for lyttemodus, som ligeledes karak-teriserer iPod-lytningen. Vores stigende brug af diverse mobile medier i det offentlige rum har med-ført, at vores generelle perception altid er distraheret, optaget i flere forskellige rum på samme tid. For mere om dette perspektiv se Caroline Basset, "How many movements?", i Michael Bull og Les Back (red.): *The Auditory Culture Reader* (New York: Berg, 2003).

41 'Nikolines' lyd-dagbog, udført efterår 2009.

'Mads-Peter': Da jeg kom ned til søerne, da havde jeg rigtig, rigtig behagelig musik i ørerne, og så åbnede det hele sig ligesom lige pludselig, og det var sådan en meget speciel oplevelse at gå derud. Og da stod jeg pludselig og tog mig selv i at stå midt ude på søerne og kigge rundt og betragte alle andre – beskue alle andre. Og så gik det pludselig op for mig, hvordan det ville se ud, hvis de så mig.

Som det fremgår af citatet kan sammenhængen mellem omgivelser og lyd anspore lytteren til at dykke ind i oplevelsen og for et øjeblik glemme sin egen fremtræden, hvilket resulterer i, at hans almindelige selvbevidsthed skubbes i baggrunden. Dette kan forstås som et eksempel på, at lytteren lukker sig inde i sin egen verden eller sin egen lyd-boble, men jeg mener lige så vel, at man kan argumentere for, at lytteren i sin selv-forglemmelse netop stiller sig til rådighed for, hvad omgivelserne i samspil med lyden kan tilbyde.

Med denne påstand er vi tilbage ved spørgsmålet om medieringen og dens eventuelle forbindelse til illusionen. Nærværende beskrivelse af selv-forglemmelsen vil Bull sandsynligvis forstå som et eksempel på en illusionistisk oplevelse af omgivelserne – en situation, hvor musikken forfører lytteren til en passiv, modtagende indstilling, hvor han ikke kan tage kritisk stilling til sine omgivelser men i stedet luller sig ind i en drøm om en verden med overensstemmelse mellem de ydre informationer og lytterens indre sindsstemning. I stedet for at afvise sådanne oplevelser som drømme og illusioner bør deres værdi anerkendes og fremhæves. Der er både en værdi i lytterens investering i de omgivelser, som lytningen foregår i, men også i forhold til lytterens egen erkendelse af sig selv. Sådanne stærke emotionelle oplevelser fører til indsigt, og i stedet for at afvise dem som drømme, kan de beskrives som perceptuelle positioneringer, der er stærkt betinget af musikken i iPod'en. Den begrænsede adgang til realiteterne bliver derfor karakteristisk for en specifik form for mediering.

Mobil musikmediering – en sammenfattende tematisering

I Kubisch's værk har lyden en række forskellige funktioner. Den er som nævnt med til at konstruere et semi-privat rum, som påvirker lytterens optræden i og oplevelse af det offentlige rum. På trods af at lyden er iscenesættende, og selvom lytterens auditive adgang til byens øvrige lydige signaler er begrænset, fungerer lydene ikke decideret realitetsslørende i det urbane rum. I stedet peger lydene i kraft af deres forankring i og udspring af konkrete, fysiske kilder på forskellige elementer i det offentlige rum og informerer lytteren om nogle elektromagnetiske forhold på det pågældende sted.⁴² Der er altså tale om en kompleks auditiv mediering af det offentlige rum, hvor lytteren både frarøves nogle inputs, men samtidig får privilegeret adgang til andre.

Denne forståelse, mener jeg, kan overføres på iPod'ens medierende kvaliteter. Jeg vil ikke hævde, at lyden i den mobile afspiller kan informere om auditive forhold i

42 Det skal dog understreges, at hovedtelefonerne ikke blot forstærker de elektromagnetiske felters lyde. Designet af hovedtelefonerne konverterer felterne til hørbare lydbølger, og der er således tale om en fortolkning af felterne i en lydlig kontekst.

det urbane rum,⁴³ men den kan sætte lytteren i en særlig stemning, der muliggør en anderledes opmærksomhed over for omgivelserne. Den kan medvirke til en situation, hvor nogle elementer af omgivelserne fremstår i et 'nyt lys' eller afføder narrative konstruktioner hos lytteren. Sådanne oplevelser mener jeg ikke kan afvises som blotte illusioner, som det er tilfældet hos blandt andre Bull og indirekte hos Adorno. Disse sanseindtryk og oplevelser kan derimod medvirke til, at lytteren skaber nye forståelser af og relationer til forskellige rum. Lyden i iPod'en medierer omgivelserne, således at nogle elementer træder tydeligere frem, mens andre dæmpes af det mobile lydmiljø.

Endvidere rejser *Electrical Walks* de centrale spørgsmål: Hvornår forholder vi os reelt til byen? Hvad er by, og hvad er iscenesættelse, æstetik, fantasi, medie? Ved at gøre de usynlige elektromagnetiske felter sanselige for os, problematiserer Kubisch forestillingen om en 'ren' eller umedieret verden. Hun påpeger, at der er elementer af vores omverden, som vi ikke kender til, og samtidig antyder hun, at vores oplevede udgave af virkeligheden altid i en vis udstrækning er medieret. Det vi ser, hører, smager og oplever som en helhed er et resultat af forskellige former for medieringer. Allerede i vores oplevelse af omgivelserne er disse medieret bl.a. gennem personlig fortolkning, der er præget af en række sociologiske, kulturelle, psykologiske faktorer. Ligeledes er diverse former for elektronisk forstærkning, formidling eller design af en meddelelse, et rum eller en bygning en form for mediering. En umedieret udgave af verden kan derfor forekomme utopisk.

Værket tilbyder ikke noget entydigt svar på ovenstående komplekse spørgsmål, og netop derfor er det interessant at sammenligne med den mobile lytning. For disse problematikker vedrører ligeledes iPod-lytningen, og de synes at ligge implicit i Thibauds tidligere fremhævede, komplekse skildring af walkman-lytningen. Det private lyd-rum udgør en ramme om lytteren, som vedkommende kan hengive sig fuldstændig til. Derved er han ikke optaget af det offentlige rum, men af en stemning, der motiveres af de auditive stimuli. En sådan momentvis forglemmelse af den lyttende krop er blandt andet i kraft af sensoriske begrænsninger kortvarigt mulig. Snart vil omgivelserne trænge sig på og igen placere lytteren i det urbane rum, nu med et andet stemningsmæssigt udgangspunkt for perceptionen. Men denne auditivt motiverede perception er ikke nødvendigvis mere eller mindre sand og troværdig over for omgivelserne, for som Kubisch's værk så tydeligt illustrerer, så er byen som perciperet realitet ikke entydig, uforanderlig eller fuldstændig begribelig. Der vil altid være dimensioner, som vi ikke forstår eller ikke har adgang til, og vi vil altid være situeret i vores perception og derfor fokusere mere på nogle informationer og elementer end andre. Som Bull selv beskriver det, så vil vores perception altid være medieret af vores sensoriske bearbejdning af de indtryk, der møder os. Forestillingen om en sand oplevelse af byen er således ud fra det fænomenologiske synspunkt, som karakteriserer denne artikel, en il-

43 Med undtagelse af enkelte applikationer til smartphones, der kan fortolke forskellige lydlige eller visuelle forhold i omgivelserne og på baggrund heraf konstruere et mobilt lydbillede og elektronisk soundscape. Eksempelvis fungerer applikationen *Sound curtain* således, at telefonens mikrofon opfanger omgivelsernes lyde og forsøger at maskere disse ved brug af lydflader, der har karakter af baggrundslyde. Disse lyde maskerer reallydene eller trækker en slags 'auditivt gardin' henover disse.

lusion. I forlængelse af denne forståelse er oplevelsen under iPod-lytningen ikke nødvendigvis mere illusorisk end en hvilken som helst anden oplevelse. Graden af iscenesættelse kan variere ligesom en række andre faktorer, der påvirker, hvor autentisk oplevelsen forekommer.

Der har ud fra ovenstående analyse således vist sig at være en sammenhæng mellem den måde, som værket *Electrical Walks* præsenterer og åbner byen for os, og så den momentvise oplevelse, som nogle iPod-lyttere kan få, når de bevæger sig i det urbane rum. Det er en ny vinkel på byen, der bevirker at lytteren kan fokusere på andre ting og områder og skabe anderledes, og til tider stærke oplevelser af disse steder. Jeg har således gennem inddragelse af og perspektivering til værket *Electrical Walks* argumenteret for, at denne mobilisering af individuelle oplevelser bl.a. er et resultat af den særlige mediering af omverdenen, som de mobile lydmedier indebærer.

Abstracts

Når vi sætter musik til noget, ændrer vi vores oplevelse af det. Det gælder diverse audiovisuelle medier så som film, reklamer, hjemmesider osv., og det gælder den fysiske, multisensoriske virkelighed. I denne artikel undersøger jeg, hvordan musikken i høretelefonerne kan påvirke vores oplevelse af de omgivelser, som vi bevæger os rundt i, under lytningen. Jeg undersøger denne påvirkning som en mediering af omgivelserne – dvs. en måde hvorpå omgivelserne erfares på ny gennem musikken. Denne teori står i kontrast til den primære eksisterende forskning på området, der fokuserer på iPod-lytningens tendens til at skabe en ekskluderende boble omkring lytteren (jf. bl.a. Chambers (1994), Arquette, (2004), Bull (2005, 2007), Beer (2007), Rawes (2008)). I artiklen inddrages desuden Christina Kubisch's performative lydvandringværk *Electrical Walks*, der belyser den mobile lytnings medierende kvaliteter fra forskellige perspektiver.

It is well documented that music affects our perception of visual and multisensory elements. We know that our perception of films, commercials, websites etc. changes in correlation with the music playing in the background. The same is true for our perception of our physical reality. In this article I explore how the mobile mp3 music affects our experience of the surroundings. I examine this auditory impact as a mediation of the surroundings – i.e., a way of knowing and experiencing the surroundings in a new and different way. This perspective contrasts with the current predominant theories on mobile listening, which focus on the mp3 listener's withdrawal from public space into a private sound bubble (Chambers (1994), Arquette, (2004), Bull (2005, 2007), Beer (2007), Rawes (2008), a.o.). Furthermore, to support this hypothesis on music's mediating qualities I examine how this perspective is present in Christina Kubisch's performative soundwalk *Electrical Walks*. This work also explores how music and sound in headphones can be used to stage different urban spaces and affect listeners' experience of these spaces.

Husker du? Nutidig genlyd af fortid

Om reklamefilms brug af musik og lyd som nostalgi og kulturel erindring

Der eksisterer tilsyneladende en symbiotisk forbindelse mellem erindring og fødeindtagelse. Et eksempel er Prousts ofte citerede beskrivelse af, hvorledes en smag vækker en vidunderlig lystfølelse til live i ham, da han som voksen opløser en madeleinekage i en skefuld te – en følelse han først ikke kan forstå årsagen til, fordi denne er "(...) skjult udenfor tankevirksomhedens område og rækkevidde, i en eller anden materiel genstand (i det sanseindtryk som den materielle genstand ville give os) som vi ikke har nogen anelse om".¹ En barndomserindring vækkes i et splitsekund af sanserne, først netop ubevidst, som en følelse, men siden som en åbenbaring af hele hans barndoms miljø: noget som han troede forduftet og ikke havde erindret blot ved at tænke tilbage. Det er smagen og duften, der overkommer afstanden og fører ham direkte ned i denne huskelomme, som her ytrer sig som nostalgi.

Ikke kun erindring, men overhovedet inddragelsen af 'gamle dage', synes at spille en overordentlig vigtig rolle i relation til fødevarereklamer, f. eks. pålæg af forskellig slags. Siden 1950'erne har reklamerne skullet overkomme kløften mellem selvproducerede og industrielt producerede varer inden for visse fødevarerprodukter.² Dette er ofte sket ved at fremhæve det industriproducerede som lige så velsmagende som det hjemmeproducerede, der fremstilles som lige så velsmagende som i 'gamle dage' eller som noget, der er fremstillet på gammeldags manér.³ Her er det nostalgien, der er den refleksive ramme.

Udover at henvise til tradition skal reklamer for fødevarer overkomme deres manglende mulighed for at gengive smagsindtryk. De må ansøre andre sanser, når de skal formidle lugte- og duftsansen, nemlig de sanser som vi i relation til mad ellers anvender til at komplettere vores smags- og duftindtryk. I reklamerne bidrager det visuelle til at understrege vores kulturelle opfattelse af, hvad synet bidrager med, når det gælder oplevelsen af fødevarer. F.eks. præsenteres grøntsager som velproportionerede, skinnende og uden nogen form for skønhedsfejl. Og denne reklamens eksponering af synssansen får vi tilbage i synet igen. Producenternes

1 Marcel Proust, *På sporet af den tabte tid 1* (Viborg: Forlaget Multivers, 2009), s. 64.

2 Michael Wildt, "Promise of More. The Rhetoric of (Food) Consumption in a Society Searching for Itself: West Germany in the 1950s", in Peter Scholler (red.), *Food, Drink and Identity* (Oxford & New York: Berg, 2001), s. 73-74.

3 Ibid. Dette kan i øvrigt iagttages i annoncer for Stryhns leverpostej fra slutningen af 1990'erne, tilgået 17.12.2011.

bestræbelser på at få fødevarer til at se godt ud har betydet en markant nedgang i næringsindholdet.⁴

Ved siden af synssansen spiller også følesansen ind på fødevarereklamer. Vi skal kunne forestille os, hvordan chips, chokolade eller bacon vil føles.⁵ Smagen synes næsten at være noget, man refererer til perifert, mens følelsen af at sætte tænderne i noget understreges – gennem lyd. Den sidste vigtige formidler af lugt og smag i reklamer er høresansen. Lyden af et produkt og de associationer, som lyde eller en melodi kan vække, er da også noget, der får større og større opmærksomhed fra alle sider.⁶

Der et stærkt bånd mellem sanser som lugtesans og smagssans og menneskelige emotioner og erindring.⁷ Et produkt som marmelade synes at være velegnet til at perspektivere dette spørgsmål, da det både rækker ud efter en sanselig og en social erindring, hvis man skal tro reklamerne. Idealtypen marmelade er ikke alene knyttet til fælles aktivitet som plukning af bær, til hjemlige sysler som syltning, til bedsteforældre, god tid og hygge, men også til smagen af sommer, duften af bær og barnets stadig ukomplicerede længsel efter sødt.⁸

At lade et gammelt nummer akkompagnere en reklamefilm, som det er tilfældet i de fleste af de film, jeg her vil analysere, behøver ikke i sig selv udtrykke noget nostalgisk. Nostalgien er dialogisk i sit væsen og må nødvendigvis knytte sig til 'erindring' i en eller anden form. Erindringen skal vække en samklang mellem nutid og fortid, for at vi opfatter den som nostalgisk. Når nostalgi optræder i forbindelse med reklamefilm vil den i sagens natur også være koblet til et visuelt udtryk og en egnet vare. Det er i sådanne samspil, vi kan identificere og analysere det nostalgiske udtryks karakter. Af en ret omfattende nostalgilitteratur fremgår det, at nostalgi kan have mange forskellige udtryk og fremtoninger. Begreber som f. eks. refleksiv og restaurerende nostalgi anvendes i analyser af nutidige kulturelle og kunstneriske udtryk.

Det er denne artikels intention at undersøge, hvorvidt forskellige kategoriseringer af nostalgi kan bidrage til en forståelse og identifikation af betydningen af musik og lyd i reklamefilm, og hvorvidt disse meningsfuldt kan inddrages i en analyse af det specifikke samspil mellem billede, musik og lyd. Desuden skal det undersøges, hvordan lyden i en række reklamefilm for marmelade på forskellig måde er med til tematisere nostalgi og erindring. Hvor nostalgi i sin oprindelig beskrevne form (se s. 63) havde længslen efter et bestemt sted som sit mål, refererer nostalgi i disse reklamefilm til (for)tid. Min tese er, at lyden er en vigtig formidler af den forgangne tid, som de

4 Forædlingen af udseendet betyder at f. eks. broccoli har mistet 75% af sit kalkindhold mellem 1940 og 2000 (jf. Roger Haden: "Taste in the age of convenience: From Frozen Food to Meals in 'the Matrix'", in Carolyn Korsmeyer (red.), *The Taste Culture Reader* (Oxford & New York: Berg, 2005), s. 349).

5 epn.dk bragte 18. april 2004 en artikel om, at forskere havde funder frem til, at "et perfekt stykke bacon knaser med en lydstyrke på 0,5 decibel og knækker ved et bid på 0,4 newton", tilgået 17.12.2011.

6 Se mit blogindlæg "Hør lyden, sig navnet", tilgået 17.12.2011.

7 Deborah Lupton, "Food and Emotion", in Carolyn Korsmeyer (red.), *The Taste Culture Reader* (Oxford & New York: Berg, 2005), s. 319-20.

8 Sidney Mintz, "Sweetness and Meaning", in Carolyn Korsmeyer (red.), *The Taste Culture Reader* (Oxford & New York: Berg, 2005), s. 110.

følgende analyserede filmserier fremstiller som positiv. Reklamefilmen kan ikke aktivere nærsansernes lugt og smag og dermed være den kilde til erindring, som Proust genoplevede – nemlig en personlig præget erindring, ufrivilligt vækket til live af sanserne. I reklamerne iscenesættes det forgange via syn og lyd, og det sker forskelligt i de fire valgte reklameserier – med lyden af fortid som en underlæggende tidslig markør.

Fire temaer i reklamefilm fra Den gamle Fabrik

Marmeladeproduktionen i Den gamle Fabrik har sin oprindelse i en lille kælderbutik med servering på Strøget i København. Den blev grundlagt i 1834 som Jordbærkælderen med bær- og frugtudsalg og sommerservering. Fra 1922 fik man lokale med helårsservering, og senere begyndte man at sælge hjemmelavet marmelade – fra 1979 under varemærket 'Den gamle Fabrik'.⁹ Siden 1993 har virksomheden været en del af Aktieselskabet Beauvais (fra 2011 Beauvais Foods). Fra 1990 til i dag har Den gamle Fabrik ofte gjort brug af et nostalgitema i sine reklamer.¹⁰ Skønt virksomheden i denne periode flere gange skiftede reklamebureau, optrådte 'erindring' i firmaets reklamer i forskellige former og blev således et omdrejningspunkt for iscenesættelsen eller branding af produktet.

I perioden 1990-2005 indgik melodien til sangen 'Glemmer du, så husker jeg det ord for ord' som omdrejningspunkt i Den gamle Fabriks reklamer.¹¹ Det erindringsmotiv, der var anslået i valget af melodi, blev på forskellig vis understreget af billeder og lyd i øvrigt. Jeg vil i det følgende redegøre for fire af Den gamle Fabriks forskellige reklamefilmstemaer, som jeg vil benævne hhv. 'I haven' (Bates A/S: 1996), 'Molly' (Bates: 2001),¹² 'Næsten ingen sukker' (Bates/Red Cell: 2004), og '175-års jubilæet' (Wibro, Duckert & Partners: 2009).

*'I haven'*¹³

'I haven' er en serie af reklamefilm fra omkring 1996. Reklamernes smalfilmsæstetik er tydeligt inspireret af den amerikanske tv-serie *Mine glade Tressere*, der omhandlede drengen Kevin Arnolds oplevelser af 1960'erne og 1970'erne i en amerikansk forstads-middeklassefamilie.¹⁴ Seriens titelmelodi var Joe Cockers ikoniske udgave af Beatles-nummeret 'With a Little Help from My Friends', som han sang på Woodstock i 1969, men

9 Se i øvrigt Den gamle Fabrik, tilgået 22.05.2012.

10 I 2011 har nostalgitemaet fået en ny mytisk drejning, idet fabrikkens oprindelse nu i en animeret film tilskrives en tiptiptiptipoldefars kontakt til et (hårdtarbejdende, samlerorienteret) bærfolk, tilgået 17.12.2011.

11 Musik af Kai Normann Andersen, tekst af Børge og Arvid Müller samt Dan Folke. Nummeret blev oprindeligt sunget af Liva Weel i filmen *Odds 777* (1932). Klippet kan ses på YouTube, tilgået 17.12. 2011.

12 Jeg har kunnet studere reklamerne i Statsbibliotekets database over danske reklame- og tv-reklamefilm. Desværre mangler 'Molly'-filmene i Statsbibliotekets samling, men jeg har fået oplysninger om indspilningsår ved en henvendelse til Beauvais. Den kan ses på YouTube, tilgået 17.12.2011.

13 'I haven' kan ses i Statsbibliotekets reklamefilmsamling, hvis man har adgang. Her findes også bibliotekets oplysninger om filmen. Tilgået 17.12.2011.

14 Originaltitel *The Wonder Years*, produceret af Carol Black and Neal Marlens, som sendtes over seks sæsoner fra 1988-93 (sendtes på dansk tv i starten af 1990'erne).

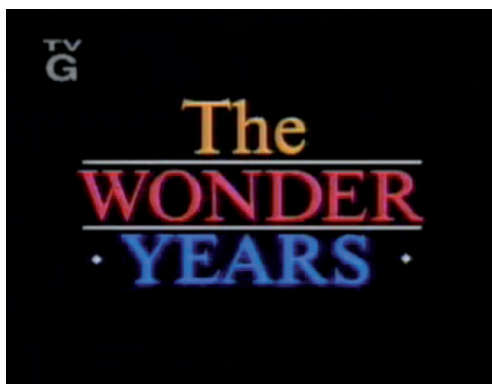
her i en meget kondenseret form. 60'erne blev således anslået fra starten både i den danske titel og i soundtracket. Afsnittene kommenteres af den voksne Kevin Arnold, hvorved lyden installerer en refleksion: Vi ser billederne af 1960'erne, mens lyden både iscenesætter billedernes tid (titelnummeret) og samtidig angiver et spænd over tid, idet Kevin Arnolds stemme reflekterer over, hvordan han nu forstår de begivenheder, han deltog i.



Figur 1a-d: Screenshots fra *The Wonder Years*, som illustrerer seriens brug af smalfilmsæstetik i redigeringen af billedside.

Også introens visuelle æstetik viser tilbage til 1960'ernes super 8-film (smalfilm) med en imitation af optagelsernes fragmenterede karakter og sammensplejsede billeder (man aner hvide felter indimellem de hakkende billeder). 'Optagelserne' viser familien i forskellige udendørs situationer. Filmens overflade er ridset, og dette taktile element skal få den til at fremstå autentisk, idet den flimrende effekt skal illustrere, at den gamle film er set mange gange. Både den visuelle og den auditive fremhævelse af smalfilmsmediet peger på afstand i tid.

Den visuelle æstetik, som introen i den amerikanske serie benytter, bliver som allerede beskrevet imiteret i Den gamle Fabriks reklamer, endda forstærket af en lettere brunlig toning, og på den lydlige side suppleret med den klikkende lyd af en smalfilmsfremviser. I stedet for den oprindelige series indforståede musikalske reference til 1960'erne anvender 'I haven' som underlægning en klaversats af nummeret 'Glemmer du, så husker jeg det ord for ord', der jo stammer fra en tid langt før den smalfilmsæstetik og det familieliv, der vises i reklamen. Under klaverudgaven klinger den fraværende titels "glemmer" og "husker" med og peger ind i en uspecifik erindring om



Figur 2: *The Wonder Years* 1988, introduktion til de første 4 afsnit af serien. Smalfilmsmediets format og det lidt ufokuserede billede, der var en næsten uundgåelig del af mediets æstetik, er imiteret i tv-seriens introduktion.¹⁵

gamle dage, der ikke er alt for langt væk.¹⁶ Den tidsmæssige udefinerbarhed understøttes af reklamefilmens sammensætning af tidsmæssigt forskellige perioder.



Figur 3a-d: Smalfilmsæstetikken i 'I haven'. Læg mærke til, hvordan tiderne er stillet sammen – også via smalfilmens montagekarakter: de brunlige sort/hvide 1950'er billeder af en vandkæmmet dreng og hans mor i forklæde; de pæne og afdæmpede tidlige 1960'erpiger med stikkelsbær; de hjemmegjorte, koloristiske patchworknederdele og hæklede hatte fra sidst i 1960'erne; og husmoderlig marmeladesyltning ude i haven blandt cementblander og selvbyggergrej fra 1950'erne.

¹⁵ 0:30, tilgået 17.12.2011.

¹⁶ Der refereres dog eksplicit til melodien titel i slutbilledets "Husker du?"

Klaveret lyder næsten forstemt på grund af rumklang. Legatofraseringen understreger sammen med rumklangen afstanden i tid både via tonernes dvælen og via rummet, som i sig selv repræsenterer og understreger en afstand i tid. Udførelsen med oktaveret (og anticiperet) valseforslag forstærker følelsen af noget fortidigt og sentimentalt. Melodien spilles i diskanten med efterslagsbas-akkompagnement i ¾ takt, hvilket også peger genremæssigt tilbage i tid.¹⁷ Under hele klippet høres filmfremviserens klikken meget tydeligt, og da filmen ender, hører vi en flapren fra en filmstrimmel, der løber ud af fremviseren, på billedsiden igangsæt af en lille pige, der griber ud efter kameraet. Herunder vises teksten "Den gamle Fabrik" som hurtigt flimrende bogstaver på en hvid filmstrimmel. Det hele afsluttes med speak af en intim, næsten kælen mandestemme: "Husker du? Fra Den gamle Fabrik. Den ægte."

Eks. 1: Hør lydsporet til reklamen  (åbner i separat browservindue)

Diktionen og privatsfære-spørgsmålet "Husker du?" spiller på titelmelodiens "Glemmer du?" Reklamens musik og lyd skal iscenesætte det at huske tilbage i tid, og vel og mærke en tid, der associeres med tryghed og nærhed. Både for den, der husker den specifikke tid (som jf. billedteksten til figur 3 ikke er så specifik endda), og for den, som ikke husker. Melodien viser tilbage til 1930'erne og qua sin titel til erindring som sådan, mens billedsiden er en montage af 1950'er- og 1960'er-billeder, indrammet af barndommens have.

Også på reklamens billedside ser vi en række situationer, hvis indhold og udseende repræsenterer en svunden tid, noget som lyden fremhæver og som installeres tredobbelte af melodien (titel, genre og fremførelsens rumklang) samt af lyden af smalfilmsfremviseren, der igen henviser til lyden af en erindringsstund. Fremviserlyden peger endvidere på erindringen som medieret, og reklamefilmen inddrager da også kulturelle erindringer ved at parafrasere serien *Mine glade Tressere*. Der er således en stor overensstemmelse mellem lyd og billedes pegning mod erindring. At det er erindring, som spottet skal vække, forstærkes yderligere af de forskellige variationer, der eksisterer af reklamespottet. Det er samme lydspor (melodien optræder dog nogle gange forkortet, eller starter på den 9. takt), der ligger under alle disse klip, som vises i forskellige rækkefølger, i de forskellige versioner, ligesom der inddrages andre klip, men altid afsluttet af pigen, der rækker ud efter kameraet og strimlen, der minder os om, at erindringsklippet er slut og en speaker, der henvender sig til os – de erindrende. I de korte versioner er billederne asynkrone: man aner ser hele tiden lidt af det forrige og lidt af det næste billede.

17 Melodien i reklamen består af det oprindelige omkvæds i alt 16 takter (i nogle kortere versioner af reklamerne kun 12 takter, idet den første del udelades). Den oprindelige sangs harmonisering er stærkt forenklet, idet originalens mediantforbindelser og bidominanter er kogt ned til en enkelt dominantiserende akkord, hvorefter der kadencerer. Udelukkelsen af de oprindelige spændingsakkorder betyder, at satsen kan forkortes efter ønske. Den indbyggede harmoniske nødvendighed er sløjet – satsen er blevet byggeklodsagtig og kan genkendes, men altså udvides og forkortes efter ønske.



Figur 4a-e: En strimmel der viser usynkroniteten. Billederne giver indtryk af privat nostalgi, hentet fra en families fotoalbum. Også speakeren understreger denne privathed med sin henvendelsesform og rep-likken "Husker du?" Her er nostalgien privat og restaurativ (se s. 67), og den specifikke melodi skal vække følelsen af en skøn svunden tid til live, mens gengivelsen (legato og rumklang) peger på vemod og søde minder. Eksemplet er fra Statsbibliotekets samling.

'Molly' ¹⁸

Molly er en gammel hund, som pruster og stønner i haven ved bordet, hvor dens voksne menneskefamilie spiser frugt og bær af forskellig art og i forskellige tilberedninger. Den løber væk fra bordet og indtager med nedsænket hoved en tilbagetrukket plads under et træs skyggefulde krone. En pigestemmes råb: "Molly!" indleder erindringen, og Molly løfter hovedet – nu som en hvalp. Vi ser, hvordan den var som kåd hvalp i

¹⁸ Se note 12.



Figur 5a-e: Billedstrimlen viser Molly i haven. Den drømmer sig tilbage til sin tid som hvalp. Læg mærke til Mollys tåre i sidste billede.

haven: mens der syltes, forfølger den en due gennem det halmfyldte jordbærbed, bider i en rabarberstængel, får marmeladegodbidder ved bordet og deltager i plantningen af det æbletræ, som den nu ligger under. Den fælder en tåre, og igen hører vi kaldet: "Molly", nu af en voksen kvindestemme, hvorefter den løber tilbage til bordet.

På lydsiden er det den samme indspilning af 'Glemmer du', som akkompagnerer billederne, men i 'Molly' præsenteres vi også for en nutid. Vi hører først lyden af gammel hund, der gisper, og af kaffeselskab omkring et bord i haven, akkompagneret af fuglesang. Hver gang Molly er i billedet, bliver gispet kraftigere; det er lyden, der understreger, at Molly er subjekt i fortællingen. Vi hører lyden af bordet blive dækket og af mennesker, der snakker, inden Molly piber og gispende fortrækker hen under æbletræet, mens menneskestemmerne fortoner sig. Mollys auditive rum ændres: Da den lægger sig med et dybt hundesuk, sætter melodien ind. Rumklngen i melodien kommer igen til at antyde et tidsmæssigt rum, idet det interfererer med en pigestemme, der langt fra kalder: "Moooolly! Kom så Molly" med forventningsfuld glæde i stemme og tonefald. Vi hører barnelatter, da Molly nu som hvalp springer op ad en lille pige, vi hører lyden af vinger, da Molly jagter en due, og endelig hører vi en fugl, der kvidrer,

og en togfløjte – eller en luftfyldt fløjte, mens Molly fælder en hundetåre. At vi kaldes tilbage til nutiden erfarer vi, da det ekkofyldte rum omkring hunden forsvinder. Alt dette har været akkompagneret af 'Glemmer du'. Nu hører vi igen lyden af kaffebordet. En nu voksen kvinde kalder: "Uhuh, Molly, Molly, kom så Molly", og vi hører Mollys gispene, mens den løber hen til kaffebordet, og den insisterende speaker spørger: "Husker du? Fra Den gamle Fabrik. Den ægte."

Eks. 2: Hør lydsporet til reklamen  (åbner i separat browservindue)

Her er igen tale om privat nostalgi, men nu med et twist. Det er en hunds søde minder, vi oplever. Vi er under hele filmen vidende om, at der er tale om nostalgi, idet der er nedlagt en distance i fortællingen på det narrative plan. Lyden er med til at understrege, at historien fortælles med hunden som subjekt, idet vi dels hører gispene, der vidner om en besværet nutid, dels hører hundens oplevelse af vingeslag under en duejagt. Tåren understreger det refleksive i nostalgien eller bevidstheden om nostalgi. Også speakerstemmens "Husker du?" kan understrege (med hunden som subjekt) denne distance til nostalgien.

*'Næsten ingen sukker'*¹⁹

Reklamen 'Næsten ingen sukker' inddrager fortiden på ny. Vi ser to ældre mennesker, en mand og en kvinde, fotograferet i sort/hvid siddende i deres sofa i stærkt modlys, så deres ansigter er lidt mørke. Et væld af møbler og nips viser, at de har været sammen i mange år, og stemmernes rustne lyd vidner ligeledes om alder. Den gamle mand nærmest fortsætter en sætning: "Nej ... jeg var jo købmandsbud", som om han allerede er i gang med at fortælle en historie til en imaginær lytter. Den dokumentariske æstetik i reklamen minder meget om den, der karakteriserer reklamer for butikskæden Netto.²⁰ Lyden understreger ligesom billederne noget dokumentarisk, idet vi hører fugle fra vinduet, de gamles vejtrækning og kroppenes bevægelser. Dette niveau er knyttet til nutiden. Ved ordet købmandsbud sætter melodien 'Glemmer du' ind i den allerede omtalte klaverudgave. Manden fortæller om, hvordan han som ung traf sin kone Alice, der var køkkenpige. Nu ser man i flash back og farver, hvordan han som ung kasketklædt mand leverer varer til et herskabskøkken, hvor man er ved at sylte i åbne gryder.²¹ Idet der klippes til nutiden, kommenterer den gamle Alice: "Men ingen sukker", hvortil han svarer, at der jo var rationering. Vi ser ham bænket ved køkkenbordet, hvor også sukkerrationeringsmærker ligger. Der klippes til de gamle i sofaen, og han spørger, om hun husker baghaven og hindbærbuskene? Her klippes igen tilbage på billedsiden, mens nutidens lyd fortsætter, idet den gamle Alice svarer: "Ja, der havde vi det hyggeligt." Og mens der igen klippes tilbage til de gamle på billedsiden, bifalder han: "Ja, havde vi ikke?" "Men ingen sukker," siger hun og ler: "Nej, men

19 Filmen findes i Statbibliotekets arkiver, tilgået 17.12.2011.

20 Se f.eks. YouTube, tilgået 17.12.2011.

21 I følge hjemmesiden for Den gamle Fabrik deres enestående produktionsmetode.



Figur 6: På billedsiden er nostalgien tematiseret via nutidens runkne, dokumentariske stil over for fortidens renskurede mennesker i smukke farver.

en masse frugt,” konstaterer han, hvorefter der speakes: “Nu kan du også få en let marmelade med mindre sukker, men stadig med masser af den gode smag fra Den gamle Fabrik. Den ægte”. Under speaken gentages den sidste linje af melodien.

Eks. 3: Hør lydsporet fra ‘Næsten ingen sukker’  (åbner i separat browservindue)

Her er tale om privat nostalgi, når det gælder de to gamles oprulning af deres møde omkring bær og sukker, men historien får imidlertid et mere kollektivt erindringspræg, da der henvises til 2. Verdenskrigs sukkerrationering. Nostalgien søde erindring er visualiseret af den farvelagte fortid, understøttet af melodien. Med lydsporet, som kommenterer fortiden fra nutiden, tilføjes historien en tidslig dimension. Her er tale om refleksiv nostalgi, dvs. en erkendt nostalgi, der ikke kan genskabes i nutiden. De gamle er og bliver gamle – det vidner nutidens lyde om, for de akkompagnerer minderne. Hvor Molly helt og holdent drømte sig tilbage, men vendte tilbage til nutiden igen, er de to gamle i sofaen hele tiden bevidste om deres nostalgiske trip.

'Grundlæggeren'²²

Den gamle Fabrik lavede en stribe reklamer i forbindelse med deres 175 års jubilæum. Kendetegnende var, at deres reklamer ironiserede over konceptet 'Den gamle fabrik' ved at lade en mere end 175-årig grundlægger af fabrikken være hovedrolleindehaver. I 'Grundlæggeren' går en tydeligt maskeret, bedaget herre iført engelsk snit (taljeret jakke og knickers) op ad en herskabelig trappe med sine seks West Highland Terriers. Der klippes, og nu sidder han i en aristokratisk udseende guldstol betrukket med rødt stof og fortæller om, hvordan han har grundlagt Den gamle Fabrik for 175 år siden; at ingen tog ham alvorligt dengang, men spurgte, "Hvorfor dog købe noget, som man kan lave selv?" Hans marmelade var af imidlertid af høj kvalitet, fordi han udvalgte de bedste



Figur 7: Grundlæggeren af den gamle fabrik i fin overeksponeret stil

Eks. 4: Hør lydsporet fra 'Grundlæggeren' 🎧 (åbner i separat browservindue)

22 Reklamerne kan ses på YouTube: 'Grundlæggeren', 'Blindsmagning', 'Økologi', alle tilgængelige 17.12.2011. Desuden er der 'Cremet marmelade', der ikke anvender samme underlægning som de andre film, men har klaverakkompagnement og fuglesang som underlag for dialog mellem grundlægger og tiptiptip-oldebarn. Akkompagnementet peger dermed på Molly, som også findes i en børnemarmelade-version.

bær, forsukrede dem og kogte marmeladen i åbne gryder. Under denne redegørelse for forretningsgangen klippes til et herregårdskøkken med masser af frugt, hvor en statelig sortklædt kokkepige med hvidt forklæde og hvid kappe udvælger bær, sukker og nænsomt rører i de åbne gryder på et brændekomfur. Produktionsprocessens slutpunkt er, at marmeladen bliver "hældt kærligt på glas." Herefter henvender fabrikanten sig til en hidtil uset sidemand: "Er det noget, du kan bruge hva' knægt?" Og sidemanden, der er en 'knægt' på omkring de 60 svarer: "Uhm – det er mums, oldefar", mens han guffer en marmelademad i sig. Reklamen er akkompagneret af begyndelsen af Vivaldis lutkoncert i G-dur, 2. sats, spillet på guitar. Musikken sætter ind, idet den gamle mand går op ad trappen, og den skrues op og ned i styrke under filmen. Den tilpasser sig desuden billede og dialog harmonisk, idet den kvintskridtsekvens, der er indbygget i satsen, standses under dialogen med oldebarnet: Her lægger den sig til hvile på en akkord, for at fortsætte, mens en billedtekst kundgør: "Samme gode smag siden 1834". Melodien når lige akkurat at lande på grundtonen, inden der fades. Vivaldis guitarkoncert er tidligere blevet brugt som introduktion til en populær tv-udsendelse *Dus med dyrene*.²³ Musikken rammesætter hele den ironi, der er over reklamen, og bidrager til det aristokratiske miljø, idet den udgør en kulisse. Også skuespillerens overdrevne diktation understreger de iscenesatte gamle dage. Grundlæggeren agerer som fortæller (også som voice-over) i reklamen, men der høres dog enkelte reallyde i starten, da han går op ad trappen med hundene.

En anden jubilæumsvideo, 'Økologi', har igen den gamle grundlægger som central figur. Nu sidder han i sin stue, hvor han studerer bruntonede sort/hvide billeder i et fotoalbum med en lup. Det grotesk overdrevne understreges af, at vi ser hans store øje gennem luppen. Vi hører igen Vivaldi-koncerten, mens han kommenterer og morer sig over billederne. Disse lyde ligger som en atmosfærisk mumlen i baggrunden, tilsat et enkelt hundebjæf, mens den gamle mands stemme (voice-over) beretter: "For 175 år siden, da jeg grundlagde den gamle fabrik, skinnede solen hele sommeren, og der var altid hvid jul". Idet han lægger fotoalbummet fra sig under lyden af stor anstrengelse, forsætter han: "Men man skal jo følge med tiden, så nu har jeg lavet en økologisk marmelade med flere bær og endnu mere smag. Jahaha, ja det er godt ...". Den diktation, skuespilleren benytter til den sidste konstatering, kan minde om afdøde skuespillere som Johannes Meyer (1884-1972) og Helge Kjørulff-Schmidt (1906-1982).²⁴

Eks. 5: Hør lydsporet fra 'Moderne økologisk marmelade' ◀ (åbner i separat browservindue)

Den sidste jubilæumsreklame, der skal gennemgås her, er en blindsmagning. Den gamle grundlægger sidder igen i aristokratiske omgivelser, visuelt underbygget af en brændende kamin og kandelabre i baggrunden. Man ser kun hans hoved, og han har silkebind for øjnene. Han fortæller: "I anledning af Den gamle Fabriks 175 års jubi-

23 Vært Poul Thomsen, DR 1980-85.

24 Meyers stemme er på Filminstitutets *Fakta om Film* karakteriseret af Morten Pihl som en sprukken rivejernsstemme. Sammesteds beskrives Kjørulff-Schmidts som pudsøløjerlig, åndsfraværende staccato, begge tilgået 1.03.2011.



Figur 8: Stillbilleder fra *Moderne økologisk marmelade*, 'Blindsmagning' og 'Cremet marmelade': I alle tre optræder grundlæggeren som en fast figur, der trods sine 175 år følger med tiden.

Eks. 6: Hør lydsporet fra 'Blindsmagning' ◀ (åbner i separat browservindue)

læum har jeg lavet to nye fantastiske marmelader: en med gyldne frugter, og en med røde bær – men det er umuligt at sige hvad for en, der er bedst. Så det vil jeg lade dig afgøre." Og så igen: "Jahaha, ja det er godt ...". Billedsiden viser først to forskellige marmelademadder på guldtker, som løftes op af, hvad der viser sig at være den gamle mands hænder. Han befinder sig stadig i stuen fra før, men nu viser det sig, at han sidder på en el-scooter, som han sætter i gang, efter han har smagt på marmeladen, hvorved han vælter en stor fornem vase. Samtidig med erklæringen om, at han vil lade forbrugerne bestemme, hvilken marmelade der er bedst, vises et stillbillede af de to marmeladeglas frem med teksten: "Stem og vind flotte jubilæumspræmier – den-gamlefabrik.dk". Igen er filmen akkompagneret af Vivaldi, men også denne spot har en besynderlig lyd: Nu er det ekstra fremhævet, at vi både hører en voice-over og alle grundlæggerens små gammelmandslyde, mens han vurderer marmeladerne. De tre lag (speak, musik og reallyde) giver en sammensat og rodet lyd.

Her er tale om iscenesat privat nostalgi. Det narrative plans 175-års hovedperson, den stærkt overdrevne gammelmandsdiktion og de overdrevne gammelmandslyde bi-

drager til en understregning af nostalgien som reflektiv. De søde minder er dramatiserede, og lyden indgår som en central faktor. Via den mindes vi om, at vi ikke bare er vidner til en genoplivning af gamle dage, men at de gamle dage *er* gamle og anstrengte. Over hele serien hersker en tone af ironi omkring ideer om autenticitet, oprindelse og rødder. Filmene tematiserer nostalgi på et metaplan og ironiserer således over de storytelling- og brandingteorier, som de øvrige reklamer bygger på. En strategi som helt er forladt i Den gamle Fabriks reklamer fra 2011.²⁵

Erindring og nostalgi

I det følgende vil jeg nærmere undersøge, hvordan lyden i disse reklamefilm på forskellige måder tematiserer erindring og mere specifikt nostalgi. Alle fire reklamefilm har tiden som tema, og min tese er, at lyden er en vigtig formidler af den forgangne tid, som i alle fire film fremstilles som noget positivt. Reklamefilmen kan ikke i sig selv aktivere nærsansernes lugt og smag og dermed anspore til den erindring, som Proust oplevede, nemlig en personlig præget erindring, vækket til live af sanserne. I reklamerne iscenesættes det forgangne via syn og lyd, og det sker forskelligt i de fire reklamer. Allerede Jean-Jacques Rousseau beskriver i sin *Dictionnaire de Musique* (1767) musik og lyd som erindringstegn, idet udstationerede schweiziske soldater led både ved lyden af koklokker og ved lyden af en bestemt sang,²⁶ og han konkluderede, at musikken i sådanne tilfælde "does not act precisely as music, but as a memorative sign".²⁷ Hvor Rousseau peger på musik og lyd som tegn, der peger på sted, peger Kant på, at nostalgi ikke kun er en længsel efter et sted, men også efter en bekymringsløs tid.²⁸

Som nævnt i indledningen er der en omfattende nostalgilitteratur. I sit essay om nostalgi, *Yearning for Yesterday, a Sociology of Nostalgia*, kategoriserer sociologen Fred Davis Prousts oplevelse som et eksempel på *privat nostalgi*.²⁹ Privat nostalgi er en følelse eller en bevidsthed, som vækkes til live af kilder, der har udspring i og kan forbindes til ens eget levnedsløb. Alle vil have oplevet eksempler på, at dufte og smagsindtryk uventet vækker associationer om tidligere oplevelser og dermed erindringer. Vi kan ikke umiddelbart dele den specifikke oplevelse med andre, men vi kan dele fornemmelserne og typen af erindring.

Overfor denne type af nostalgi stiller Davis *kollektiv nostalgi*. Her er genstandene for vækkelsen af hukommelsen en helt anden slags, idet denne type af nostalgi kan deles, forstås og genkendes af mange på en gang, fordi den refererer til og inddrager offentlige og genkendelige skikkelser. Han henviser til udbredte og håndgribelige karakterer eller skelsættende begivenheder som eksempler på kollektiv nostalgi. Det er allerede bemærket, at reklamefilm, der reklamerer for fødevarer i kraft af film- og tv-mediets og compu-

25 Se note 10.

26 Melodien var 'Ranz de Vaches', og lyden af den skulle ifølge Rousseau have fået schweiziske soldater udstationeret i Versailles til at desertere.

27 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionary of Music* (London: W. Waring and J. French, 1799), sp. 267, her citeret fra Boym, s. 4.

28 Immanuel Kant, *Hva er mennesket? Antropologi i pragmatisk perspektiv* (Oslo: Pax Forlag, 2002), s. 76.

29 Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York: The Free Press, 1979), s. 123.

terens audiovisuelle karakter, ikke kan benytte sig af samme sanselige næringssubstrat som Proust. Erindringstemaer bliver en måde at kildre sanserne på i stedet, og barndommen eller barnlige universer bliver adresseret som kollektive erindringer. F.eks. relaterer fødevarereklamer – især for søde sager – sig ofte til erindringer fra barndommen og tematiserer ligefrem dette som f. eks. Werthers Echte og Storcks Schokoladen Riesen.³⁰



Figur 9: Storcks Schokoladen Riesen – et sødt minde fra barndommen tematiseres

Disse reklamer skildrer en form for privat nostalgi, idet vi som forbrugere af reklamen ikke har adgang til den specifikke erindring, men til, som Davis påpeger, forståelsen af at vi kan dele fornemmelsen af at kunne huske tilbage – ikke til en bestemt smag, men her til følelsen af at have oplevet noget særligt, hvilket også direkte tematiseres i Werthers Echte-reklamen. I den danske version af Storck-reklamen, som fortælles af en købmandsdame, hører vi om Michael, der kom i butikken som dreng, og som nu, da han er voksen, stadig køber samme slik og stadig har et ritual omkring at spise den første karamel allerede inde i butikken. Lydsiden på reklamerne gør sit til at tematisere og vække erindringer. Der er fremhævet en knirkende lyd og en dørklokkes klemten, når butiksdøren åbnes, og knitren fra det papirkræmmerhus, som karamellerne pakkes i. Endvidere signalerer købmandsdamens meget artikulerede og rustne stemme både fortid og nutid. Diktionen er gammeldags, men den gamle stemme gør den nutidig. Kontinuiteten understreges desuden af den repeterede melodi, der i barndomsscenen spilles af en mundharpe (synthesizer) med stor rumklang (den enkle barndom, der er langt væk), men som i nutiden gentages med et større musikalsk udtræk i en mere opdateret og rytmisk tættere lyd, hvilket, udover at tematisere en kronologisk tid, også kan understrege en uskyldig, privat oplevelses (privat nostalgis) almengørelse (kollektiv nostalgi). Sammen tematiserer musik og lyd således både en privat og en kollektiv nostalgi. Den henvender sig både til den, der kan genkalde sig en butiksklokke og kræmmerhuse med slik (privat nostalgi) og til dem, som ikke kan, hvorved reklamen får karakter af at være et tegn på de gode gamle dage (kollektiv nostalgi).

30 Werthers Echte kan ses her, og Storck Schokoladen Riesen her, begge tilgået 17.12.2011. (Eksemplet er tysk, da de danske reklamefilm er klausulerede og derfor ikke kan vises umiddelbart. Med adgang til reklamefilm-samlingen på Statsbiblioteket kan man se dem på dansk (Werthers Echte, Storck).

Kulturel erindring

Jan og Aleida Assmann har betegnet det, at medierne i så høj grad indgår i vores erindringsarbejde som *kulturel erindring* (*cultural memory*).³¹ Reklamefilmernes brug af fortiden er et eksempel på sådanne kulturelle erindringer, idet de meget ofte forbinder den kollektive med den personlige hukommelse og samtidig knytter an til et produkt, hvorved erindringen får en taktile dimension. Ydermere betyder reklamens brug af den kollektive hukommelse, at generationer får adgang til at skræve over flere tidsligheder. Fjernsyn er en vigtig kilde i dannelsen af kulturelle erindringer og indgår derfor i, hvad Annette Kuhn har benævnt *erindringsarbejde* (*memory work*),³² bl.a. gennem transmissioner af vigtige, nationale og internationale begivenheder, genudsendelser af udsendelser på tværs af generationer,³³ eller som udsendelser om fortiden, hvor tv-programmer optræder som den væsentligste kilde i opbygningen af erindringer om fortiden eller som direkte vidnesbyrd om denne.³⁴ Det at huske tilbage formes og konstitueres gennem kulturelle bearbejdningsarbejder, således at den enkelte, som Kuhn konstaterer, ikke kun er henvist til sin egen hukommelse. Det at huske tilbage er ikke knyttet til det enkelte individ, men er institutionaliseret via kulturelle artefakter.³⁵

Erindringsarbejde er, som allerede filosofen Halbwachs påviste med sit begreb om *kollektiv erindring*, et socialt fænomen, idet det bygger på udvekslinger med andre. Men faktisk viser det sig efterhånden, at det i realiteten er svært, for ikke at sige umuligt at opretholde Halbwachs' skelnen mellem individuel og kollektiv (social) erindring,³⁶ idet private erindringer hele tiden kommunikerer, justeres og revurderes i et stadigt samspil med omverdenen. Aleida og Jan Assmann har benævnt dette forhold som *kommunikativ erindring*,³⁷ som i relation til Halbwachs' begreb kollektiv erindring kun inddrager den del af den kollektive erindring, som baserer sig på levet hukommelse. Den kommunikative erindring er en hverdagshukommelse, der udveksles mellem mennesker, som er inddraget i hinandens hverdag og rækker, som al oral udveksling af erindring, kun over et tidsspand på omkring 80 år. Men vi husker jo også ud over den nære horisont? "Just as communicative memory is characterized by its proximity to its everyday, cultural memory is characterized by its distance from the everyday".³⁸

Med begrebet om kulturel erindring understreges, hvordan erindringer inddrager det distante og forgangne, og hvordan dette forgangne bliver præget af mediering, af

31 Jan Assmann, *Religion and Cultural Memory. Ten Studies* (Stanford: Stanford University Press, 2006), s. 3.

32 Annette Kuhn, "Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media", *Memory Studies* 3/4 (2010), s. 299.

33 I Danmark drejer det sig f. eks. om 90 års fødselsdagen, der nu genudsendes hver nytårsaften, ligesom genudsendelser er organiseret som en særlig kanal *Kulturkanalen*, etableret 1. november 2009, og via *Bonanza* på DRs hjemmeside.

34 Myra MacDonald, "Performing Memory on Television: Documentary and the 1960s", *Screen* 47/3 (2006), s. 327.

35 Kuhn, "Memory Texts and Memory Work", s. 298.

36 Assmann, *Religion and Cultural Memory*, s. 3.

37 Ibid., s. 3.

38 Jan Assmann & John Czaplicka, "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique* 65 (1995), s. 128-29.

tekstliggørelse og af kommunikation.³⁹ Hvor den kommunikative erindrings horisont er afgrænset af den levede erindring, når den kulturelles horisont meget videre, idet alle typer af vidnesbyrd kan indgå. Massemediernes og de digitale mediers enorme udbredelse og den stadig kortere tid mellem en faktisk hændelse og medieringen af denne betyder imidlertid, at det også bliver sværere og sværere at opretholde et skel mellem, hvad der er gennemlevet, og hvad der er oplevet gennem medier.⁴⁰ Billeder, lydoptagelser og film er en stigende del af vores privatliv, og dermed udvides erindringshorisonten. Erindringsdimensionen af nye medier som *YouTube*, mobiltelefoner og *Facebook* er vigtig i den sociale udveksling på mange forskellige måder – så også den kommunikative, levede erindring medieres i stigende grad.

Foucault peger på, hvordan begrænsning (diskurs) er et gennemgående træk, idet kulturformidling er præget af repetition, reproduktion og genskaben, både når det gælder vores kulturelle udsagn og vores meningsdannelse. Der sker en stadig indkogning af kulturel formidling, som fører frem mod fælles håndterbare, kommunikerbare og dermed genkendelige udtryk (*loi de rareté*).⁴¹ Litteraturforskeren Ann Rigney underbygger Foucault ved at beskrive, hvordan denne voksende udveksling, i modsætning til hvad man skulle tro, ikke bidrager til mangfoldighed, men snarere til en form for indskrænkning, idet erindringer overbringes og videreformidles via en sådan repetition og indskrænkning.⁴²

Man kan forestille sig, at netop denne mekanisme betyder, at medierede erindringer bliver mere mobile og anvendelige ud over den tid, de er foregået i. Kulturelle erindringer er jo netop, hvad andre har levet eller erfaret til andre tider, og Foucaults diskursbegreb om en tilpasning af sådanne udsagn betyder, at erindringer kan genbruges og genanvendes som en genkendelig, stadig opdateret ressource og i medieret form, som vi ser det i reklamefilm. Det er f.eks. tydeligt, at reklamefilm fra 1950'erne som regel er meget mere positive over for den moderne verdens bekvemmeligheder med deres annoncer for moderne pulversupper, konserver og aflastningen af husmoderen end dagens mere erindringsramte reklamer.⁴³

Nostalgi

Begrebet nostalgi blev første gang brugt af den schweiziske læge Johannes Hofer i 1688 om en lidelsesfuld tilstand forårsaget af længsel efter hjemmet eller hjemve [*algos* = smerte, *nostos* = længsel efter hjemmet]. Davis redegør for, hvordan betegnelsen nostalgi, fra oprindeligt at være en diagnose for en type af hjemve, som schweiziske lejesoldater led af, når de kom til andre himmelstrøg, overgik til langsomt at betegne en almindelig genkendelig følelse,⁴⁴ der dækkede en nutidig oplevelse af fortiden – ikke

39 Ann Rigney, "Plentitude, Scarcity and Cultural Memory", *Journal of European Studies* 35/1 (2005), s. 14.

40 Se f.eks. Henri Lefebvre, "Tenth Prelude. Renewal, Youth, Repetition", in *Introduction to Modernity: Twelve Preludes, September 1959-May 1961* (London, New York: Verso, 1961/1995), s. 157-167.

41 Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (London: Routledge, 1972), s. 118.

42 Rigney, "Plentitude, Scarcity and Cultural Memory", s. 16.

43 F. eks. reklamefilmen fra sidst i 1950'erne 'Vær en mor med Knorr' (uden årstal).

44 For en fin indføring i nostalgibegrebets udvikling fra diagnose udviklet af lægen Johannes Hofer i 1688 til melankolsk tilstand se i øvrigt Davis, *Yearning for Yesterday*, s. 1-6.

en hvilken som helst fortid, men en fortid, som man havde en eller anden relation til.⁴⁵ Nostalgi er således gået fra at handle om længsel efter et sted til at handle om længsel efter en tid, og dermed til en bestemt *anvendelse* af fortiden.⁴⁶ Nostalgi bærer således stadig en længsel i sig, men det er en længsel, der aldrig vil kunne opfyldes, idet fortiden jo er og bliver fortid, hvorfor det er mere præcist at tale om, at nostalgien sætter en i en bestemt stemning, og at den installerer fortiden i nutiden.

Som vi så i de omtalte slikreklamer, er det en vigtig pointe ved nostalgien, at den i sit udgangspunkt har en positiv tilgang til fortid og erindring, hvilket er det, der har gjort den så tiltrækkende for reklameindustrien. I modsætning til hvad der oprindeligt var tilfældet, begrænser nostalgi sig ikke længere til at være betegnelsen for en længsel man selv har oplevet (til den kommunikative erindring), man behøver ikke selv have oplevet en tid eller en begivenhed for at kunne længes, også den overleverede, kulturelle erindring kan vække nostalgi.

Kunsthistorikeren Svetlana Boym og kulturforskeren Britta Timm Knudsen understreger begge, at når denne nostalgiske følelse først kunne opstå med modernitetens radikale brud med fortiden, skyldtes det dennes adskillelse af fortid, nutid og fremtid.⁴⁷ Timm Knudsen fastslår ligefrem, at "[n]ostalgien opstår på det tidspunkt, hvor fortid, nutid og fremtid bliver tre forskellige steder".⁴⁸ Denne fortid er ikke kronologisk betinget eller fastsat (der skal altså ikke gå så og så lang tid, før man kan føle nostalgi), den forstås og opfattes som kontrast til nutiden. Hvor den private og kollektive nostalgi var begreber til forståelse af, hvad der kunne vække nostalgien, er der i selve den nostalgiske oplevelse en dialog mellem fortid og nutid, men i modsætning til en erindring vel at mærke en dialog, der altid falder ud til fortidens bedste.⁴⁹ I tråd med denne tanke om nostalgien som dialog, opregner Davis tre forskellige typer af denne dialog: enkel nostalgi [*first order* eller *simple nostalgia*], refleksiv nostalgi [*second order* eller *reflexive nostalgia*] og fortolket nostalgi [*third order* eller *interpreted nostalgia*].⁵⁰

Den *enkle nostalgi* er et subjektivt udsagn, som at alting var bedre, smukkere og mere civiliseret før i tiden; en uforbeholden længsel efter noget, der opleves som tabt i nutiden. Den *refleksive nostalgi* er sig det dialogiske plan bevidst. Man forstår, at der i nostalgien er tale om en udveksling mellem fortid og nutid, idet nutiden belyses af fortiden, hvilket betyder, at de to lag er i en art palimpsestisk samspil med hinanden. *Fortolket nostalgi* refererer til en analytisk forståelse af selve det, at man føler sig nostalgisk. Man træder så at sige uden for den nostalgiske rammesætning for at begribe nostalgien. Ifølge Davis oplever vi alle fortiden inden for de tre typer af nostalgi, og de tre niveauer er da heller ikke hierarkiske eller indbyrdes afgrænsede, men analytiske,

45 Davis, *Yearning for Yesterday*, s. 8. Britta Timm Knudsen, "Nostalgiske Nationskonstruktioner", *Nordicom* 29/4 (2007), s. 2, tilgået den 17.12.2011.

46 En del af Davis undersøgelse af begrebet bygger på kvalitative interviews med 12 informanter.

47 Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), s. 13; Timm Knudsen: "Nostalgiske Nationskonstruktioner", s. 2.

48 Timm Knudsen, "Nostalgiske Nationskonstruktioner", s. 2.

49 Davis, *Yearning for Yesterday*, s. 16.

50 Ibid., s. 17.

kvalitative beskrivelser af den nostalgiske oplevelse,⁵¹ som med sin dialogiske udveksling mellem fortid og nutid skifter. Hvad der kan vække nostalgi er forskelligt, hvilket et fænomen som Ostalgi vidner om.⁵²

Svetlana Boym forstår nostalgi som noget, der er bundet til længslen efter fællesskaber og kollektive erindringer. Hun forstår den massive tilstedeværelse af nostalgi som betinget af den moderne tilværelse, af globalisering og af de uendelige rum, som verden af i dag byder på. Hun karakteriserer i lighed med Davis omgangen med fortiden som hhv. bevarende eller restaurerende nostalgi (*restorative nostalgia*) og refleksiv nostalgi (*reflective nostalgia*).⁵³ Den bevarende nostalgi lægger vægt på *nostos* (hjem) og vil genopbygge det tabte 'hjem'. Den overkommer afstanden til fortiden ved at ville genskabe eller mime den, som den var. Den forstår ikke sig selv som nostalgi, idet den blot vil geninstallere og rekonstruere fortiden, så den bliver tilgængelig og brugbar i nutiden.⁵⁴ Boym beskriver hvordan denne type af fortid ikke må have tegn på forfald, men skal fremstå nymalet!⁵⁵ Hun ser en sådan tendens i nationale og nationalistiske revivals over hele verden, som hun mener, vil kompensere for oplevelsen af tab ved at lappe hullerne i en genetableret historiefortælling.

Den refleksive nostalgi har derimod rod i *algia* [længsel] dvs. i længslen og det imperfekte. Den er sig bevidst, at fortiden ikke kan vækkes til live. Den refleksive nostalgi bygger på udvekslinger mellem individuelle og kulturelle erindringer og opfatter ikke længsel og kritisk tænkning som hinandens modsætninger, fordi erindringer, der involverer følelser, ikke betyder, at man bevidstløst nedsænker sig i en ukritisk tilstand. Den refleksive nostalgi kan derfor være ironisk og humoristisk i sin omgang med fortiden. Fortiden er i denne optik en uanet og fragmenteret kilde af muligheder, hvor fremmedgørelse og afstand fra 'hjemmet' tvinger en til at fremstille eller fortælle ens egen historie med inddragelse af en levende og hele tiden nyfortolket fortid, som spiller med i bevidstheden om en selv. Boym forholder sig til nostalgis betydning gennem en analyse af dens materialebearbejdning, mens Davis beskriver oplevelsen af nostalgien for og i den enkelte; bemærkelsesværdigt er det, at deres beskrivelser af nostalgis betydning stort set er ens.⁵⁶

Lyd og musik er en af måderne man kan understrege en sammensætning af tider på. Musik og lyd kan rumme en umiddelbar adgang til fortiden og kan i et splitsekund betyde, at man på bedste Proust-manér har adgang til en oplevelse af denne. Hvad der vækker den kan både være Davis' private nostalgi og kollektiv nostalgi. Musik og lyde vækker (private) minder og kan også bære referencer i sig til en bestemt tid. Dialogen med materiale og med modtager sker på forskellige måder jf. de forskellige typer af nostalgi. En særlig form for æstetisk udveksling er brugen af kendte musiknumre i reklamer. Man skal imidlertid tage højde for, at musik ikke er stabil i sin betydningsdannelse. Det er rigtigt, at et kendt musiknummer er en slags semantisk erindring, som kan

51 Ibid., s. 28.

52 Ostalgi er dyrkelsen af genstande fra det tidligere Østtyskland.

53 Boym, *The Future of Nostalgia*, s. 41.

54 Ibid., s. 41. Timm Knudsen, "Nostalgiske Nationskonstruktioner", s. 4-5.

55 Ibid., s. 49.

56 Boym skriver (note 1, kap. 1, s. 357) at hun ikke har kendt til Davis' bog, da hun skrev sin egen.

pege på ganske bestemte situationer i ens livsfortælling, men derudover kan samme musikstykke opleves som kilde til kommunikative og til kulturelle erindringer. Det sidste er tilfældet i Den gamle Fabriks reklamer.

Tilbage til Den gamle fabrik

Som jeg tidligere har anført, blev nærværende udsnit af Den gamle Fabriks reklamer udvalgt som analyseobjekter, fordi de i høj grad var bygget op omkring erindring og nostalgi. Skønt reklamerne omhandler fødevarer, er der ingen eksempler på, at lyden i sig selv bliver brugt til at indikere, at smagen af marmeladen er exceptionelt god. Der er således ingen umiddelbar synæstesi at finde mellem lyd, farver og forestillet smag.⁵⁷ I stedet er det samspillet mellem billeder af frugt, henvisninger til fortiden, til fortidens familieaktiviteter, til det selvproducerede og lyden af kendte toner, som skal overbevise os om produktets autenticitet; altså en syntetiserende perception, der samler flere forskellige typer af indtryk til et hele.⁵⁸ Musikken artikulerer et udgangspunkt for en forståelse af det produkt, der er tale om og omvendt. Når det gælder brugen af musik, er vi ikke bare i stand til at genkende et nummer, vi har hørt før – hvis vi ikke kender det specifikke nummer, er vi alligevel i stand til at identificere (dvs. genkende) tid, genre, følelsesmæssigt indhold og hvem musikken henvendte sig til.⁵⁹ Ved at forene velkendt musik, en musikkultur eller en musikgenre med et produkt eller en tjenstydelse frembringer nye betydninger af begge.⁶⁰

Den gamle fabrik signalerer tradition både i kraft af varemærkets navn og de produkter, man fremstiller og sælger. I den sammenhæng virker det logisk, at reklamefilmene alle anvender fortid som en form for reference. Reklamerne inddrager kulturelle erindringer, de inddrager forskellige former nostalgi og de inddrager kommunikative erindringer. Her er lyden en vigtig faktor, idet den er med til at farve betydningen af de forskellige typer af erindring og nostalgi. Som Jan og Aleida Asmann påviste, kan kulturelle erindringer også bygge på en ikke oplevet tid, der ligger uden for den kommunikative erindring.

'I haven' – Restorativ nostalgi eller refleksiv nostalgi?

Reklamen anslår et privat nostalgitema, idet billeder og lyd tilhører privatsfæren ligesom selve mediet smalfilm. De sammensatte, og afsendermæssigt ufokuserede, men idylliske minder om fortiden, er repræsenteret ved hjælp af 1950'er- og 1960'er-rekvisitter. Kvinder fra forskellig tider sysler med bærplukning, sylter og serverer i haven og i køkkenet på hver deres generations vis, mens mændene ses ved bærrerne eller ved

57 Vedr. synæstetisk perception, se Iben Have, *Lyt til TV. Underlægningsmusik I danske tv-dokumentarer* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2008), s. 60-61.

58 Se Birger Langkjær, *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film* (København: Museum Tusulanum, 2000), s. 35.

59 Carol L. Krumhansl, "Plink: "Thin Slices" of Music", *Music Perception* 27/5 (2010), s. 337.

60 Bethany Klein, "In Perfect Harmony: Popular Music and Cola Advertising", *Popular Music and Society* 31/1 (2008), s. 5.

bordet og ellers er repræsenteret ved selvbygger-redskaber. Billedernes sammensatte bric-a-brac-tid peger imidlertid på kollektiv erindring, når man ser dem nærmere efter. 'I haven' bygger tilsyneladende på simpel, restorativ nostalgi, idet de flimrende, amatøragtige, familiealbum-agtige billeder fra køkken, have og kolonihave, og smal-filmsformatet i sig selv peger på den private erindring, som genoplives uden distance. Fortiden er holdt i farver af en lettere falmet karakter, men det falmede fungerer ikke refleksivt her, det understreger blot, at der er tale om erindring. Også den underforståede titel på melodien og den forstemte lyd af klaveret og (i denne sammenhæng) vemodsprægede spillestil underbygger det entydige i erindringen. Når reklamen vækker genklang hos beskueren, er det imidlertid også fordi, vi kan tolke den som byggende på både kollektiv og kulturel erindring: kollektiv, fordi der er tale om en diffus fortid, som mange potentielle marmeladekøbere vil have oplevet – kulturel, fordi den i så høj grad bygger på det forestillede billede om 1950'erne og 1960'erne og inddrager forskellige typer af medierede vidnesbyrd. De refleksive kommentarer, som karakteriserede den oprindelige rammefortælling i *Mine glade Tressere*, er erstattet af fremviserlyden, der indsætter et refleksivt niveau. På dette plan kommer også billedernes abrupte, men samtidig dog sjovt morfede Albumblætter-på-stribe-karakter til at antyde dialogen med fortiden som noget, der tilgås. Dette plan peger på den kulturelle erindrings medieaspekt: Vi hører filmstrimlernes udløb og den intime speakers "Husker du?"

I reklamen opbygges en kinesisk æske af lag på lag nostalgi. Vi ser billeder fra fortiden, som tilsyneladende repræsenterer privat nostalgi, men ved nærmere eftersyn snarere er kollektiv erindring. Lyden af fremviseren peger både på privat nostalgi, idet fremviserapparatets lyd installerer et rum af privat filmforevisning, og på kommunikativ og kulturel erindring, idet den deles med andre. Lyden af fremviseren er dobbelt-nostalgi. Den peger på fortiden (i sig selv) og på billederne som fortid (syntetiserende). Også selve lyden af klaveret (klaverspil i denne stil peger på en intimitet) og udførelsen af melodien kan pege på privat nostalgi, mens det forhold, at selve melodien er fra 1930'erne og billederne er iscenesatte som 1950'er- og 1960'er-familiebilleder, repræsenterer kulturel erindring: Tilsammen bliver dette igen en ikke-differentieret fortid, der helt svarer til billedernes bric-a-brac-stil. I understregningen af mediet både på billed- og på lydsiden åbnes for Boyms og Davis' refleksive nostalgi. Vi syntetiserer ikke blot billede og lyd, men lyden installerer dermed en dialog og blotlægger refleksiviteten, idet det er den, der peger på det, der går ud over de gamle billeder. Havde det udelukkende været melodien eller lyden af smalfilmsfremviseren, der akkompagnerede billederne, var denne dimension af nostalgien ikke kommet til udtryk, for da var man blevet i det restorative.

'Molly' – den nostalgisk, refleksive hund?

I filmen om Molly er det varmen, en besværet krop, savnet og manglen på opmærksomhed, der får Molly til at drømme sig tilbage. Der er tale om ren nostalgi, som Davis forstår som

"[...] a readily accessible psychological lens [...] to carry the optical metaphor a step further, it can be thought of as a kind of telephoto lens on life which while it magnifies and prettifies certain distant segments of the life passage also simultaneously blurs other segments [...]"⁶¹

Det er Mollys egne lyde, der afslører den kropslige utilpashed, mens lyden fra kaffebordet hørt med Mollys ører understreger følelsen af manglende opmærksomhed. Idet den sukkende drømmer sig væk, forsvinder nutidens lydkomponenter og erstattes af melodien 'Glemmer du', garneret med behagelige lyde fra fortiden, nemlig en kalden, der lukker Molly ind i nostalgisens teleobjektiv, der, som Davis beskriver ovenfor, lukker andre elementer (nutiden) ude. Det er den individuelle erindring, vi ser og hører jf. Davis' private nostalgi, og den igangsættes og afspejles af lyden. Molly er en meget antropomorf hund, hvilket understreges af, at det ikke er dufte, der sætter gang i erindringen, det er refleksiviteten. Molly er en kulturelt friset hund, der reflekterer over sin situation. *Algia* – længslen, der ikke kan indfries, sættes i gang af stemmerne fra samværet (jf. s. 63).

Også melodien understreger den private nostalgi, nemlig Mollys. Den husker tilbage, og at melodien også signalerer 1930'erne synes her underordnet. Det indgår i en syntetiserende oplevelse af hundens private nostalgi, idet det er det vemodige i melodien og ikke tidsfæstelsen som gammel melodi, der her trænger sig på, ligesom rumklangen kan være et tegn på Davis' refleksive nostalgi. Vi hører via lyden, at der er tale om en dialog mellem forskellige tider, mens tåren på hundens kind peger direkte på den ironiske distance, der er indbygget i Boyms refleksive nostalgi.⁶² Man kan også overveje, hvorvidt tåren tvinger os ud i Davis' fortolkende nostalgi, idet en hundetåre er så menneskelig, at den nødvendigvis må konfrontere os med selve grundlaget for reklamens iscenesættelse af nostalgi.

Molly er en privatpraktiserende, nostalgisk hund. Den vender sig fra nutiden og synker hen i sine erindringer fra en svunden tid, og her kommer melodien til at understrege det bittersødt vemodige og det fortidige. Lyden kalder den tilbage igen og inddrager den i nutiden. På dette plan er der tale om privat nostalgi. Reklamen er imidlertid refleksiv nostalgi i kraft af det narrative element. Hunden er hovedperson, hvilket iscenesættes af lyden i den første afdeling. Speaken til sidst er med til at understrege den ironi, som tåren spiller på. Spørgsmålet "Husker du?" fra den intime speaker får dermed et ironisk touch.

Der er igen intet i reklamens lyd, der peger på marmelade eller på lyden af marmelade. Hvor 'I haven' dog viste marmeladeproduktion, er det her kun gode minder, der

61 Fred Davis, "Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave", *The Journal of Popular Culture* 11/2 (1977), s. 419.

62 Spørgsmålet er dog, om publikum faktisk er i stand til den refleksive læsning, som Boym antager. Man kan godt få sine tvivl, når man læser om hvilke reaktioner reklamen vækker: f. eks.: <http://www.24.dk/group/dum/forum/thread/1996664>, <http://www.hunde-forum.dk/adfaerd/8526-retfaerdighedsfolelser-hos-hunde.html> og <http://slyngebarn.amandur.dk/forum/archive/index.php/t-34285.html>, alle tilgået 17.12.2011.

inddrages i filmen. Hele reklamen drejer sig således om at kunne erindre den søde fortid, og her indgår melodien som et direkte understøttende element med den underliggende titels 'Glemmer du?' som spørgsmål. Molly glemmer ikke!

'Næsten ingen sukker': nostalgi som dialog mellem nutid og fortid

I denne reklame er erindringsmotivet eksplicit. Dels møder vi privat erindring, der er repræsenteret ved den næsten dokumentariske stil, som er anvendt i skildringen af de to gamle i sofaen, der mindes deres ungdoms frugtbuske bagerst i haven, dels kommunikativ erindring, idet der er tale om to mennesker, der udveksler minder, og til sidst kollektiv erindring, i og med at 2. Verdenskrig og rationeringsmærker indgår i erindringerne.

Sammenfletningen af disse erindringsformer med nostalgi understreges af billederne. De sort/hvide afsnit har dels karakter af dokumentarfilm og peger på kulturel erindring, ligesom det er her, man ser den kommunikative erindring udfolde sig i sofaen mellem de to gamle, mens farvebillederne viser en historie om to under krigen, dvs. kollektiv erindring, som er farvet af den individuelle erindring og nostalgien. De mange skift betyder, at der på billedsiden bliver tale om en refleksiv nostalgi. Idet der skiftes mellem nutid og datid, får vi den dialog mellem tiderne, som både Davis og Boym berører. På lydsiden er vi imidlertid hele tiden i nutiden i og med, at der pågår en dialog, og her fungerer melodien 'Glemmer du?' som iscenesættende og en kulisser for den nostalgiske fortælling om fortiden. Den fades ganske umærkeligt ind, så vi hører aldrig starten. Da den gamle har sagt: "Ja jeg var jo købmandsbud", begynder vi at høre melodien. Herfra udgør billederne en slags historisk nutid, og melodien fungerer da også som underlægningsmusik. At billederne får farve understreger fortidens rosenrøde skær, bortset fra den gamle kvindes gentagne kommentar om, at der ikke var sukker. Den dokumentariske nutid optræder hver gang i sort/hvid, understreget af de gamles rustne, ikke forskønnede stemmer, mens musikken bliver kraftigere første gang, der klippes til fortiden og farver. Fortiden fremstilles som Boyms restorative nostalgi: den genoplives i klare farver og rosenrødt skær understøttet af lyden, som via det dokumentariske fastholder, at der er tale om en dialog mellem tiderne og altså en refleksiv erindring.

Det viser sig, at speaken til slut drejer filmens gentagne replik "– men ingen sukker" fra erindring om krigen til at handle om marmelade med mindre sukker. Igen er det lyden, der drejer betydningen. Den gamle kvindes insisterende: "– men ingen sukker", der holdt nostalgien fra døren i hele fortællingen, drejes til noget, der får med fortiden at gøre. Et ellers nutidigt fænomen, at marmelade skal være sundere i form af mindre sukkerindhold, får hermed rod i fortidens kollektive erindringer, og dermed en autentificerende erindringsdimension.

'Grundlæggeren' – mellem restorativ og refleksiv nostalgi'

I disse tre reklamespots er omgangen med fortiden ironiserende og distancerende, og iscenesættelsen af den private nostalgi er forladt. Der er tale om indforstået overdri- velse både i diktion, i historie og i lyd.

Boym karakteriserer den refleksive nostalgi som dyrkende distancen og som væ- rende sig forskellen mellem identitet og lighed bevidst.⁶³ Jubilæumsspottenes tilgang ironiserer over den restorative nostalgi, idet grundlæggeren, musikken og iscenesæt- telsen af køkkenet tjener som en autentisk restaurering af et ikke nærmere identificer- bart herregårdsmiljø. På lydsiden er det ikke længere 'Glemmer du?', der akkompag- nerer, idet den ikke ville være iscenesættende nok, ligesom dens vemodige, dvælende karakter er ikke egnet til den nye vinkling af reklamen. Nu er det lyden af klassisk musik, Vivaldi, som signalerer overklasse og tillige også kollektiv og kulturel erin- dring. Guitarkoncertens funktion som introduktion til *Dus med Dyrene* betyder, at den er genkendelig for en stor del af fjernsynsseerne, på det tidspunkt da reklamespotten blev vist. At der er tale om en refleksiv nostalgi viser sig især i lyden. Grundlæggerens diktion er overdreven, ligesom små lyde undervejs ødelægger forestillingen om en til- nærmet, korrekt iscenesættelse af den fortid, som billederne tilstræber. Der er spræk- ker, som lader os vide, at der ikke tale om realitet, men om fragmenter, hvor traditio- ner, vejr og kulisse ironiserer over nostalgi eller længslen efter gamle dage. Vi ser og hører grundlæggeren som nutid, mens han køkken er datid. Samtidig er grundlægger- karakteren opbygget som en kulisse bestående af kulturelle erindringer. Jeg har allere- de nævnt forhold som brug af et kendt fjernsynsprograms kendingsmelodi, men også diktionens helt tydelige efterligning af skuespillerdiktion fra gamle danske film anven- der kulturel erindring som klangbund for reklamen. Samtidig er hele gennemgangen af produktionen, samt grundlæggerens konstatering af, at produktet vakte undren i en tid, hvor alt ellers var hjemmeproduceret, en metakommentar til hele konceptet om- kring varemærket 'Den gamle Fabrik'.

Lyden spiller en stor rolle i reklamen som det, der demaskerer, hvad vi ser. Hvor al iscenesættelse omkring grundlæggeren signalerer autenticitet, nedbryder lyden denne. Både via den overdrevne diktion, men også via det meget udokumentariske lydbillede, hvor grundlæggerens udsagn nærmest loopes, så han snakker i munden på sig selv. Ly- den på filmen lader ham vrøvl, hvorved marmeladeproduktionen i den gamle fabrik kommer til at fremstå som iscenesat reklame. Hermed bliver reklamen et eksempel på Davis' fortolkende nostalgi, idet den har sat sig udover nostalgi som noget, der rum- mer længsel i sig: den er en ironiserende fremstilling af nostalgi.

Alt i alt kan man sige, at Den gamle fabrik er et varemærke, der i sig selv peger på nostalgi. Fra at reklamerne understreger privat nostalgi med en betoning af det auten- tiske i 'Kolonihavens' brug af smalfilmsæstetik, er det tydeligt, at den valgte nostalgi- ske tilgang bliver mere og mere iscenesat som refleksiv. Dette kommer mest til udtryk i 'Grundlæggeren', men er allerede til stede i 'Molly' og i 'Næsten ingen sukker'.

63 Boym, *The Future of Nostalgia*, s. 50.

Intentionen med artiklen var at undersøge, hvorvidt forskellige kategoriseringer af nostalgi ville kunne bidrage til en forståelse og identifikation af anvendelsen af musik og lyd i reklamefilm. Det er tydeligt, at lyden peger i forskellige retninger og at disse kan karakteriseres tydeligere via begreber hentet fra erindrings- og nostalgilitteraturen. Lyden er i de her analyserede film med til at underbygge den dialog, der ligger i nostalgien, ligesom den kan dreje erindringen i forskellige retninger – og retninger, som ikke umiddelbart ligger i billedet.

Abstracts

I reklamefilm inddrages ofte minder og nostalgi. Det er artiklens intention at undersøge, hvorvidt forskellige kategoriseringer af nostalgi kan bidrage til en forståelse og identifikation af betydningen af musik og lyd i reklamefilm, og hvorvidt disse meningsfuldt kan inddrages i en analyse af det specifikke samspil mellem billede, musik og lyd. Artiklen undersøger hvordan lyden i en række reklamefilm for marmelade fra Den gamle Fabrik på forskellig måde tematiserer nostalgi og erindring. Hvor nostalgi i sin oprindeligt beskrevne form havde længslen efter et bestemt sted som sit mål, refererer den moderne nostalgi til længsel efter (for)tid. Min tese er, at lyden er en vigtig formidler af den forgangne tid, som de følgende analyserede filmserier fremstiller som positiv. Reklamefilmen kan ikke aktivere nærsansernes lugt og smag og dermed være den kilde til erindring, som Proust genoplevede – nemlig en personlig præget erindring, ufrivilligt vækket til live af sanserne. I reklamerne iscenesættes det forgange via syn og lyd, og det sker forskelligt i de fire valgte reklameserier – med lyden af fortid som en underlæggende tidslig markør.

Commercials often use memory and nostalgia. It is the purpose of this article to examine whether different concepts of nostalgia can contribute to an understanding and identification of the meaning of music and sound in commercials. The concepts are then used to analyse the specific interaction between picture, music and sound. The article examines how sound in commercials from a Danish marmalade factory (*Den gamle Fabrik*, "The old Factory") thematizes nostalgia and memory in different ways. Where nostalgia in its original form was described as longing for a specific place, modern nostalgia refers to longing for a (specific) time. It is my assumption that sound is an important mediator of bygone days, which in the following commercials are set in a very positive light. Commercials are not able to activate the sense of taste and smell and can therefore not induce memory as Proust's resurrection of the past by a Madeleine biscuit could. In the four commercials presented here the past is produced through pictures and sound in four different ways.

BIRGITTE STOUGAARD PEDERSEN

Lyden af en stemme i skriften?

– en læsning af Mette Moestrups stemmeføring

Du ligner *jo bare* Mor, siger jeg til mig selv.
Som moder, så datter, *som man siger*.
Ligesom Mor, Mormor, Mormor To og
Oldemor er du en stedbundet kvinde.
Tal for dig selv, hvorfor binder du dig til steder?
Som om de var mennesker.¹

Er stemmen noget, man er eller noget man har? Hvordan kan man undersøge den kropslige stemme i relation til en stemme i skriften, og hvordan er forholdet mellem den akustisk lydlige og den tavse stemme?

Denne artikel ønsker dels at undersøge disse spørgsmål gennem en kortfattet introduktion til dele af de historiske og filosofiske stridigheder og diskussioner, der har fulgt stemmen som fænomen, og dels at efterprøve begrebet stemmeføring som en læsestrategi i relation til Mette Moestrups forfatterskab. Den grundlæggende præmis vil være, at en digterisk stemmeføring hverken er identisk med en virkelig, fysisk stemme eller med forfatteren. Den er en funktion i teksten, der leger med disse forhold. Jeg vil gennem en introduktion til stemmen som fænomen berøre disse forskelle i niveauer og virkninger med hjælp fra bl.a. Jonathan Ree, Jacques Derrida, Horace Engdahl, Jørgen Fafner og Marie Lund Kluijff.

Mette Moestrup har siden debuten i 1998 udgivet de tre digtsamlinger *Tatoveringer* (1998), *Golden Delicious* (2002) og *Kingsize* (2006). Herudover har hun skrevet de to børnebøger *Ti grønne fingre* (2007) og *Hvad siger Sneugleungen Ulla* (2009),² igangsat en række teksteksperimenter på nettet og i 2009 kom hendes første forsøg på (stramt, poetisk komponeret) prosa *Jævnet med jorden*, hvorfra ovenstående citat stammer. Hun har også begået et antal videnskabelige udgivelser, bl.a. om Rilke. Dette ligger dog før hendes debut som digter. Hun har, som en række af de nutidige danske forfattere, en akademisk og forskningsmæssig uddannelse som litterat bag sig, en erfaring, som også finder sin plads i hendes digteriske diskurs. Som

1 Mette Moestrup, *Jævnet med jorden* (København: Gyldendal, 2009), s. 9.

2 Mette Moestrup, *Tatoveringer* (København: Gyldendal, 1998); Mette Moestrup, *Golden Delicious* (København: Gyldendal, 2002); Mette Moestrup, *Kingsize* (København: Gyldendal, 2006); Mette Moestrup, *Ti grønne fingre* (København: Gyldendal, 2007); og Mette Moestrup, *Hvad siger Sneugleungen Ulla* (København: Gyldendal, 2009). Efter redaktionens slutning har Moestrup udgivet digtsamlingen *Dø, løgn, dø* (København: Gyldendal, 2012).

hun skriver i digtet "En bid af bananen": "Kald mig intellektuel, det gør jeg selv. Jeg kan ta' det".³

Moestrup arbejder umådeligt bevidst med forskellige måder at tale på og med forskellige diskurser, der blander sig med hinanden – stemmeføring, der bl.a. fungerer via syntaks, tegnsætning, tiltaleformer og stil. I artiklen vil jeg undersøge relationen mellem digtenes tematikker og stemmeføring gennem bl.a. syntaktiske og rytmiske markører, ligesom jeg vil diskutere, om der i digtene er tale om ét samlet lyrisk udsigelses-jeg eller i stedet om et dialogisk, 'Bakhtinsk' kor af sideordnede lyriske stemmeføring.

Moestrups digte er underfundige og flertydige på mange niveauer. Digtene er seriøse på en morsom måde, de er sprogligt finurlige og rytmisk prægnante. De er en sælsom blanding af det uhyre abstrakte og det til benet skærende konkrete. I *Tatoveringer* (1998) indtager dette konkrete i form af kroppen en central plads. Moestrup opererer som kirurgen med en krop, der er tilskadekommen, lemlæstet, amputeret og løs i huden. Hun gør det på en måde, så denne krop på den ene side er vældig konkret og både kødelig og dødelig, på den anden side er sensibel og taktil. De stemmeføring, der træder frem i *Golden Delicious* (2002), har til dels mistet denne kødelige tyngde; ikke at digtene er mindre kropslige, tværtimod, men de er præget af en større grad af lethed og leg, tilført en snert af galskab. Digtene arbejder i et grænseland mellem lærde, mytologiske temaer, tegneseriens action, pornofilmens stereotypi og hverdagens små detaljer. I *Kingsize* (2006) er tonen blevet skarpere og mere moden, men også mere vovet og udfordrende. Digtene er dog fortsat meget legende i form af lydefterlignende effekter, skift og brud i diskurser og talemåder.

jævnet med jorden (2009) er en sær blanding af autobiografiske barndomserindringer, en digterisk indre dialog, forholdet til slægten, forgængeligheden og døden samt en fortælling om en altfortærende kærlighed til manden og en opslugthed af det kunstneriske arbejde. Den er skabt i en stram form af 68 prosastykker, der arbejder systematisk med en række poetisk anvendte ord, der skaber en egen betydning og struktur, der bliver en slags sidefortælling.

Stemmen som filosofisk problem

Stemmen som begreb har en omfattende historie filosofisk set. Den er præget af en række paradokser og ambivalenser, som jeg vil berøre, inden jeg går videre med min læsning af Moestrup, for herved at indkredse, hvad jeg egentlig mener med begrebet stemmeføring.

Den fysiske stemme er på den ene side et meget intimt og skrøbeligt, personligt fænomen. Denne forståelse af stemmen forbinder den med det autentiske og forestillingen om et selvnærvær. På den anden side er stemmen forlenet med styrke og magt. Den kan udstede befalinger, og den kan bruges til at udøve den enkeltes demokratiske ret. Også til forførelse er stemmen et af de mest effektive redskaber, ligesom stemmen kan være til trøst – stemmen stemmer sindet.

3 Moestrup, *Kingsize*, s. 29.

Historisk set synes der at være flere modstridende fortolkninger af stemmen. Stemmen fungerer og agerer i en dobbelthed mellem intimitet og magt – og den er som nævnt forbundet med suggestion og forførelse. I den hedenske tradition forførte sirenerne sang søfolk til forlis. Stemmen forbindes her med en farlig sanselighed, der også kan (gen)findes i en kristen tradition, f.eks. hos kirkefaderen Augustin. I hans *Bekendelser* lyder det om den religiøse musik, at der er en fare for, at sangerne (og tilhørerne) kan blive så overvældet af glæde, at de forglemmer ordene og overgiver sig til egne, mere verdslige følelser.⁴ Den katolske kirke gør, allerede på Augustins tid, brug af stemmens persuasive kvaliteter, men samtidig synes det forbundet med en risiko at lade den syngende stemme klinge, idet musikken kan skygge for det hellige ord. En sådan læsning knytter altså sangstemmen sammen med det persuasive og ikke helt pålidelige, hvilket har haft betydning for både ørets og stemmens status eller for så vidt den auditive bevidsthed i den vestlige historie generelt.⁵

I en moderne optik, særligt fra romantikken, knyttes stemmen sammen med autenticitet, selvnærvær og foreningen af sjæl og krop. Den romantiske idé om stemmen knytter den tæt til det personlige og hermed til en forestilling om subjektivitet i forlængelse af Descartes og Kant. I en romantisk kontekst kan stemmen forstås som en fysisk manifestation af spiritualitet, bedst forløst i den syngende stemme.⁶ Den bliver et spejl, hvori menneskets kerne kan træde frem og forløses. Forestillingen om stemmen som sjælens spejl er tæt knyttet til en åndelig dimension og repræsenterer herved en dybdeforestilling. Sammenkoblingen af stemmen og sjælen kan betragtes stilistisk i dele af de 'klassiske' vokale traditioner – f.eks. *bel canto*, hvor åndedrættet fungerer som et sådant sjæleligt aftryk, som en af de vigtigste ekspressive faktorer.

Der findes i filosofihistorien løbende forestillinger om, at stemmen er forbundet med det spirituelle, en forestilling som romantikken i særdeleshed besegler. Idéen om identitetens selv-nærvær i stemmen stammer således fra en oprindelig oral kultur, hvor skriften fungerer de-skriptivt, som noget afledt. Det er denne stemmens status af noget autentisk og nærværsmæssigt privilegeret, Jacques Derrida kalder for fonocentrisme og som han initierer et opgør med – et opgør, der fra poststrukturalismen kommer til at præge debatten om den litterære stemme. Jacques Derrida forstår fonocentrisme som det faktum, at talen historisk set har sat sig hierarkisk over skriften, særligt hvad angår graden af nærvær.⁷ Skriften betragtes i kraft af sit fravær af nærvær som sekundær. Fonocentrismens dominans i den vestlige kultur læst så forholdsvis entydigt, som Derrida gør det, vil dog være til diskussion afhængigt af, hvilket perspektiv man vælger at anlægge, samt hvilken kontekst og historisk tid man tager udgangspunkt i,

Den historie Derrida skriver, altså at betragte stemmens særstatus i lyset af et autentisk selv-nærvær, er, hvad der i det 20. århundrede får i særdeleshed den franske post-

4 Aurelius Augustinus, *Augustin* (København: Rosinante, 2004), Kapitel 1, bog 10.

5 For en uddybende behandling og diskussion af stemmen som filosofisk problem, se Birgitte Stougaard Pedersen, *"It don't mean a thing if it ain't got that swing" – gestisk betydningsdannelse i litteratur og musik* (Upubliceret ph.d. afhandling, Aarhus: Aarhus Universitet, 2004).

6 Se f.eks. Jonathan Ree, *I see a voice* (New York: GB, Harper Collins, 1999).

7 Se f.eks.: Jacques Derrida, *Stemmen og fænomenet* (København: Hans Reitzels Forlag, 1968/1997).

strukturalisme til at ville sætte stemmen til debat, for nogles vedkommende til livs, vel nok stærkest manifesteret i Roland Barthes "Forfatterens død", der skriver stemmen i betydningen et forfatterintenderet nærvær ud af litteraturen.⁸

Det 20. århundrede omvender, gennem kritikken af fonocentrismen, styrkeforholdet mellem tale og skrift. Herfra indsættes skriften på talens plads som det højst rangerende. Den litterære dekonstruktion kan i den forbindelse betragtes som en kulmination herpå. Derrida vil forvise talen fra skriften, men kommer herved ikke ud over det "problem", at også skriften besidder en poetisk stemme, der i høj grad er værdiskabende.

Der er i denne kortfattede introduktion til udvalgte positioner i det filosofisk, historiske felt omkring stemmen således allerede skitseret flere mulige polariseringer mellem bl.a. nærvær, fravær, tale og skrift, samt mellem stemmens venner og dens fjender.

Litteraturens stemme

Den litterære stemme er en central markør for en litterær oplevelse; den er en stemme, der befinder sig mellem linjerne; den taler ingen steder fra, men i høj grad *til* nogen, og peger hermed på relationen mellem læser og tekst som en afgørende funktion i læsningen. Stemmen har og er en funktion; det er gennem denne funktion vi møder, sanser og erfarer den.

Litteraturens stemme som videnskabeligt felt diskuterer forholdet mellem den personlige, talende, autentiske stemme og den neutrale stemme. Dette felt er således rundet af eller arbejder videre med dikotomien omkring skriften som henholdsvis noget andenrangs (afledt mundtlighed) eller den skriftlige stemme som en særlig (og muligvis mere kompleks?) erfaring. Ligeledes arver den narratologiens og strukturalismens bestemmelser af den implicitte fortæller som ikke-identisk med den eksplicitte forfatterintention.

Den litterære erfaring er særlig, idet den ifølge Blanchot adskiller sig fra den generelle sprogbrug ved, at

den ikke overvinder tingenes fravær gennem at henvende sig til en fælles forestillingsverden, men at den derimod gør fraværet nærværende i det digteriske sprog. I stedet for at søge tilbage til tingsverdenen [...] bliver den i sprogets "lukkede rum" og artikulerer det som et kunstigt univers af egen orden.⁹

Litteraturens rum distancerer sig fra den talende og syngende stemme og skaber en parallel verden med en, i Blanchots perspektiv, egen narrativ eller poetisk stemme og med en egen væren-i-litteraturen. Jeg ønsker, til brug for min læsning af Moestrup, at nå frem til at undersøge, hvordan stemmen virker og hvad den *gør* gennem stemmeføringen i en tekst. For yderligere at nærme mig disse begreber vil jeg konsultere Horace

8 Trykt i Roland Barthes, *I tegnets tid, utvalgte artikler og essays* (Oslo: Pax forlag, 1994).

9 Carsten Madsen og Frederik Tygstrup, "Om Orfeus' blik og andre essays", in Maurice Blanchot, *Orfeus' blik og andre essays* (København: Gyldendal, 1994), s. 10-11.

Engdahl's bestemmelse af den litterære stemme og herefter diskutere med en mere retorisk orienteret position, nemlig Marie Lund Klujeff og hendes betragtning af stemmen eller tonen som udtryksmarkør eller retorisk intention i en litterær tekst. Jeg taler således fortsat om et fiktivt, stumt og litterært stemmebegreb.

Horace Engdahl arbejder i *Beröringens ABC* med en generel indkredsning af litteraturens stemme, og herunder forstås den litterære stemme som formen af en stemme i skriften:

Ingen kan säga *hur den låter*, bara *vad den säger* [...] Vad som finns i texten är *formen av en röst*, ungefär som omnämnandet av en person i en roman för med sig formen av ett utseende utan att ge oss porträttet. Fiktionens ansikten är särskilda utan att vara enskilda, och detsamma gäller rösterna.¹⁰

Stemmen i litteraturen er hos Engdahl ikke egentlig fysisk afledt, men ej heller egentlig metaforisk. Samtidig er den, som det afgørende, en funktion af teksten, der styrer vor læsning. Den er således spændt ud mellem materiale og tegn, mellem en væren og en funktion. Engdahl taler dog om *tonen* som en form for transportør, når han anfører følgende: "Liksom dansaren i sitt steg omvandlar kraften hos en muskel till form, låter den talande sina läten och rörelser övergå från materie till tecken. Tonen finns redan i kroppen och söker en förening med språket".¹¹ Stemmen som funktion af teksten, en særlig stil eller intonation, som teksten møder læseren med, spiller således en rolle i vores forståelse af *den* litterære eller kunstneriske erfaring, som værket ønsker at formidle, og som også bør være et afgørende greb for en analytisk strategi.

En af de største udfordringer i arbejdet med en litterær stemme synes at være dens placering. Den lyder i princippet overalt, men undviger samtidig en egentlig indfangelse. Den kan dårligt indkredses på et skriptuelt niveau i teksten, men eksisterer, hvor den finder sted, som en intentionel gestus i mødet mellem tekst og læser. En stemme i teksten, der kun er levende i det omfang, den læses:

Jeg opfatter og forstår først det skrevne i det øjeblik jeg fornemmer, at jeg hører en stemme i det, således at sætningerne får en tone, et perspektiv. Men denne stemme er selvfølgelig en illusion. Bogstaverne ligger stumme hen på papiret. [...] Det er misvisende at sige, at vi *hører* denne stemme. Det at høre er en sanse- lig akt, som kan omfatte alt fra bækkens rislen til min næstes tale, når den passerer mig. I det øjeblik vi forstår, overgår det at høre til at lytte.¹²

Den stemme, jeg her ønsker at indkredse, er, som hos Engdahl, en lydløs stemme, såfremt den findes i en tekst. Men den er samtidig mulig at lytte til i en læsning. Teksten kan ikke betragtes som en passiv genstand for viden, den er levende i det øjeblik, den sættes i bevægelse af en læser. Tekstens stemme kan, ifølge Engdahl, være af stemningsmæssig eller semantisk art, men den kan også angå tekstens arbejde med syntaks, brud og særlige rytmiske figurer. Den vedbliver dog at være tendentielt spøg-

10 Horace Engdahl, *Beröringens ABC* (Stockholm: Bonnier, 1994), s. 12.

11 Ibid., s. 13.

12 Horace Engdahl, "Atterboms Akustik", *Passage* 23 (1996), s. 174.

sesagtig, hvorfor jeg finder det produktivt at prøve i stedet at anvende stemmeføring som analytisk værktøj, idet der i begrebet stemmeføring i højere grad synes at være en indlejret funktionalitet.

Stemmen er således en funktion af teksten, der er på spil imellem flere niveauer. Den kan påpeges som en indviklet funktion af teksten, der bevæger sig på tværs af både et semantisk, ekspressivt og strukturelt niveau. Men ud over at bevæge sig rundt inde i teksten er den også virksom på vej ud af teksten – mod en læsers krop i en bevægelse, der kunne kaldes at stemmen finder sted. Stemmen kan som sådan betragtes både som en implicit og en explicit funktion af den litterære tekst.

Retorisk intentionalitet og tone

Marie Lund Klujeff arbejder i sin bog *Litteraturens tone* dels med teoretiske overvejelser og dels med læsninger af kortprosa.¹³ Tonen indkredsnes som intentionel og retorisk i den forstand, at den opererer med en afsender og en modtager og hermed rummer en meddelelsesintention; herudover er den helt centralt skriftligt begrundet.

Således udgør *Litteraturens tone* et opgør med en af retorikkens faderskikkelser, idet Lund Klujeff leverer en kritisk læsning af Jørgen Fafners begreb om skriftens sprogtone som afledt, immanent mundtlighed i artiklen "Følelsernes grundlag i tale og skrift".¹⁴ Fafner forstår tonen som nært knyttet til en mundtlig diskurs; den litterære tone opfattes som immanent mundtlighed. Fafner taler om tonen som afgørende og hans udgangspunkt er således talesprogets nærvær. Lund Klujeff skriver sig herfra hen imod sit eget begreb om den litterære tone. Hun ønsker at slippe den konkrete tonalitet, der ligger implicit i Fafners begreb om immanent mundtlighed. I stedet indføres sprogtonen som et metaforisk begreb for holdningstilkendegivelser og tonen knyttes hermed tæt til semantikken. At anskue den som rent formanliggende defineres af Lund Klujeff som uhensigtsmæssigt – tonen tilhører den, der fortæller.

Stemmeføring er som tonen en retorisk akt, den er ikke neutral i sin intention, men den er på den anden side heller ikke nødvendigvis knyttet til f.eks. en forfatterintention, som Lund Klujeff sine steder synes at mene. Tilbage står altså bl.a. spørgsmålet om, hvorvidt stemmeføring er en afledt mundtlighed eller en specifik skriftlig erfaringsmodus. Indtil videre vil jeg svare, at den skriftlige stemme er en retorisk funktion af teksten og har sin egen erfaringsmodus, men at den også taler til sin læser – på et fænomenologisk og sansemæssigt niveau. Begrebet stemmeføring rummer denne mulighed: Den er noget, der bliver til i mødet med læseren – som en funktion af teksten, der både er knyttet til æstetiske faktorer som rim, rytme, syntaks, prosodi, men også til holdningstilkendegivelser – måder, der tales på og diskurser, der blander sig. Og denne leg synes særligt vedkommende og italesat hos Mette Moestrup.

13 Marie Lund Klujeff, *Litteraturens tone* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2004).

14 Jørgen Fafner, "Følelsernes grundlag i tale og skrift", *Retorik Studier* 7 (1984).

Moestrups stemmeføring

Jeg vil i resten af artiklen diskutere fænomenet stemmeføring i Mette Moestrups digte gennem syv punkter. Disse syv punkter er alle faktorer, der spiller med i Moestrups stemmeføring, men de findes og foregår på meget forskellige niveauer. Det vil være naturligt at diskutere omfanget af stemmeføringsbegrebet i forlængelse af disse forskelle, hvilket jeg vil gøre til sidst i artiklen.

1. Kritikerne fremhæver i tekster og anmeldelser meget ofte den rolle, det 'kvindelige' spiller i Moestrups lyriske univers. Dette angår både de temaer, der tages op, og særligt måder, de tages op på i digtene. Der er tale om en meget stærk feminin selvbevidsthed, understøttet særligt i den første, lidt forsigtige digtsamling *Tatoveringer*, der er befolket af sølvsandaler og pailletter. Siden er denne feminine livsverden blevet erstattet af en mere og mere selvbevidst og fremskudt seksualitet, der vel ikke bare understøtter et feminint univers, men også udfordrer vores forståelser af, hvad en kvindelig stemme egentlig er. Jeg vil derfor antyde, at det 'kvindelige' som diskurs spiller en fremtrædende rolle i Moestrups digteriske oeuvre, og at det gennemgår en interessant udvikling, men at det på den anden side måske falder uden for, hvad der kan forstås ved en stemmeføring. Vi lader den midlertidigt stå.

2. Til stemmeføringen og i familie med det første punkt hører dog uden tvivl, en næsten 'Bakhtinsk', dialogisk leg med en pluralitet af diskursive strategier. Helt gennemgående er nemlig de hyppige sammenstød, hvor akademiske og højteoretiske tematikker, talemåder og referencer møder populærkulturelle fænomener og sprogbrug, pludselig afbrudt af smålummerhed, børnefantasier og hverdagsfraser. Disse sammenstød finder sted og bruges ekstremt aktivt og bevidst helt fra starten af Moestrups oeuvre, f.eks. i *Golden Delicious* (2003), hvor vi først møder tegneseriedrengen, der slås i søvne:

En dreng jeg kendte, kunne ingenting.
Han sov med briller på og talebobler
fra *Sølvpil* i hovedet: Fordømt! Krapyl! Bandit!
skreg han og slog sig selv i søvne
hårdt, til han smilte.¹⁵

Og siden præsenteres vi for den kvindelige oldgræske digter Sapfo og hendes formodede datter, der minder om en lyrisk udgave af en historisk/teoretisk, intertekstuel undersøgelse og et opslag i et leksikon:

"Cleïs"

Men i dag er mit yndlingsfragment
engang så jeg en meget lille
meget mild
pige plukke blomster
Hvem ved om jeg er mor og pigen datter –

15 Moestrup, *Golden Delicious*, s. 9.

om Sapfo overhovedet havde en datter
 som hed Cleïs? Cleïs betyder brilliant (adj glimrende
 funklende, strålende, højt begavet, åndrig, genial; sb diamant).¹⁶

I *Kingsize* (2006) mødes hverdagsfrasen 'kom igen' med orienterings- og retningsløshed blandet med en teoretisk term som 'diskrepans' og en enkelt Rilke-henvisning i 'Innerwelt', der så igen bliver til en undersøgelse af engelsk/dansk lyd, betydning og rytme i "Innerwelt, Vel?, Well".

Kom igen, girl, tænk stort
 Som en konge, tænk kingsize.
 Man kan ikke alt, hvad man vil.
 Men sådan ligger landet, som et kort
 1:1 for din fod. Far ikke vild
 i de små diskrepanser,
 de mindste gråzoner.
 Hvor vil du egentlig hen
 med, at den sten fra den sti,
 som du ikke kan finde på kortet,
 hvor meget du end har stirret og søgt,
 er *inde* i din ene sko? Hvad ikke er ude
 er inde. Og én sten i skoene
 gør ingen Innerwelt. Vel? Well.
 Just do it. Gør det, du er bedst til.¹⁷

3. Det tredje element i Moestrups stemmeføring vil jeg kalde en sans for at fremvise sprogets dobbelthed: At sproget på den ene side fungerer som et abstrakt kommunikationssystem, der i daglig brug og funktion bruges til at sende meddelelser, og på den anden side at sproget i sin lyriske klædning tager sig ud som et konkret fysisk og taktilt materiale. Det særlige for Moestrup er bl.a., at denne dobbelthed hele tiden fremvises og bruges aktivt. Sproget udfolder sig her på en meget spændstig måde mellem hverdagsbrug og poetisk brug:

f.eks. i "Omkuld" fra *Tatoveringer*(1998):

Og så render jeg rundt på klæbrige marker
 grædende, guddødemig, med gummistøvler på,
 efter at køerne er drevet hjem!¹⁸

Her bliver allitterationen eller bogstavrimet i anden strofe særligt insisterende (og morsom), idet den bruger ord fra helt forskellige stillejer til at skabe en lydlig, lyrisk helhed.

16 Moestrup, *Golden Delicious*, s. 37.

17 Moestrup, *Kingsize*, s. 21.

18 Moestrup, *Tatoveringer*, s. 25.

Også hverdagsfraser undersøges lyrisk – særligt i Moestrups seneste udgivelse *jævnet med jorden* (2009), hvor en række fraser bliver udstillet som *readymades* og genbrugt som kunstnerisk materiale. "Som man siger" og "jo bare" står der et hav af gange med kursiv i bogen – som en påpegning af, at her pågår en undersøgelse af noget, som ikke vanligvis hører hjemme i et centrallyrisk univers. Her bliver de til en undersøgelsesgenstand, der antager lydens og rytmens karakter.

Vi ligger, tænker jeg, sammen i sengen i spøgelseskammeret. Dynen er tung, mørket er tæt, og du fortæller for 117. gang, *som man siger*, om de fire store, sorte hunde med rødglødende øjne, øjne af ild, flammende øjne.

[...]

*Som man siger jo bare jo bare.*¹⁹

Et andet beslægtet træk hos Moestrup er hendes undersøgelse af forbindelsen mellem metaforer og bogstavelig betydning, særligt tydeligt i *Ti grønne fingre*, hvor Roland en morgen vågner:

Roland troede ikke sine egne øjne. Han talte sine fingre. En, to, tre, fire, fem grønne fingre på den ene hånd. Og fem lige så grønne fingre på den anden. Han vippede med dem. De vippede grønt tilbage. Han kunne ikke spørge dem, hvorfor de var blevet grønne. Det var meget, meget mærkeligt.²⁰

Der spørges her i en stadig undren til sammenhængen mellem sprogets materialitet og dets betydning på en måde, så det fremstår stadigt levende – som f.eks. i nedenstående leg med alliterationer og klangfarver i sproget ("morild i klor") og et spil med sansernes mulige samspil i lugte, der flimrer og klistrer:

"Gennemblødt"

Svømmehallen ligger hen i mørke,
 frugtræerne bader i lys.
 Nedfaldsfrugter som morild i klor,
 og en lugt der flimrer og klistrer.²¹

4. Moestrups poetiske strategi undersøger også bevægelse på forskellige niveauer, f.eks. ved en aktiv og bevidst brug af specielle tiltaleformer – særligt imperativ og temporskift, der både inkluderer tematiske diskurser og rytme. I anden del af digtet "Cleis" tiltales således et "du" i digtet på en ret håndfast facon:

Resten må du tænke dig til.
 Jeg mener det: Tænk selv!
 Glem alle moderlige råd.
 Puds din næse.

19 Moestrup, *jævnet med jorden*, s. 26-27.

20 Moestrup, *De grønne fingre*, s. 9.

21 Moestrup, *Tatoveringer*, s. 9.

Spis ikke bussemænd.
Jeg mener det alvorligt.²²

Bydeformen er ekstremt karakteristisk for digtene generelt og den betyder noget for det semantiske niveau – man føler sig som læser 'råbt op' eller anklaget, hvilket også betyder noget for læserytmen. Den bliver på sin vis mere hektisk gennem brugen af imperativ, hvilket er interessant i den forstand, at det skaber et møde mellem syntaks, rytme og semantisk betydning.

5. I forlængelse heraf er Moestrups brug af skift og flow vigtige for fornemmelsen af tempo i læsningen af digtene, både semantiske og syntaktiske, som lige berørt. Meget afgørende bliver her den afbrydelsesstrategi, som jeg tidligere har berørt fra en diskursiv vinkel. Fornemmelsen af flerstemmig pludren udgår således både fra sammenstødet mellem forskellige måder at tale på og forskellige emner eller diskurser. Ingen diskurser har tilsyneladende overherredømmet hos Moestrup, og det påvirker den overordnede rytmiske fornemmelse. Verbale talesproglige handlinger bliver en afgørende faktor for den lyriske stemmeføring, hvor sprogmelodiske udsving påvirker tonen:

“Ingen liljer og knogler til mig, tak”

Ingen liljer og knogler til mig, tak.
Og firkanten i jorden, er den tom, siger De?
Jamen, så gør dog noget, skynd dem,
fyld den dog op! – tag mine sæbebobler,
tag stjerneasterne, pailletterne og sølvsandalerne,
inden gravkøen går amok, for det gør den.²³

6. I brugen af pauser og enjambementer (det forhold, at en mening ikke afsluttes ved enden af en verslinje, men løber videre i den næste) finder vi en tilsvarende bevidst og sofistikeret praksis, der i høj grad bliver anvendt humoristisk. Moestrup anvender f.eks. enjambementet til at pege på sproget igennem sproget ved hjælp af rytmiske skift og brud. Her etableres med Paul Valerys ord en tøven mellem lyd og betydning,²⁴ brud, hvor betydningen hele tiden skrider i svinget og antager nye (fiffige) muligheder.

Men sådan ligger landet, som et kort
1:1 for din fod. **Far ikke vild**
i de små diskrepanser,
de mindste gråzoner.
Hvor vil du egentlig hen
med, at den sten fra den sti,

22 Moestrup, *Golden Delicious*, s. 38.

23 Moestrup, *Tatoveringer*, s. 29.

24 Paul Valéry definerer digtning som en tøven mellem lyd og betydning, “Le poème, hesitation prolongée entre le son et le sens.” Citatet bringes både hos Dan Ringgård i *Digt og rytme* (København: Gads forlag, 2001) og hos Giorgio Agamben i *The End of the Poem* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999) uden yderligere henvisning.

som du ikke kan finde på kortet,
 hvor meget du end har stirret og søgt,
er inde i din ene sko? Hvad ikke er ude
er inde. Og én sten i skoen
gør ingen Innerwelt. Vel? Well.
 Just do it. Gør det, du er bedst til.²⁵

7. Den sidste af de strategier, jeg vil fremhæve som parthaver i Moestrups stemmeføring, er det spil med identiteter, der er forbundet med både pluraliteten af tematiske diskurser (højstemt teoretisk og fladpandet) og den afbrydelsesstrategi, jeg allerede har påpeget. Men ikke kun – for legen med identiteter spiller også med og på forestillingen om kunstnersubjektet og udstiller forestillingen om, at der findes et selvnærværende forfattersubjekt, der ånder bag ved teksten. Brugen af 'jeg' er således hele tiden noget, der tematiseres, ligesom der opstår en næsten vrængende brug af selvbiografisk materiale. Man kan i den forstand diskutere Moestrup i forlængelse af et af de meget diskuterede paradigmer i samtidskunsten, den performative biografisme. Her bliver forfatteren til en funktion, der står foran sin tekst i stedet for at være en romantisk selvnærværende instans, der lever og ånder bagved den. Eller måske er der i stedet tale om en pluralitet af identiteter, der råber i munden på hinanden foran teksten. Det vil således være mit overordnede argument, at spændingen mellem disse identiteter, sammen med de rytmiske og stilistiske træk, skaber Moestrups stemmeføring.

Spørgsmålet er om Moestrups stemmeføringer kan samles i én udsigelse, under ét implicit digter-jeg i narratologisk forstand, altså en afsenderposition på tekstens niveau? Herunder trænger spørgsmålet angående samme stemmeførings placering sig på, som det også fremgik af artiklens indledende del: Hvis stemmeføringen ikke er identisk med tematikker eller udsigelsespositioner, hvor findes den så?

De punkter, jeg har trukket frem begrundet, at stemmeføring forstås og finder sted gennem tonefaldet, der er relateret både til det semantiske og til stemningen (Lund Klugeff), men ikke alene. Stemmeføringen udgår i Moestrups digtning i udpræget grad fra hendes brug af syntaks og ikke mindst tegnsætning – fra versenes anslag så at sige. Stemmeføring bliver her til et spil med diskurser, hvor ingen af dem har overherredømmet. Dette skaber en humoristisk polyfoni, der både er semantisk og rytmisk funderet (hvor brud, cæsurer og talemåder er centrale medspillere). Stemmeføring er en bevægelse, der angår betydning, men som fremkommer i samspillet mellem den syntaktiske, semantiske og rytmiske leg med hvad ord gør, og hvad de siger.

Moestrups digt leger med en verbal diskurs. Dette praktiserer hun ved at arbejde meget med betoninger via tegnsætning og grafik, og det gøres også ved at tale i imperativ – henvendelsen mimer verbalsprogets retorik. På den anden side er den flertydighed, der er en af skriftsprogets forcer, bestandig præsent – det er som om, der iværksættes en leg med dette at efterligne en mundtlig diskurs fra et udpræget skrifttematisk ståsted, som Moestrup, bl.a. via den lærdes stemmeføring, bekender sig til.

25 Moestrup, *Kingsize*, s. 21 (mine fremhævelser).

Der foregår således en form for transport fra verbalt til skriftligt, men det er altid en "som om" transport, der spiller med, at denne mundtlige diskurs blot er én blandt flere stemmeføring i det veritabelt skizofrene virvar af andre kropslige, skrifttematiske, poetiske, prosaiske og pubertære diskurser. Alle stemmeføring er, mener jeg, skriftligt initierede og fungerende, men arbejder eksplicit med genkendelsen af andre typer af diskurser. Stemmeføringerne har således en parataktisk struktur; de står ved siden af hinanden og afmonterer i princippet hinanden. Det synes bare ikke at være et problem – hverken for digtene eller for digteren.

Hvad angår de filosofiske problematikker omkring stemmen, artiklen introducere, synes det, at Moestrups poetiske leg med stemmeføring i særlig grad finder sted i et spil mellem det personlige og det neutrale. At digtene således kan tale med flere stemmer peger på, at det måske ikke længere er nødvendigt for digtningen på grænsen til det 21. århundrede at vende den fænomenologiske personligt konnoterede stemme ryggen, som det blev fremhævet hos bl.a. Blanchot og Derrida i kritikken af fonocentrismens dominans. Den personlige stemme kan godt fungere som én blandt flere, og den er ikke længere privilegeret.

Digtenes stemmeføring vidner om, at det er muligt at være personlig og ekspresiv uden at forestillingen om stemmen af den grund behøver at være ensidigt funderet i et autentisk selv-nærvær – eller rettere sagt; det autentiske nærvær optræder sideordnet med det neutrale fravær. Blanchots neutrale stemme udfordres i en æstetisk strategi som Moestrups af en kropsligt initieret, personlig genkomst gennem det litterære sprog, men synes alligevel renset for føleri.

Modernismens digtning reagerer på romantikkens intime stemme ved at installere en afstandtagen til eller en mistæneliggørelse af stemmen som autentisk. På baggrund heraf fremstår modernismens stemme som renset og kontingent begrundet, den iværksætter et neutralt, her-og-nu æstetisk nærvær. Modernismens litterære stemme er meget lidt personlig, ligesom den til dels vender ryggen til sin læser. Det nærvær, modernistiske tekster producerer, kan således forstås ud fra sprogets fysiognomi: Modernismens formeksperimenter bevirker, at ordenes lyd og rytme træder i forgrunden og herfra inviterer læseren indenfor og (be)rører os.

Også Moestrup arbejder med ordenes lyd og rytme, men hendes stemmeføring, der i denne historiske kontekst må forstås som senmoderne, opløser ethvert selvbeholdende, sikkert identifikationsparameter, eller rettere sagt: Stemmeføringerne antager flere identiteter, der uafsladeligt afmonterer hinanden. Men denne polyfone forgrening af stemmeføring lader ikke til at være et problem for digtene, idet både romantikkens autenticitetsforestilling samt modernismens rensede æstetiske selvbevidsthed synes afløst af en legende og pluralistisk kunstnerisk strategi. Digtenes kor af stemmer udgør ikke et sjælens spejl, som den romantiske læsning af stemmen ville lægge op til, der er snarere tale om et spejlkabinet, hvor stemmen kan skifte roller og toneleje og performe forskellige identiteter. Her er det ikke et problem at være højstemt og fladpandet, personligt udkrængende og neutral intellektuel – på samme tid – i kor.

Abstracts

Artiklen undersøger stemmens status og funktion i relation til litterære tekster med afsæt i værker af digteren Mette Moestrup. Artiklen leverer en kortfattet introduktion til dele af de historiske og filosofiske stridigheder og diskussioner, der har fulgt stemmen som fænomen og efterprøver i forlængelse heraf begrebet stemmeføring som en læsestrategi i relation til Mette Moestrups forfatterskab. Den grundlæggende præmis vil være, at en digterisk stemmeføring hverken er identisk med en virkelig, fysisk stemme eller med forfatteren. Den er en funktion i teksten, der leger med disse forhold.

Do you have a voice or do you coincide with your own voice? The voice very often seems to cling to the personal, to the imagination of an authentic self. In this article I intend both to discuss and to challenge this idea. I wish to investigate whether it is possible or preferable to describe the voice, not as a prolongation of the self, but as the production of an effect. The article discusses these parameters concerning the status and function of voice in texts by the Danish author Mette Moestrup, suggesting the voice as a reading strategy that challenges and exhibits the conventions of the relationship between author, text and reader.

Stemme, lyd og lytning i samtid og kunst: Hvordan “stemmer” kunst med samtiden?

Hvad foregår der egentlig, når kunstnerisk intenderet lyd bliver en del af de tidligere så tavse museers haller for moderne kunst og samtidskunst? Hvad gør vi besøgende med multimedie- og samtidskunstens konkret klingende stemmer – på museet og uden for museet, hvor der er endnu flere kunstneriske, lydende stemmer? Hvad kan stemmer og lyd til forskel fra billeder og anden visualitet, og hvordan kan vi tale om og erkende vores lydlige erfaringer og oplevelser?

I denne artikel undersøger eksempler på samtidskunst og dens udforskning af lyd som kunstnerisk materiale – med et særligt fokus på lytning og stemme og generelt på lyd og lytning som et diskursivt problem i teori og i praksis. Lyd som kunstnerisk materiale er i dag udbredt i samtidskunsten, og museer og gallerier udstiller og indkøber multimediale og audiovisuelle værker som fx video- og installationskunst. Der foregår altså parallelt en undersøgelse af lyd i en multisensorisk og audiovisuel kontekst i såvel samtidskunstens praksis som i den voksende tværdisciplinære akademiske udforskning af lyd.

Indtil for nylig havde jeg ikke tænkt på at studere den menneskelige stemme som del af mit forskningsprojekt, *Lyd på museum – Lyd og samtidskunst*, selvom den menneskelige stemme tydeligvis optræder på museer og i samtidskunst inden for fx *mixed media* og multimedieinstallationer. Det er dog ganske oplagt, at langt den største mængde vokal lyd og vokal kunst befinder sig uden for museumsrummet, i særlige samtidskunstgenrer som fx lydkunst, elektroakustisk musik, audiopoesi, *music and poetry*, vokalmusik, musik med stemmen i front, indtalt poesi, oplæsning mm. I denne artikel har jeg ganske overlagt valgt at undersøge stemmen i værker såvel fra samtidskunst, som er eller har været udstillet på et museum, som fra cd'er med vokal samtidskunst uden for museumssammenhænge. Således består mit analytiske objekt af vokalt materiale eller “stemmer” inden for et meget bredt, men af kunstnerne selv og af kunstteorien for længst formuleret samtidskunstbegreb.

Begrundelsen for dette valg er, at jeg ønsker en mere fundamental metodologisk diskussion af, hvordan vi kan udforske og forstå klingende stemmer som kunstnerisk materiale på tværs af genregrensere og i forskellige typer af kontekster og iscenesættelser, samt en diskussion af, hvordan den klingende stemme evt. kunne fungere som en analytisk kategori repræsenterende og forstået som æstetisk-kunstnerisk lydmateriale i meget bred forstand. Jeg har valgt at foretage lytninger af fire meget forskellige værker, som jeg vil bruge som empiri i artiklen:

1. Pipilotti Rist: *Selbstlos im Lavabad* (1994), *mixed media* installation
2. Tony Oursler: *Unk* (2004), Kunstmuseet AROS, De 9 rum, multimedieinstallation
3. Frederik Arsæus Nauckhoff: *Utan ord* (2006), fra *Academic Noise*, Nutida Musik/Caprice Records, CD-bilag i Nutida Musik 3/2008
4. Schweppenhauser/Thomsen/Morten Søndergaard: "Fra Støjens øjne", *Hjertets abe sparker sig fri*, Geiger Records, Lyd + Litteratur, CD 2007

Jeg har valgt netop disse fire værker for at kunne præsentere vidt forskellige, kunstnerisk praktiserede versioner af fænomenet stemme, hvoraf nogle i forskellig grad også repræsenterer uklarheden mellem menneskelige og ikke-menneskelige stemmer, således som vi muligvis lytter til dem i vores aktuelle kulturelle kontekst. Desuden fungerer de fire stemmeverker som repræsentative for fire meget forskellige æstetiske strategier, der tilsammen signalerer aktuelle kunstneriske strategier med stemmen som materiale, og som hver især desuden artikulerer forskellige metodologiske problemstillinger vedr. stemmen. Mit ærinde er også under en "hat" at samle lytning til stemmer, som ellers er adskilte i genrer og i rum, og som alle kalder på en refleksion over lytning og analytisk praksis. Fælles for de fire værker er, at stemmen indgår som et materiale blandt andre "medier": de er alle multimediale, dvs. de opererer med flere medier såsom lyd, tekst, lys/billede, rum (iscenesættelse). I den forstand er de oplevelses- og betydningsmæssigt multisensoriske og "polyfone", jf. nedenfor om Don Ihdes ide om "*the polyphony of experience*", dvs. sanseerfarens polyfoni eller multimodalitet.¹

Jeg er i dette forehavende i høj grad inspireret af Don Ihdes bog *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, publiceret første gang i 1976 og genudgivet i en redigeret og suppleret version i 2007. Don Ihde beskæftiger sig ikke primært med den klingende menneskestemme. Han beskæftiger sig derimod med vores auditive opmærksomhed specifikt rettet mod stemme. Mere præcist undersøger han stemme og lytningens fænomenologi som en sammenhængende enhed. Således er Ihdes begreb om stemme ikke begrænset til den menneskelige stemme. Det omfatter derimod "stemmen" fra alle ting, som giver eller producerer lyd i vores lyttende aktiviteter:

Listening to the voices of the World, listening to the "inner" sounds of the imaginative mode, spans a wide range of auditory phenomena. Yet all sounds are in a broad sense "voices" of things, of others, of the gods, and of my self....A phenomenology of sound moves ...toward full significance, toward a listening to the *voiced* character of the sounds of the World.²

I det følgende vil jeg foretage nogle "lyttende fænomenologier" inden for Ihdes rammesætning af lytning til stemmen – som stemmekarakteren i al verdens lyd – men også lyttende til de specifikke og klingende stemmer som del af og materiale i forskellige kunstværker. Inden jeg gør det vil jeg kort præsentere min læsning af Don Ihdes bog.

- 1 Don Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, 2. ed. (New York: State University of New York Press, 2007), s. 115-129.
- 2 Ihde, *Listening and Voice*, s. 147.

Ihdes fænomenologiske metodologi er primært baseret på Husserl og Heidegger. Det centrale begreb hos Husserl er epoché, den fænomenologiske reduktion, det at parentes-sætte eller udvise en tilbageholdenhed og moderation over for en såkaldt "naturlig" attitude til verden. Ihde forstår dette fænomenologiske greb som:

... a means of gradually approximating a certain stratum of experience ... a beginning which, through both the deconstruction of taken-for-granted beliefs and the reconstruction of a new language and perspective, becomes a prototype for a *science of experience*.³

Det fænomenologiske dictum – tilbage til tingene selv, som de fremtræder for os⁴ – omsættes i Ihdes bog og hans analytisk-fænomenologiske praksis til: tilbage til vores lytning til verden.

Det centrale spørgsmål om at finde et nyt sprog for vores auditive erfaring er for Ihde først og fremmest et spørgsmål om at undgå visuelle metaforer, og her trækker han især på Heidegger:

This Heideggerian expansion from musical phenomena is one which in turn points back to that methodology. In the Heideggerian model, with its concepts of "call", "silence" and the "voice (of conscience)", the fundamental thing that occurs is a thinking with roots in auditory metaphor. And to follow the implications and pathways from that metaphor as a shift from the traditional visual metaphors of our philosophies may open a new direction for Western Thought.⁵

Ihde taler om afstanden som fremkommer mellem erfaringens centrum, dens periferi og dens horisont, ligesom han taler om sanseerfaringens polyfoni, hvori alle sanser indgår, men hvori lyden af stemmen indtager en særlig position:

If I listen, I may begin in the midst of word for there is a *center* to my experience of language. It is that strange familiarity that lies in the very conversation that shows things, others, the gods, and myself. *The center of language is located in the voiced and heard sounding of word*. From this center I may proceed "outward" toward the horizons of sound and meaning that embody significance within the world.⁶

For Husserl er et centrum for opmærksomhed og for al erfaring et spørgsmål om intentionalitet – vores valg af fokus eller den erfaringens kerne, som der sigtes efter. For Heidegger og Ihde er horisonten eller grænsen for lyd lig med stilhed/tavshed, og den

3 Ibid., s. 18.

4 "Fænomenologien er en erfaringsfilosofi; dens slagord "til sagen selv" udtrykker et krav om, at man skal undersøge måden, hvorpå noget viser sig, før det indordnes i et begrebsligt system. Dette fører til en afvisning af alle spekulative metafysiske teorier og tillige af den traditionelle empirisme, som fænomenologerne kritiserer for at bygge på fordomme om erfaringens natur snarere end på erfaringen selv." Søren Harnow Klausen, "Fænomenologi", *Den Store Danske. Gyldendals åbne Encyklopædi*, tilgået 4.4.2012 <http://www.denstoredanske.dk/>.

5 Ihde, *Listening and Voice*., s. 223.

6 Ibid., s. 116.

koncentrerede opmærksomhedsretning i lytning er en "gesture toward silence".⁷ At orientere eller "bevæge" sin opmærksomhed hen imod stilhed forstærker lytning.

Endelig vil jeg nævne Ihdes lyttende metode vedr. erfaringen/oplevelsen af tingenes form, overflade og indre, når tingene bliver sat i bevægelse af menneskelige eller af naturens agenter (aktiviteter): vi hører former, overflader, størrelse og det indre af ting, som vi ikke (nødvendigvis) kan se; og sidst, men ikke mindst: Ihde's karakterisering af det generelle *field-shape of sound* (lydfeltets "form") som værende både retningsangivende (*directional*) og omsluttende (*surrounding*): vi hører og vil måske følge lydens retning, og på en og samme tid er vi omsluttet af lyden. Herfra stammer måske lydets nærværelseffekt, dens evne til at gøre tingene og verden levende, livlig, i bevægelse og bevægende: "The auditory field, continuous and full, penetrating in its presence, is also *lively*. Sounds "move" in the rhythms of auditory presence.... The fullness of auditory presence is one of an "animated" liveliness".⁸

Nedenfor vil jeg præsentere mine lytninger af de fire værker i forlængelse af Ihde, og til slut i artiklen vil jeg reflektere over perspektiverne i Ihdes metodologi.

Den retningsangivende og omsluttende stemme i Selbstlos im Lavabad

Pipilotti Rists *mixed media* installation *Selbstlos im Lavabad* (1994) var en del af Kunstmuseet ARoS udstilling *Fairy Tales Forever* (26. august – 31. december 2005), kurateret under titlen *Hans Christian Andersen and the Adventurous*. Ud af 24 værker, herunder en del installationsværker, gjorde kun fire værker brug af lyd. Disse fire var imidlertid dominerende i den samlede oplevelse af udstillingen, især Pipilotti Rists værk. Nedenfor vil jeg forklare hvorfor.

Allerede i nummer 2 udstillingsrum, som er halvåbent, og hvor alle værker var lydløse, høres en fjern, skinger og insisterende kvindestemme. Afhængigt af antallet af museumsbesøgende høres stemmen mere eller mindre tydeligt, men under alle omstændigheder som en *trigger* eller en uidentificerbar støj, der forstyrrer den koncentrerede interaktion og mødet med de indledende, visuelle og tavse værker i de første udstillingsrum. Stemmens lyd omslutter den besøgende – den er en slags overgribende og vedvarende "underlægning", et mix af en *keynote* og en *signal sound* i samtlige rums *soundscape*,⁹ samtidig med at den stresser og retningsangivende trækker i de besøgende, som accelererer deres bevægelser og vandring gennem de mange forskellige udstillingsrum. Når man endelig kommer frem til Pipilotti Rists installation, sker det for mange besøgende, at de overser den: nedfældet i en svagt hævet gangbro af rå træ og ikke meget større end en femkrone passerer det lille runde skærm-interface ubemærket af de fleste besøgende – på trods af den skingre stemmelyd (se ill. 1).

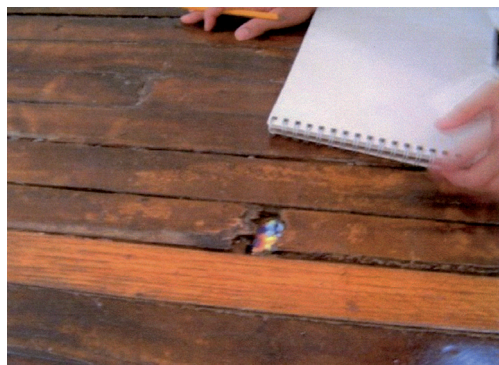
7 Ibid., s. 222.

8 Ibid., s. 82.

9 R. Murray Schafer, *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World* (Rochester: Destiny Books, 1977/1994), s. 9, og R. Murray Schafer: *The music of the environment. No. 1 of an Occasional Journal devoted to Soundscape Studies* (Wien: Universal Edition/Unesco, 1973), s. 10-11.



Ill. 1



Ill. 2



Ill. 3

Hvis man får øje på skærmen, vil man måske bøje sig ned og sætte sig på hug på gulvet for bedre at kunne se, hvad der foregår. På den måde vil man kropsligt og visuelt tiltrække andres opmærksomhed mod installationen, hvorefter de evt. også stopper op og bøjer sig ned mod den diminutive skærm (se ill. 2).

Den lillebitte skærm fremviser en film, hvori en nøgen kvinde (kunstneren selv) taler på en visuel baggrund af "vulkansk" ild og lava, idet hun kigger opad mod de besøgende og henvender sig til dem i en uafbrudt talestrøm med en og samme sætning, som imidlertid varieres på flere forskellige sprog og med en enerverende stemme i den høje diskant: "I am a worm and you are a flower. You would have done it all much better, help me, excuse me!" Sammen med den appellerende og nu klart retningsbestemte stemme høres en svag knitrende lyd af ild (se ill. 3).

Det besynderlige er, at da jeg endelig når frem til dette tampen brænder-værk, opleves ikke kun billedet, men også lyden som "lille". Synssansen har taget over, og den før så skingre lyd af hendes stemme – som umiddelbart før gik gennem marv og ben og gennem samtlige de foregående udstillingsrum nåede besøgeren over lang afstand – den samme stemme bliver nu i den audiovisuelle perception tydeligvis reduceret af visualiseringen. Stemmen høres ikke mere i centrum af min opmærksomhed, men i

kanten af mit auditive oplevelsesfelt, begrundet i skiftet i min intentionalitet og mit fokus mod det visuelle. Samtidig fastholder installationens auditive aspekt den stærke og direkte henvendelseskarakter til den besøgende, som gennem stemmen på den måde bliver "objekt" for og audiovisuelt fastholdes af den performende stemmeagent i installationen.

I resten af min vandring gennem udstillingen klinger hendes stemme med, nu for altid "erkendt" og mig bevidst, men til gengæld tilbagetrukket og ude i horisonten af min perception. På denne måde "forurener" og kommenterer stemmen i Pipilotti Rists installation hele udstillingen og dens øvrige værker. Med stemmelyden skaber udstillingens visuelt mindste *Tommeliden*-værk den største perceptuelle effekt. Muligvis af samme grund blev et billede af dette værk i en kæmpestor forstørrelse brugt som reklamebanner udenfor på ARoS' mur.

Tony Ourslers primale stemme – nedsunket og synkende i en glastank: Unk

Den amerikanske *mixed media*-kunstner er kendt for sine videoprojektioner af et ansigt – ofte kunstnerens eget – på forskellige slags skærme eller materiale. Se illustration af værket på ARoS' hjemmeside. Dette værk fra 2004, som indgår i ARoS faste samling af multimedia værker i kælderen, *De 9 rum*, består af en solid glastank eller kube (2x2x2 m) fyldt med vand. På bunden af tanken ligger et kæmpestort hoved: en videoprojektion af et levende, grimasserende ansigt på en æg-agtig elipseform lavet af hvidt fiberglas. Installationen er placeret i et mørkt rum, som kun er oplyst af videoprojektionen og en svag spejling heraf på det mørke gulv.

Jeg sætter mig på en bænk tilbage i rummet, og nu og da går jeg frem til glastanken, hvor jeg stiller mig tæt på glasset. Fra tanken hører jeg den analoge lyd af rindende vand. Fra to højtalere bagved og over mig hører jeg lyden af en dyb stemme langt fremme i lydfeltet (soundspace) og dermed centralt i mit samlede lyttefelt eller auditive felt. Længere tilbage i lydfeltet hører jeg en eller flere stemmer, ligeledes i relativt dybe frekvenser og derfor perifert i mit lyttefelt eller auditive felt. Alt i alt hører jeg en polyfon stemmeartikulation af levende væsner, dog uden præcist artikulerede ord i sproglig-leksikalsk forstand, men i min samlede (audiovisuelle) perception oplagt forbundet med projektionen af det menneskelige ansigt i vandtanken og derfor oplevet som menneskelyd.

Efter at have lyttet i lang tid mens jeg ser på og næsten synker ind i ansigtsgrimasserne – som hele tiden foregår med lukket mund på grund af vandet, selvfølgelig –, begynder jeg gradvist at lytte til lydene som fjerne og i periferien af mit auditive felt, idet jeg nu hører dem som elefantagtige, som ur- eller primal-stemmer.

De fleste voksne museumsbesøgende står uden for døråbningen til installationen, i periferien af installationens auditive felt. Af samme grund bevæger de sig temmelig hurtigt videre og bort, eftersom deres lyttende opmærksomhed aldrig for alvor bliver aktiveret i denne perifere lytteposition. De når simpelthen aldrig ind i et egentligt lyttefelt (auditivt felt). Men en ca. 7-årig dreng går helt frem til glastanken, stiller sig tæt op ad glasset og mellem projektorens lys og det kæmpestore "ansigt", således at hans egen skygge bliver delvist projiceret ind på ansigtet. Drengen står der et pænt stykke tid i centrum af den omgivende lyd. Efter han har forladt rummet, vender han kort efter tilbage til døråbningen, kigger på stemme-"tingen" i tanken og siger: "hej", før han løber væk igen med et skævt, smilende ansigtsudtryk. Dette kan tolkes som et tegn på, at han netop har fuldført værket oplæg til publikum om en lyttende interaktion.

Frederik Arsæus Nauckhoff: "Utan ord" – akademisk støj?¹⁰

Min lytning til dette og det efterfølgende cd-værk foregår via hovedtelefoner – dvs. meget lig den måde, vi ofte lytter til musik på: individuelt, koncentreret mod og indfældet i et virtuelt rum, som er et andet end det, vi rent fysisk befinder os i.

Næsten i midten af og lidt tilbage i et forholdsvist stort lydfelt (*soundspace*) foran mig hører jeg til højre nogle støjende, tørre og blæsende lyde af noget, som jeg ikke er i stand til at dechifrere. Lydene sætter sig i bevægelse og forsvinder igen fadende bort mod horisonten og ud af lydfeltet. Sammen med en ny, hurtigt vibrerende og "våd" lyd på kanten af horisonten og kommende ud af stilheden hører jeg stemmer nærme sig i en langsom, melodisk, men ordløs og gentaget artikulation. Alligevel er jeg straks sikker på, at det drejer sig om stemmelyd af en menneskelig slags og fx ikke "stemmer" af ting eller af Gud! De første tørre og støjende lyde sætter ind igen nærmende sig centrum af mit auditive felt. Samtidig kommer menneskestemmerne tættere på i et crescendo, idet de når centrum af det auditive felt med en aggressiv, tunge-vibrerende lyd: "rrhr" – helt tæt på og næsten op i ansigtet på mig. På det tidspunkt ophører alle andre lyde, og kun tungelyden genlyder og fader ud og væk. Under alt dette har der været andre lydbegivenheder: en kommen og gåen af korte lydartikulationer eller lyd"agenter". Sammen med (menneske)stemmerne kreerer den "våde" vibration og de tørre, støjende lyde en polyfoni af netop "en kommen og gåen" mellem et centrum tæt på (eller i) mig og horisonten langt borte i det auditive felt.

Lidt senere, efter at den tunge-vibrerende lyd næsten er fadet bort i horisonten, vender den tilbage meget tæt på og *attacca*, dog transformeret til et overdrevet og pustet "T" (1:13). Senere i det 6 minutter og 54 sekunder lange værk går denne "kommen og gåen" over i en meget mere kompliceret dynamik af lydartikulationer, mestendels menneskelige i deres stemmekarakter: latter og hummen, men kombineret med lyden af ting og natur og måske dyr i en slags lyd-morphing, som skifter og oscillerer mellem menneskelige og andre stemmeagenter. I den sidste tredjedel af værket bliver alle lydagerne samlet i en klar harmonisk, syngende del, som dog stadig varieres og omformes til skingre og støjende ikke-menneskelige artikulationer, som til slut fader ud og bort hinsides lydhorisonten og ud (ind) i stilheden.

Schweppenhauser/Thomsen/Morten Søndergaard: "Fra Støjens Øjne" – sparker hjertets abe sig fri?¹¹

Som om den symfonisk orkesterlignende, men elektronisk-digitale klang bliver nødt til at forcere en usynlig mur, bryder den igennem og ind i det auditive felt, som den næsten fylder ud, fuldtonende og harmonisk. Nogle andre scratched lyde forsøger også at bryde igennem horisonten og komme ind i det auditive felt, men kun indtil – efter en rytmisk, forberedende markering, men ud af intet og uden at jeg hører den komme – en deklamerende mandestemme pludselig begynder at recitere en lyrisk

10 Titlen på cd'en er *Academic Noise*.

11 Titlen på cd'en er *Hjertets abe sparker sig fri*.

tekst i centrum af det auditive felt. Under alt dette forbliver den først "penetrerende" symfoniske lyd tæt på, omsluttende såvel mig som den reciterende stemme. Denne stemme lyder relativt hverdagslig og ligefrem, og med en klar timbre reciterer den teksten i en fri rytmisk stil og hverken specielt synkront eller i beat med den øvrige omsluttende lyds rytme og puls.

Min lytning er nu fuldstændig fokuseret på menneskestemmen, dels fordi den markerer sig gennem den ligefremme måde at artikulere en poetisk tekst på, dels fordi den gør det i en heterogen modus mellem tale og recitation: han trækker vokalerne en anelse længere end ved normal tale, og han gør det i en tydelig, intentionel, rytmiseret artikulation og stil, hvilket bliver forstærket af hans præcise og rytmiske vejtræknin-
ger. Samtidig med at han tydeligvis henvender sig direkte – retningsbestemt, intentionelt og fra centrum af det auditive felt – som sprogartikulerende menneskestemme til mig, så bliver jeg i høj grad ikke blot omsluttet, men også forført af stemmens sonori-
tet, hvilket ikke gør sig gældende for den øvrige lyd. Endvidere opleves stemmen muligvis også som en anelse tættere på (lige foran mig) end den øvrige lyd.

Mens den reciterende stemme pauserer – hvilket den gør flere gange gennem værket – bryder den tidligere omsluttende lyd igennem igen, nu sammen med den scratched lyd og idet den fastholder en fuldtonende klang og et stærkt nærvær, dog på et volumenmæssigt svagere niveau. Næste gang den reciterende stemme kommer ind i det auditive felt (1:20), ved jeg, at den kommer: igen ud af intet, men rytmisk rettidigt og centralt i det fuldtonende auditive felt: "Fortsætter vi uden punktum", reciterer han med en luftfyldt stemme. Nu har den omsluttende lyd næsten trukket sig tilbage og er transformeret til mestendels støj med en svag toning, idet den scratched lyd rytmisk følger og akkompagnerer stemmen i dens accentueringer: "Hvor – var det – vi kom – fra?" hører jeg den recitere (1:45). Jeg reflekterer over, hvorvidt jeg hører dette som et eksistentielt eller et fænomenologisk spørgsmål.

En kort refleksion over perspektiverne i at bruge Don Ihdes metodologi

Uden at jeg har brugt samtlige koncepter og principper i deres fulde udstrækning, vurderer jeg at Ihdes metodologi er banebrydende. Den lyttende fænomenologi fungerer produktivt, når der skal gøres rede for lytteoplevelsen (erfaringen) og dens betydning, og det netop i et auditivt sprog, som forsøger at undgå fælden med at bruge visuelle metaforer.

Gennem mine lyttende fænomenologier og efter at have lyttet til værkerne som "tingene selv" bliver min lyttende erfaring og oplevelse sprogliggjort i en forsøgsvis auditiv diskurs. Ihdes meget omfattende og brede begreb om stemme – det at alle ting: jeg selv, andre mennesker, genstande, naturen og Gud "afgiver" eller "er" stemme, når de bliver lyttet til – kunne være en mulig metode og generator for praktiseringen af den akustemologi, som musikanthropologen Steven Feld definerer som "knowing and being in the world through sound".¹² I mine lytninger af værkerne viser det sig imidlertid ganske tydeligt, at det brede stemmebegreb i praksis er vanskeligt at operere

12 Steven Feld: "A Rainforest Acoustemology", in Michael Bull and Les Back (red.), *The Auditory Culture Reader* (Oxford og N.Y.: Berg Publishers, 2003), s. 226.

med. Det ligger åbenbart dybt i vores kultur, erkendelse og sprog, at begrebet stemme hovedsageligt er reserveret den menneskelige stemme.

Ikke desto mindre giver det analytisk og erkendelsesmæssigt god mening at *tænke* med det brede stemmebegreb. På den måde kan vi støttes i den lyttende aktivitet, eftersom det kulturelt er vedtaget, at stemme fordrer og kalder på lytning til forskel fra lyd, som kulturelt ofte fordrer det modsatte: at vi ignorerer og fortrænger den og lytningen. At installere et bredt stemmebegreb er at insistere på en lyttende kultur, en lyttende væren, en lyttende erkendelse. Det ligger for så vidt allerede i titlen på Ihdes bog, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*: sammenkoblingen af lytning og stemme kan læses som sikringen af, at vi lytter og at lytningens "objekt" ikke "bare" er lyd, men netop verdens "stemme".

Steven Felds akustiske epistemologi eller akustemologi ("knowing and being in the world through sound") implicerer en fundamental ny måde at forstå vores auditive væren og betydningsproduktion på. Men en sådan forståelse er afhængig af brugen af en adækvat auditiv diskurs, som igen har brug for adækvate lyttemetoder. Når vi verbaliserer vores lydlige erfaringer og oplevelser gennem et lytningens sprog, skaber vi muligheden for at interagere med vores erfaring på en måde, som ikke blot overskrider dikotomien mellem subjekt og objekt, men som også åbner for en fælles og interaktiv kommunikation om lyd og lytning.

I hverdagen kan det være vanskeligt på en gang at lytte og sprogliggøre samme lytning. Et kunstværk derimod, som intentionelt iscenesætter en lyttende interaktion, tilbyder os – især inden for den hvide kubes¹³ sensibilitetsskærpende ramme – muligheden for både at lytte og verbalisere lytningen. Således forekommer de værker, jeg har valgt at analysere, at aktivere nogle af de samme erfaringer og pointer, der er centrale i Ihdes fænomenologiske metodologi, hvor denne imidlertid primært er udviklet på baggrund af helt almindelige hverdagslige erfarings- og oplevelseseksempler. Vi kan altså bruge – har brug for? – kunstværker, som kan iværksætte vores akustemologiske aktivitet og ageren.

Samtidig vil jeg vurdere, at hvis vi holder os til et lyttende fokus og en auditiv diskurs, når vi skal forklare og verbalisere vores auditive oplevelse med "stemmer" eller lyden af alting – menneskeligt som ikke-menneskeligt –, vil vi kunne undgå eller modvirke de visuelle metaforers fælde, men også tendensen til ekstremt subjektivistiske fortolkninger, som ofte lukker betydningen i en auditiv erfaring på en måde, så den forbliver privat. Vi har videnskabeligt og kulturelt brug for en fælles og *semantisk åben*, dvs. auditiv, diskurs om auditiv erfaring nu til dags – men det er en lidt anden problemstilling og en anden artikel.

Udforskningen af lyd, lytning og stemme

Afslutningsvis kunne det diskuteres, hvilken status de ovenstående værklytninger har. Kan de betragtes parallelt med "læsninger", som er en tekstanalytisk, fortolkende di-

13 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press 1976/1999).

sciplin, og er de deskriptive eller er de fortolkende? Det korte svar vil være: de er et forsøg på "doing listening phenomenologies"¹⁴ med fokus på det principielle, metodologiske aspekt heraf og i denne artikel i mindre grad fokuseret på en egentlig fortolkning af konkrete lytteerfaringer (oplevelser). Det sidste ville også være interessant, men kan ikke rummes inden for denne artikels rammer. Omvendt kan disse lytninger *ikke* reduceres til rene deskriptioner (parafraser), som disse ofte praktiseres i den metodologiske procedure i stort set alle "læsninger" af tekster, billeder, multimediale værker, hvor deskriptionen oftest vil være funderet i en visuel diskurs – heraf termen "læsning".

Det lange svar lyder som følger: hvis al lydartikulation er "stemme" og netop perceptionen og oplevelsen heraf er central for erkendelsesinteressen i lytninger, som jeg har forsøgt at demonstrere det, så må fortolkende lytninger nødvendigvis fokusere på det mellemværende og det åbne betydningsfelt, som findes mellem "det, vi hører, der er der" og "det, vi gør det til" – mellem præsentation og repræsentation, mellem syntaks/materiale og semantik, mellem væren og betydning. Præcis i dette felt ligger et meget stort potentiale for det at erkende og være i verden gennem lyd, som vi kan opdage, undersøge og artikulere os sprogligt om. Når vi således aktiverede begynder at "svare" på verdens mange "stemmer", vil det som minimum betyde en større lydlig-æstetisk sensibilitet og erfaringsrigdom, i et større perspektiv en udvikling af lydhørhed og lydlig (dialogisk) omgang med verden – og med andre mennesker.

Hvis man vil dele lytninger med andre – dvs. skabe fælles erkendelse og erfaringer herom – bliver det selvfølgelig først rigtig interessant i en egentlig udveksling af en betydningsfortolkende aktivitet. I dag foregår en stor del af vores lyttende aktiviteter i individualiserede rum – jf. min lytning af de to fonogramværker – gennem mobile (individuelle) medier som fx iPod, iPhone m.fl. Samtidig er der imidlertid ved at udvikle sig en omfattende udveksling af og et fællesskab omkring (audiovisuelle) lytteoplevelser i nye sociale medier som Youtube, hvor fællesskabet netop etableres gennem de sprogliggjorte erfaringer, som de enkelte brugere og lyttere udveksler med hinanden på nettet.

Endelig er nye sites (netradioer) som www.thirdear.com, www.lydværk.com, www.soundsfromdenmark.org, www.radiolab.org/ eksempler på en ung (ny) type *lydradio*, som har fornyet radiomediet netop gennem en reflekteret lydæstetisk og -kunstnerisk praksis, som ligeledes udpeger og "udstiller" lyd og dermed fokuserer på lytning som mulige fælles æstetiske rum og praksisser.

I museumsrammen, hvorfra mine to første værklytninger er hentet, er der allerede et konkret (analogt) fælles rum, hvori de besøgendes lytninger foregår. Fra et empirisk pilotprojekt, foretaget i januar 2011 i forbindelse med udstillingen *David Lynch – The Air is on Fire*, 26. sept. 2010-16. jan. 2011 på udstillingsstedet Gl. Strand, tyder mine interviews med 10 udstillingsbesøgende på, at en udstilling med lyd igangsætter og befordrer en anden museumsadfærd og -erfaring netop via lydens "påkaldende" effekt. En del af de interviewede omtaler en større snakkesalighed under museumsbesøget, hos sig selv og blandt de øvrige gæster, ligesom de ikke mindst og ganske uopfordret

14 Ihde, *Listening and Voice*, s. 17.

har meget at fortælle om lyd og lytning i udstillingen og generelt. Den *udstillede* lyd indebærer en markeret, rammesat og ikke-hverdagslig lyttende erkendelsesmulighed: jeg ser og lytter og ser og hører de andre se og lytte (og se mig se og lytte). Dette vil være interessant at undersøge nærmere og drøfte med samtidskunstmuseerne og deres besøgende i de kommende år.

Abstracts

Hvad sker der, når kunstnerisk intenderet lyd bliver en del af de tidligere tavse museers haller for moderne kunst og samtidskunst? Hvad gør vi besøgende med multimedie- og samtidskunstens konkret klingende stemmer – på museet og uden for museet, hvor der er endnu flere kunstneriske, lydende stemmer? Hvad kan stemmer og lyd til forskel fra og sammen med billeder og anden visualitet, og hvordan kan vi tale om og erkende vores lydlige erfaringer og oplevelser? I denne artikel undersøger eksempler på samtidskunst og dens udforskning af lyd som kunstnerisk materiale – med et særligt fokus på lytning og stemme og mere generelt på lyd og lytning som et diskursivt problem i teori og i praksis. Lyd som kunstnerisk materiale er i dag udbredt i samtidskunsten, og museer og gallerier udstiller og indkøber multimediale og audiovisuelle værker som fx video- og installationskunst. Der foregår således en undersøgelse af lyd i en multisensorisk og audiovisuel kontekst parallelt i såvel samtidskunstens praksis som i den voksende tværdisciplinære akademiske udforskning af lyd. Jeg ganske overlagt valgt at undersøge *stemmer* i værker fra såvel samtidskunst, som er eller har været udstillet på et museum, som fra cd'er med vokal samtidskunst uden for museumssammenhænge.

What happens when artistically intended sound becomes part of the earlier silent museums of modern art and contemporary art? What do we as visitors do with the sounding voices of multi-medial contemporary art – in the museum and outside the museum where you find still more artistic sounding voices? What do voices and sound afford which is different from pictures and visual devices that at the same time accompanies them. And how may we understand and discuss our auditory experience? This article examines different examples of contemporary art and how it explores sound as artistic material specifically focused on listening and voice and more generally on sound and listening as a discursive problem in theory and practice. Thus a parallel exploration and investigation of sound in audiovisual and multi-medial (multimodal) art is taking place both inside the arts as well as in the growing interdisciplinary academic investigations. Quite deliberately, the article has chosen *voices* in contemporary art both inside the museum and outside the museum – that is on CD's – as its analytical objects.

MORTEN MICHELSEN

Leave Me Alone

Michael Jackson's Angry Voice

"I have always wanted to believe that Michael was actually one of the most secretly angry Black race-men on the planet," wrote African-American cultural critic Greg Tate in an obituary published a couple of days after the death of Michael Jackson in the early summer of 2009.¹ This remark was one stray thought among many in the article and an opinion about Jackson seldom expressed. Tate's wish concerned Jackson as a representative of African-Americans' deep anger caused by their cultural and political history and present status, thus including him in a long line of illustrious persons beginning maybe with Frederick Douglass. The expression "secretly angry" points towards an interpretation of Michael Jackson the musician, the dancer, the showman, and the media persona as a practitioner of W. E. B. Du Bois' double consciousness,² and it would indeed be fascinating to illuminate coded references to and expressions of the anger of "black race-men" in the polish and virtuosity of Jackson's pop and show tunes, clothes, and dance steps. This would be too huge a task for a short article, so instead I would like to investigate where the two sides of the double consciousness seems to amalgamate—where Jackson transcended the taboo and expressed what was forbidden to (African-American) male pop singers, namely, anger. More specifically, I would like to discuss the aspects of Jackson's voice that may be characterized as angry. After some definitions and historical remarks, I will raise a series of questions of a more descriptive kind: What are the technical means (e.g., screams, shouts, rasp, volume, articulation) and the linguistic means (e.g., curse words, irony, objects of anger)? Does the accompaniment remain neutral, or does it support the voice (e.g., distorted guitars, heavy percussion, marked attacks on notes)?

Music and Anger

Ever since Aristotle anger has been considered among the six primary emotions, the five others being happiness, sadness, disgust, fear, and surprise. Emotions are extremely elusive categories, and so is anger. One relevant definition reads like this: "[Anger is

1 Greg Tate, "Michael Jackson: The Man in Our Mirror. Black America's Eulogies for the King of Pop; also let us Resurrect His Best Self", *Village Voice*, July 1, 2009, accessed 20 February 2011.

2 Du Bois defined double consciousness thus: "It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness—American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder." (W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (New York: Bantam, 1903/1989), p. 3).

an emotion that results from displeasure at an undesired event, particularly one that is perceived as having resulted from someone's blameworthy action."³ Here, anger as an intersocial phenomenon is stressed, maybe at the expense of the physiological effects of the emotion (threatening body language, violence, or in this case, vocal expression). Anger may be expressed (or suppressed) in many different ways:

Emotions are subject to social shaping in their modes of expression in the sense that most expressions, perhaps even those that are more or less hardwired, are subject to local "display rules," which govern which emotions and which expressions are appropriate in which circumstances. An expression of anger is utterly inappropriate in most public circumstances in Japan, but it is quite to be expected at an urban intersection in the United States. The cultural meaning of an emotion is also (and obviously) socially determined. In Tahiti anger is considered extremely dangerous and is even demonized; in the Mediterranean it is often a sign of virility, suggesting righteousness. This is not to say that the social influences on emotion are limited to their cultural interpretations. The emotions themselves are constituted, at least in part, by such interpretations.⁴

In this context, I am interested in how anger is expressed by occidental popular music singers, and it is thus relevant to move from general definitions and descriptions to performative aspects of anger. Experimental psychology studies like Juslin and Laukka do not seem to offer much help as the descriptors for anger (among them are fast-speech rate, high-voice intensity, much voice intensity, much high-frequency energy, fast-voice onsets, microstructural irregularity) suggest that Mozart's "Queen of the Night" would be the epitome of musical anger.⁵ Given that anger is an elusive concept and that expressions of anger are multifaceted, I would suggest to think of anger as a semantic field which includes near synonyms like fury, rage, hatred, contempt, resentment, loathing, and scorn.⁶ Also, in their study Juslin and Laukka mention a series of relevant words used by the researchers including aggressive, aggressive-excit-able, aggressiveness, anger, anger-hate-rage, angry, cold anger, destruction, frustration, fury, hate, hot anger, irritated, rage, and repressed anger.⁷ Such a semantic field opens up for a range of possible meanings at a verbal level and for a wide range of sounds which might be related to the bodily experience of anger. The point is to listen for such possible verbal descriptors in the sounds and describe in as much detail as possible what leads to such interpretations.

3 Gerrod W. Parrott, "Anger", in Antony S. R. Manstead and Miles Hewstone (eds.), *The Blackwell Encyclopedia of Social Psychology*, accessed 26 October 2009.

4 Robert C. Solomon, "Emotion", in *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Britannica Online, accessed 27 October, 2009.

5 Patrik N. Juslin and Petri Laukka, "Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?", *Psychological Bulletin* 129/5 (2003), p. 802.

6 See Morten Michelsen, "Sprog og lyd i analysen af rockmusik" [Language and Sound in the Analysis of Rock Music] (PhD thesis, University of Copenhagen, 1997), p. 80–90.

7 Juslin and Laukka, "Communication of Emotions", p. 776. In one specific vocal tradition (bel canto opera), the queen is of course such an epitome.

Anger in Popular Music

In popular music until the 1960s, “negative” emotions like anger, fear, or disgust may sometimes be found in nonurban genres like blues and folk, but not in music associated with urban entertainment. If there were traces of anger, the crooners controlled them using irony or arrogance. Instead, the lyrics focused on emotions related to happiness or sadness, and the changing styles did not contain musical conventions for anger or the like. The 1950s’ folk revival did bring tales of deceit and death to the top of the charts, but it was Bob Dylan and his likes who introduced the performance of anger to the hit lists in the following decade.⁸ Since then, the angry young white male with a guitar strapped on has become one of the archetypes of rock. And since punk in the late 1970s, angry women have slowly become more common, sometimes also with a guitar strapped on.

In genres associated with African-Americans, anger is a slippery topic. As the semantic field shows, anger may be many slightly different things and vocalisations of anger may also draw on a multitude of slightly different techniques. Richard Middleton hears (probably indirectly) a rage in Charley Patton’s recordings from around 1930 when he states, “The rage this style portrays (an emotion plentifully documented in Patton’s life) delineates a very modern sense of alienation—one encapsulated as well in his deployment of multiple voices.”⁹ Middleton describes Patton’s voice like this:

The harsh, abrasive vocal tone, held vowels often tightening into a rasp, the guttural diction with words sometimes indecipherable, the percussive accompaniments [...] the flexible treatment of chord changes and metre, the guitar figures often running in almost heterophonic parallel with the voice [...]¹⁰

But otherwise, it is hard for me as a nonnative, nonsouthern, and non-African-American to judge to what extent country blues singers express anger. This might be related to the double-voiced nature of most songs, because the public expression of anger was not available to African-American men in the 1920s and 1930s, but it might be there for the ones in the know. It is easier to comment upon later blues singers like John Lee Hooker and Muddy Waters, partly because some of their lyrics are expressing anger being directed at (supposedly) African-American women who behave badly, for example, returning home at four o’clock in the morning.¹¹

8 Dylan became the first in a long series of angry protest singers. Before that and at the same time, you could find rather violent emotions expressed in lyric lines like, “I rather see you dead little girl than to be with another man.” The line can be found in both Elvis Presley’s “Baby, Let’s Play House” (Sun 217, 1955) and The Beatles’ “Run for Your Life” (*Rubber Soul*, Parlophone PCS 3075, 1965), but the voices singing do not express such emotions.

9 Richard Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music* (New York & London: Routledge, 2006), p. 60.

10 Ibid., p. 60.

11 Examples are John Lee Hooker, “Leave My Wife Alone” (Chess 1467, 1951) and “I’m Mad” (Specialty SP 528, 1954); Muddy Waters, “Still a Fool” (Chess 1480, 1951) and “Just Make Love to Me” (Chess 1571, 1954).

With its roots in religious communities, the civil rights movement did mainly draw on church music and other kinds of participatory music to inspire its members. It was a music of hope, not of anger, and the few popular singers who supported the movement early on (e.g., Harry Belafonte) did not record music in any way associated with anger. Nina Simone, who is hard to categorize generically, was one of the few to give vent to her rage, especially in "Mississippi Goddam."¹² The mid-1960s saw a political radicalisation; and because of its fastness, noisiness, and intensity much free jazz was interpreted as being a musical expression of the anger felt by the African-American population towards apartheid.

But by and large, the pop music sung by or produced by African-Americans did not take inspiration from that. There are a few exceptions to the rule of "no anger" in pop on Motown, namely, Edwin Starr's protest song "War" and The Temptations' critique of the state of the nation in "Ball of Confusion."¹³ Hip-hop changed that picture, especially as Public Enemy introduced radical lyrics set to extremely noisy beats to the charts in 1987. But neo soul has held on to the love lyrics, and especially male singers have chosen to appear sexy or sincere rather than expressing anger.

The point of these historical remarks is to underscore that the expression of anger, probably quite unsurprisingly, is quite common to rock but does not belong to pop music. A few women have made vocal performances sounding more or less angry,¹⁴ but to my knowledge, no male pop singers in recent years has done it, apart from Michael Jackson in the 1990s.

The Rasp

Vocally, anger is often expressed by distorting the voice somewhat; and in many instances, this distortion may be described as raspy. But there is not a one-to-one relationship between anger and raspiness. Jacob Smith has pointed to the rasp as a timbral quality, "strongly associated with the African-American voice" and as a vocal tradition complementing *bel canto* (or *chiaroscuro* (i.e., bright-dark) as he suggests to name it) as a basic western, music-cultural sound.¹⁵ Smith is not implying that African-Americans use this all the time or that nobody else uses it, only that African-Americans have brought that quality into popular music when records became a primary medium for popular music. An argument for this relation is that several authors throughout the previous century have related the rasp to the noise aspects of African instrumental timbres and use of paralinguistic features in African-American vernacular speech.¹⁶

12 Nina Simone, "Mississippi Goddam" (*Nina Simone in Concert*, Philips PHM 200-135, 1964).

13 Edwin Starr, "War" (Gordy 7101, 1970); The Temptations, "Ball of Confusion" (Gordy 7099, 1970).

14 Examples are Aretha Franklin, "Respect" (Atlantic 2403, 1967); Gloria Gaynor, "I Will Survive" (*Greatest Hits*, Polydor 833 433-2, 1978/1988); En Vogue, "Lies" (*Born to Sing*, Atlantic A2 82084, 1990); Kelis, "Caught Out There" (*Kaleidoscope*, Virgin LC 03098, 1999).

15 Jacob Smith, *Vocal Tracks. Performance and Sound Media* (Berkeley, London & Los Angeles: University of California Press, 2008), pp. 134 and 121.

16 Ibid., pp. 134–35.

Smith also points out that early African-American recording artists developed a double-voiced approach related to Du Bois' notion of double consciousness navigating between the two vocal qualities in a time when the conventions of the minstrel show were still very much alive. On the other hand, a few white non-African-American performers used rasping qualities to make the race boundary unclear, although most performers stayed within the safety zone of chiaroscuro. Smith goes on to discuss what he calls the double voice of Louis Armstrong whose raspy voice and chiaroscuro trumpet often entered into dialogue and commented upon each other.

Sam Cooke became another master of this double-voiced approach,¹⁷ i.e., he used both timbral qualities in his singing and apparently he reproduced their racial associations. The chiaroscuro was the basic (but not sole) quality used in his pop studio recordings directed at Anglo-American audiences and the rasp as the basic (but not sole) one used for his gospel recordings and for a 1963 live recording from an African-American club in Florida, recordings which supposedly are closer to African-American audiences.¹⁸ Cooke's use of timbral qualities seems to reproduce the double consciousness, and I would like to proceed and show that rasp may be used for expressing intense emotions ranging from religious passion to anger. This can be studied extensively in some of Michael Jackson's songs. I am *not* implying that rasp inherently has to do with anger, but that some performers may use it in conjunction with other vocal means to express anger. Also, my point of departure is that the lyrics in some way express angry sentiments as well.¹⁹

If rasp is heard as a distortion, we may consider the sound of the distorted guitar (and other distorted sound sources) to carry some of the same meanings as the raspy or distorted voice. Several studies indicate that in the 1990s, the loud, distorted guitar carried connotations of power, aggression, and heaviness—a sound that primarily belonged to heavy metal.²⁰ Beginning with 1982's "Beat It", Jackson has used distorted guitars intermittently, mainly in songs where the lyrics indicate some kind of anger, and he has used both Eddie van Halen (*Thriller*) and Slash (*Dangerous*) as guest performers.²¹

17 Ibid., p. 137.

18 Sam Cooke, *The Man Who Invented Soul* (RCA, 07863 67911-2, 2000 [Recorded 1957–63]); Sam Cooke with the Soul Stirrers, *The Complete Specialty Recordings* (Specialty Records, 35PCD-4437-2, 2002 [Recorded 1951–57]); Sam Cooke, *Live at the Harlem Square Club* (RCA, PCD1-5181, 1985 [Recorded 1963]).

19 Expressions of anger may be found in the videos as well. An extreme example is the video for "Black and White" which "falls into two distinct parts: the cheerful singing part and the angry dancing part." The first part has music, the second only dancing, and the climax of the second part consists of Jackson smashing cars with a crowbar (Carol J. Clover, "Dancin' in the Rain", *Critical Inquiry* 21/4, (1995), p. 746).

20 Robert Walser, *Running with the Devil: Power and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover & London: Wesleyan University Press, 1993), pp. 41–46; Michelsen, *Sprog og lyd*, p. 143–169. Serge Lacasse, "Listen to my Voice. The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression" (PhD thesis, University of Liverpool, 2000), p. 205–7.

21 The combination of angry lyrics and distorted guitar can be found in "Beat It" (*Thriller*, Epic EPC 85930, 1982), "Why You Wanna Trip on Me" (*Dangerous*, Epic 504424 2, 1991), "Scream," "They Don't Really Care About Us," "D.S.," and "Earth Song" (*HIStory*, Epic EPC 474709 2, 1995). "Dirty Diana" (*Bad*) includes a distorted guitar but not angry lyrics. This goes for "Give in to Me" (*Dangerous*) as well which is a full rock ballad. "She Drives Me Wild" is an example of no-angry lyrics but a raspy voice all the way through.

HIStory

The title of Michael Jackson's fifth album after his breakthrough as a solo performer in 1979, *HIStory: Past, Present and Future, Book 1*, reflects the concept of the unusual double CD: one disc is reserved for a collection of greatest hits and one for new recordings. It was released in 1995 four years after *Dangerous*. In the following, I will only consider the second CD which is quite remarkable because seven of the fifteen songs have lyrics and are performed in such a way that they can be considered more or less angry. The anger is pointed towards several instances; first and foremost, the written or televised gutter press and the justice system, but also anyone making demands on him.²² It is difficult not to listen to the songs as autobiographical statements and as a defence for himself. The cover art and the booklet lead the listener in that direction as well, and maybe the greatest hits CD is presented as evidence for his innocence (saying, "Listen, I have done all this. I can't be that bad") and against accusations of child abuse and being weird in general.

Even though the autobiographical element is strong, the "I" of the lyrics sometimes turns into a "we."²³ It is not underscored who this "we" is. Of course they are people persecuted, victimized, and (maybe wrongly) accused like Michael Jackson; and it lies near to conclude that he is singing of African-Americans as well,²⁴ thus making the album into some sort of political statement as well. In general, the mood is quite paranoid. Sampled media voices commenting on the doings of Jackson are found all over the record, and the narrating "I" is followed and spied on. In some songs ("Scream," "Childhood"), the narrator is simply the victim; in other songs, the victim fights back ("2 Bad") but does not stand victorious after the battle. The lyrics for "This Time Around" are good examples of this in between. It is not quite a victim song as he manages to stay abreast of the villains who are both "you," "they," and "somebody," but only just as the central line, "They thought they really had control of me," indicates.

The lyrics of the "not-angry" songs are concerned with either complete victimization ("Childhood"), altruistic themes (saving nature, the world, etc.), or the smiling-through-tears of Charles Chaplin's "Smile." Here, he does not use a raspy quality but goes for the chiaroscuro quality. In some of the other songs, he uses both: in "Stranger in Moscow," rasp is used in the refrain to indicate depth of feeling (from 4:00 onwards); in "Earth Song's" gospel (apotheosis) context (from 4:20 onwards), there might be anger of an indignant kind (including a heavy metal guitar); the whole vo-

22 In "Tabloid Junkie," which is a quite articulate critique of the media, and in "Scream" respectively. These themes run through his lyrics from *Thriller* onward: "Beat It," "Wanna Be Startin' Somethin'" (*Thriller*), "Bad," "Leave Me Alone" (*Bad*), "Jam," "Why You Wanna Trip on Me," "Black or White," (*Dangerous*), "Scream," "They Don't Care about Us," "This Time Around," "D.S.," "Money," "Tabloid Junkie," "2 Bad," "HIStory" (*HIStory*), "Ghosts," "Is It Scary" (*Blood on the Dance Floor* (Epic, 487500 2, 1997)).

23 This is most obvious in "They Don't Care about Us" where verses concern an "I" and the choruses a "we" (cf. the title).

24 Cf. the news report in the contrast part of "Scream" and in "They Don't Care about Us" ("Black man, black mail/Throw your brother in jail").

cal line in “Come Together” is raspy but not openly angry; in “HIStory,” he effectively contrasts the two timbres by letting the raspy verses depict the struggle to stand tall and the chiaroscuro bridge/chorus to present prayer and comfort:

Example 1: “HIStory” (*HIStory*) (first verse and chorus, 1:05–2:05)

He got kicked in the back
 He say that he needed that
 He hot willed in the face
 Keep daring to motivate
 He say one day you will see
 His place in world history
 He dares to be recognized
 The fires deep in his eyes

How many victims must there be
 Slaughtered in vain across the land
 And how many struggles must there be
 Before we choose to live the prophet’s plan
 Everybody sing
 Every day create your history
 Every path you take you’re leaving your legacy
 Every soldier dies in his glory
 Every legend tells of conquest and liberty

“Scream”

The disc’s opening song, “Scream,” is a good example for discussing Jackson’s expression of anger in more detail. The lyrics concern a person being angry because somebody does not play by the rules. It includes lies, abuse, collusion, and it results in the narrator being close to breaking down, asking for mercy, and “stop pressuring me.” Jackson even uses four-letter words (fucking). In the contrast section, the accused seems to become more clearly defined as television and institutional racism (black man beaten to death by the police), but due to the intertextual relations between this text and others (and to the videos), there is not much doubt that the villain of the rest of the text is the tabloid press.

The two-part intro ignores the stereo age sound production conventions of the illusionary, three-dimensional space.²⁵ It is extremely congested, and single unconnected sound sources appear in random places almost as a sound montage. The first part of the intro (the first twenty seconds) is dominated by a low frequency distorted sound. An explosion and a guitar feedback contribute to the impression of chaos. On top of

25 See Morten Michelsen, “Michael Jackson’s Sound Stages”, *Sound Effects* 2/1 (2012), accessed 4 April, 2012.

Part	Lyrics	Michael Jackson vocals	Janet Jackson vocals	Track
<i>Intro I</i>	-	A hoarse shout (a male scream?), a cry of pain	-	Low frequency distorted sound, explosion, guitar feedback -> chaotic, Shattering of glass, Cup against plate
<i>Intro II</i>	-	Shout repeated thrice	-	Main groove established, Glass sound integrated, Police siren
<i>Verse I (and II)</i>	Tired of injustice Tired of the schemes The lies are disgusting So what does it mean Kicking me down I got to get up As jacked as it sounds The whole system sucks	Clenched teeth, some syllables swallowed (-ing), Sharp plosives (t, d) and especially implosives (g) (i.e., sharp attacks). Very short vocal phrases (two beats), Very raspy, Sings as forcefully as possible at a high sound level	Verse II: Almost shouting, Next to no rasp, Articulate, Three- or faour-beat phrases, Vowels more important than consonants	Main groove: heavy upbeat for the one-strokes (low bass), marked snare on two and four, "cheap" organ sound, noises (glass)
<i>Bridge</i>	With such confusions don't it make you wanna scream Your bash abusin' victimize within the scheme You try to cope with every lie they scrutinize Somebody please have mercy 'cause I just can't take it	More articulate, Long vocal phrases (six beats), A bit less raspy	Seven beat vocal phrases	Main groove combined with ooh-la-la choir, extremely legato
<i>Chorus</i>	Stop pressurin' me Just stop pressurin' me Stop pressurin' me Stop pressurin' me Just stop pressurin' me Stop pressurin' me Make you just wanna scream	Clenched teeth again, Four-beat phrases, Hard to decide if rasp, Sings softly (almost hissing?) ²⁶	The same as Michael (apart from clenched teeth)	Main groove is repeated throughout the chorus while more and more MJ and JJ exclamations are added together with bass and middle-range synth sounds

26 Probably two voices blended using a sort of "harmonizer" which results in a softer vocal timbre than verse and bridge.

that, Jackson utters a hoarse shout (a male scream?) closely followed by the sound of shattering glass. The shout is a cry of pain, and the glass sound might be a consequence of the shout, i.e., shattering glass as a physical expression of the pain. In the second part of the intro, the chaos is diminished by introducing the song's main groove which includes (and neutralises) the glass sound. The cry is repeated thrice and a siren is heard.

Michael Jackson sings the very short phrases (only two beats each) of the first verse through clenched teeth and swallows some of the syllables (especially the *-ing* endings). Plosives (*t*, *d*) and especially implosives (*g*) are very sharp, and the overall timbral quality is very raspy. This indicates a persona short of breath and with so much pent-up rage that he can barely contain it anymore—the whole body is extremely tense. Janet Jackson sings the second verse using many of the same effects but without clenched teeth, thus releasing the tension somewhat. In the bridge, the phrases are much longer, and Michael Jackson is a bit less raspy. This does release the tension somewhat as well.

The anger expressed is grounded; the vocal line does not move upwards, and there is eye contact so to speak. Apart from being grounded, the anger is somewhat suppressed and controlled because of the clenched teeth. Even the intro shouts do not flood out into pure expression or incomprehension, they are contained or dissolved by the shattering of glass. But the shouts do not dissolve the angry tension in the actual song. Throughout the song, the levels of tension within the anger shift, verses being the most tense and bridges the least. In the choruses, the voices' timbral quality changes a bit as the rasp is to some extent electronically removed, and the rising amount of vocal exclamations (Jackson's trademark "uhs" and "ohs") as the chorus is repeated through the song indicates at least some bodily action in contrast to the locked body of the clenched teeth.

The heavy groove, the claustrophobic and diffuse recording space, and the track's noises support the lyrics and the vocal expression. It still has the drive of a great dancing track, but its massiveness encapsulates the dancer. The intro's distorted bass sound and guitar fits well with the rock cliché of distortion as an expression of aggression or at least tenseness, and the four-bar distorted solo later on does as well. But curiously, the latter is followed by another four bars of nondistorted guitar soloing; maybe it has the same function as the contrast section which is to point towards a (sonically) better world.

Conclusions

At least in the recording era, African-American male singers have continually crossed the borders between *chiaroscuro* and rasp infusing the two timbral qualities with an extremely wide range of possible meanings. Angriness is but one of them and a possibility seldom used. Nevertheless, it is central to Michael Jackson's oeuvre, especially *HIStory*. But what are the consequences of an African-American man displaying anger in public pop songs? In this case, probably not many. By 1995, Jackson was considered a member of a circus or a freak show—not even of a minstrel show any longer.

The album's emotional extremes (anger in contrast to the sentimental and even the maudlin) and its launch did not help either. It was an African-American man who was not quite black any longer, and it was a man posing as androgynous or even asexual (but with a tabloid history of child abuse), thus losing some of the basic markers of identity and becoming a freak—but you could still dance to it! In this situation, it was possible to ignore that there were at least some political implications in the anger displayed, in the protestations against police brutality from the top of the charts, and in the many catchy choruses which in themselves could be understood within a racial discourse ("stop pressuring me," "they don't care about us").

In pop music, the expression of anger is seldom found; and when it is, it is done by women. The vocal display of extreme emotions including anger does probably still belong to the feminine area, although many rock singers have challenged that. When Jackson moved away from being a song-and-dance man and became *HIStory's* suffering saviour, his vocals became more feminized because of the always-present strong emotions. And this emotionalization might be yet another—and specifically musical—reason for not taking him seriously.

Another consequence of the marked emotionalization of the music and the singing voice in Jackson's mid-1990s music is that the question of double consciousness became irrelevant in this specific context because there is nothing to hide away anymore; even the rage caused by racial injustice may be paraded. Jackson still used the traditional musical signifiers for race—the rasp and the chiaroscuro—but he changed their meanings and made them more general. The chiaroscuro came to signify in the area of emotional stability, light, and hope while rasp came to signify on the opposite. Jackson was extremely virtuosic at both timbral qualities, and he contrasted them effectively and dramatically, but there seems to be no hidden discourse any longer; it is all up front.

Abstracts

Denne artikel udspringer af en undren over, at Michael Jackson i 1990'erne var en af de meget få, mandlige popsangere, der lød vred. Jeg har prøvet at undersøge spørgsmålet nærmere i både et historisk og et musikanalytisk perspektiv. Historisk ved at se på vredesudtryk hos tidligere amerikansk-amerikanske sangere i forlængelse af W.E.B. DuBois' begreb om dobbelt bevidsthed, hvor vrede er noget, der bør skjules. Analytisk ved at indkredse et begreb om "musikalsk vrede" i nyere populærmusik og siden påpege nogle af de vokale aspekter, hvor vreden kommer til udtryk. Det konstateres, at hæshed er en af de grundklange, Jackson anvender i forbindelse med vrede, men at mange andre forhold selvfølgelig spiller ind (fx artikulation og lydstyrke). Desuden overskrider Jackson tilsyneladende den dobbelte bevidsthed og udtrykker uden omsvøb det, der ellers bør skjules.

This article is based on my wondering about the observation that only very few 1990s male pop singers apart from Michael Jackson sound angry. This led to a search for answers in both a historical and a music-analytical direction. Historically, by pointing to expressions of anger by earlier African-American singers and to W.E.B. DuBois' concept of double consciousness which posits anger as something you need to hide. Analytically, by getting an idea of "musical anger" in more recent popular music and by pointing to some of the vocal aspects that expresses anger. A raspy quality is one of the basic vocal qualities that Jackson uses in expressing anger, but a lot of other aspects weigh in as well (e.g., articulation and volume). Furthermore, Jackson seems to transcend the double consciousness by expressing what is supposed to be hidden.

