

# Oplægsmanuskript

## True Stories

### Oplæggets formål:

Dette oplæg skal forsøge at anskueliggøre den ændrede rolle, som filmmusikken har fået siden starten af firserne, primært på grund af musikvideoens fremkomst og opblomstring.



*David Byrne i bilen*

Med udgangspunkt i filmen True Stories af den amerikanske sanger og sangskriver og *cross-over*, David Byrne, vil vi se på historiske forudsætninger af både musikalsk, filmmusikalsk og kunstnerisk art, for dette betydningskift. Vi skal se, hvordan Byrnes akademiske fundering i art school-miljøet har muliggjort en sammentænkt helhedsopfattelse af kunst, arkitektur og musik, der har fundet udtryk, dels i gruppen Talking Heads, hvoraf vi vil se nærmere på Road to Nowhere, dels i filmen True Stories. En diskussion af den postmoderne problematik i forhold til Byrne runder oplægget af.

### Historisk om filmmusikken:

Som vi ved, startede filmen uden lyd og for den sags skyld også uden farve. Det betød, at selvom filmen bød på en hidtil uset grad af realisme, så var

den også fundamentalt forskellig fra virkeligheden. Kameraets øje formåede ikke at gengive det, som det menneskelige øje så. De tidlige filmæstetikere så netop disse specielle egenskaber, som det, der gjorde filmen til en kunstform, altså, at der var tale om en bearbejdet/reflekteret virkelighed. En af de bedst kendte tidlige filmteoretikere, tyskeren Rudolf Arnheim, udgav i 1930 bogen Film As Art, hvori han gennemgår filmens udtryksmuligheder og hvordan de adskiller sig fra virkeligheden. Hans konklusion er, at ethvert forsøg på at tilnærme filmmediet til virkeligheden ved at tillægge lyd, farve, bredere formater eller tredimensionalitet, svækker mediets kunstneriske udtryk. Jo flere virkemidler, des mere svækkelse af det enkelte virkemiddels slagkraft. Hvad Arnheim overså, var at lyd og også musik kan bruges kunstnerisk i filmmediet ved at benytte det udover bare at gengive lyden af ting vi ser på billedet. Lyden kan udvælges, formes, forvrænges, fjernes, eller fremhæves, og således få en udtryksfunktion. Musikken kan ligeledes udtrykke ting, som ellers ville være svære at udtrykke visuelt/mimisk på lærredet. Men stumfilmene akkompagneredes jo af et orkester eller en pianist, og mange instruktører og filmproducenter gav anvisninger til, hvilken musik, der skulle ledsage filmene i biografteatrene. Man kan derfor spørge, om ikke Arnheims og hans kollegers indvendinger har bundet i kunsthistoriens evige autenticitetsdebat, simpelthen, at det første, som altså er det originale, også er det bedste. Tænk bare på, at vi opfatter det nærmest som blasfemi, når man i dag via computerteknik lægger farver på Gøg og Gokkefilm... Men musikens funktion specielt i forbindelse med filmmediet har altid været at påvirke tilskuerens følelser.

Diskussionen er tusindvis af år gammel, og strækker sig ifølge nordmanden Jon-Roar Björnvold helt tilbage til det gamle Grækenland, hvor musikken hørte ind under de berømte syv frie kunster. Her diskuteredes musikken betydning som følelsesmæssig inspiration, og Björnvold mener, at barokkens affektlære har rod tilbage i grækernes musikalske kategoriseringer. Affektlæren tillagde bestemte musikalske formale, melodiske og harmoniske elementer følelsesmæssige betydninger, og musikken funktion var nu retorisk. Björnvold trækker linien videre op til stumfilmsæraen, hvor filmen skulle sikres en bred folkelig popularitet, og derfor trak man musikalsk tilbage til romantikkens store, folkekære komponister, som Grieg, Rachmaninov og Tsjajkovskij, som alle havde det tilfælles, at deres musik var bristefyldt af store emotionelle udladninger. Der oprettedes simpelthen omfattende opslagsværker til brug for kino-orkestre, hvor man kunne finde passende forslag til musik til brug i scener af forskellig følelsesmæssig karakter. Disse værker udviklede hurtigt en konvention i brugen af musik til film, og den forstærkedes ved overgangen til lydfilm. Kravet om lønsomhed betød, at man i de følgende år overlæssede filmproduktionerne med musik i den storladne orkesterstil, der nu om dage kan høres omtalt som Hollywood-suppe... Ledemotiv- teknikken, som man kender den fra de Wagneriske musikdramaer, blev en vigtig del af filmmusikkens stereotypisering. På plader med soundtracks til store Hollywoodsucceser kan man simpelthen se dette fænomen på coveret: Det vrimler med temaer tilhørende både hoved- og bipersoner. Selvom der fra halvtredserne og frem også blev plads til musik af mere modernistisk karakter i film (som også efterhånden blev stereotyp anvendt, specielt i scener af spændings- eller gyser-karakter), - så medførte den altomfattende standardisering af filmmusikken at publikum ukritisk optager musikken som norm. Det vigtigste karakteristika ved normer, er at de ikke bemærkes, men blot fly-

der med i strømmen af indtryk. Derfor opstod udtrykket: god filmmusik skal ikke høres. Musikken funktion er understøttende og illustrerende og altid fuldstændig underlagt billedside og dialog. Musikken evne til således at forsvinde ud af tilskuerens bevidsthed betyder, at producenten her har et magtfuldt middel til en underbevidst, subliminal, påvirkning. Med fremkomsten af musikvideoerne i starten af firserne så man for første gang en audiovisuel fremstilling, hvor musikken var det primære. Det medførte en interesse hos visse filmskabere og filmæstetikere i at forsøge at nytænke musikken anvendelse i film og tv. Det vil sige, at man i god "arnheimsk" forstand forsøger at bruge musikken (og lyden i almindelighed) som en mere bevidst side af filmens samlede kunstneriske udtryk. Denne ændring i filmens hierarki har medført mange interessante overvejelser, og det er med baggrund i forskellige seminarer om emnet afholdt her på stedet, både om film og video, at min interesse for emnet er blevet vakt.

## True Stories

Jeg har så valgt filmen True Stories, fordi den er interessant i denne sammenhæng som et eksempel på en kompleks, både traditionel men også ny, måde at bruge musikken på. I 1986 skabte den amerikanske musiker, sanger og sangskriver, David Byrne filmen True Stories, som på underfundig vis forsøger at gøre rede for det arkitektoniske udtryk i den mindre, amerikanske provinsby og dets forudsætninger. Samtidig repræsenterer filmen en ny tilgang til det klassiske Hollywood-musical-begreb i brugen af musik. Det påstår Byrne i hvert fald selv.



*Louis og Byrne med drinks*

Byrne har begået en fin film, som på en meget personlig og uhøjtidelig måde giver os et utal af pointer om livet i almindelighed og livets absurditet i særdeleshed, og betoner omgivelsernes indflydelse på vores livsførelse. Det er en film, som alene ved sin ukommercielle fremtoning, uden overflødige og påtrængende knaldeffekter, vækker sympati. Derudover er filmen også interessant, fordi den hele tiden tematiserer sig selv som film.

Filmtekniske virkemidler - specielt en leg med den gamle baggrundsprojektion i de mange bilscener - spilles hele tiden ud mod hinanden.

På lydsiden leges der med opfattelsen af musikken som underlægning, reallyd og incidental musik (hvor lydilden ses på filmen), og filmen indplacerer sig dermed i en lang række firser-film, hvor lydsiden har fået en ny og mere tolkningsdeltagende placering.

Selvtematiseringen, den åbenlyse iscenesættelse og legen med virkemidler er med til at betegne True Stories en meta-film. I indledningen til den bog, der hører til filmen og som indeholder drejebog, storyboard, stills og kilder, gør Byrne selv opmærksom på fænomenet:

“At lave film er et trick. At skrive sange er et trick. Hvis en sang er lavet ordentligt, så virker tricket. Hvis ikke, så kan folk gennemskues det omgående.

Måske kan denne film både være et trick og samtidig vise jer, hvordan tricket er lavet.

De fleste film viser noget og fortæller jer, hvordan I helst skal forholde jer til det. De er redigeret på en måde, der fortæller jer, hvad det er meningen I skal kikke på, før I beslutter, at det er det, I gerne vil kikke på. Det er et trick, og når det kikser er det virkelig fornærmende, fordi I ved, nogen prøver at narre jer, og tror, at I ikke lægger mærke til det.”

Byrne opponerer altså kraftigt mod den undervurdering af publikum, som også Björnvold udtrykte i sin artikel omkring filmmusikkens normative, sløvende tilstand, og det bliver et af hans projekter i filmen at forsøge at afsløre illusionen, som vi normalt ikke reflekterer over.

Han gør det ved at bryde med mange af filmens normer, ikke blot de musikalske.

Historien i en film, fortællingen, plejer normalt at være det skelet, hvorpå alt hænger. Holder kontinuiteten ikke stramt de fortælle tekniske konventioner, forvirres tilskueren og interessen svækkes måske. Men i True Stories er der så godt som ingen historie, eller rettere, der er mange små historier og kun en utydelig hovedhandling. Byrne spiller selv en New York'er, der af ukendte årsager er kommet til den lille by, Virgil, i Texas, for at "dække" festlighederne i anledning af statens 150 års jubilæum 1986.



*Main St.*

I byen skal der afholdes en stor talentkonkurrence på en scene uden for byen om fredagen og vi følger Byrne og andre personer i dagene op til denne fest-aften.



*Scenen*

Men netop på grund af de mange indskudte episoder og små fortællinger virker tidsforløbet ikke så fremtrædende som vi er vant til. Det er nemlig ikke vigtigt. Byrne siger selv, at historien bare er endnu et trick for at fastholde vores opmærksomhed.



*Bordbøn hos familien Culver*

Byrnes opmærksomhed er rettet mod de personer/personligheder, som bor i byen. Filmen er en hyldest til det egenartede, det specielle og til tolerancen.

Byrne optræder som fortæller, og henvender sig i dele af filmen direkte til kameraet, altså til tilskueren, og disse afsnit får dermed en reportageagtig,

dokumentarisk karakter. Men Byrne foregiver ikke at være den alvidende vor-mand-på-stedet, tværtimod. Han henvender sig igen og igen til os med spørgsmål og kommentarer som ikke har det ringeste at gøre med scenernes umiddelbare indhold. På den måde får han os hele tiden til at tvivle på, hvad det egentlig er vi ser, og henleder vores opmærksomhed på ting, vi ellers ikke ville have lagt mærke til. Det er desværre umuligt her, at komme nærmere ind på filmens handling og vise større klip, for det er virkelig en film med mange facetter, som jeg da kun kan anbefale at man sætter tid af til at se. Men vi skal dog se enkelte klip i forbindelse med en gennemgang af de musikalske funktioner.

## Filmens musik

Så derfor straks videre til en karakteristik af musikken. I første omgang ikke i dens egenskab af filmteknisk virkemiddel, men snarere af mere bred gennemæssig karakter: Byrne mener selv, som tidligere nævnt, at filmen har musical-karakter. Den traditionelle Hollywood-musical har det tilfælles med True Stories, at historien som regel er ganske tynd. I Hollywood musicalen som undskyldning for en masse sang- og danseoptrin, i True Stories som undskyldning for Byrnes egne kommentarer.



*Loius lipsyncher*

Der er dog enkelte af filmens gennemgående personer, der får lov at synge en sang. Byrne lader dem gøre det for, som han siger, at lade sangene

forlænge deres personlighed, at give dem energi og gode vibrationer, og fremfor alt at lade dem udtrykke deres indre styrker og følelser, som ellers ikke ville komme frem.

Byrne lader det regionale musikalske udtryk træde tydeligt frem i filmen. Et stort spansktalende mexicansk mindretal i Texas har dannet grobund for genren Tex-Mex, hvor det vrirler med akustiske guitarer, harmonika og percussion, og vi oplever musikken i forskellige natklubber i filmen. Vi vil se et eksempel herpå senere (Ramon), men Road To Nowhere-videoen er indspillet med samme instrumentarium (plus nogle saxofoner).



*Louis på Varicorp*

Den mest udbredte amerikanske provins-musik er formodentlig countryen og filmens hovedperson, Louis Fyne, er da også inkarneret countryfan, og synger en countrysang til talentshowet hvilket i øv-

rigt skaffer ham den kone, han så brændende ønsker sig.



*Louis i Lazy Womans seng*

I filmen kører Byrne som nævnt en del i bil, og i bilradioen vælter det ud med easylistening-pop-musik, som i øvrigt er specialkomponeret til filmen, netop med det formål at udstille, om jeg så må sige, tomgangen i den musikstil.



*The Mall*

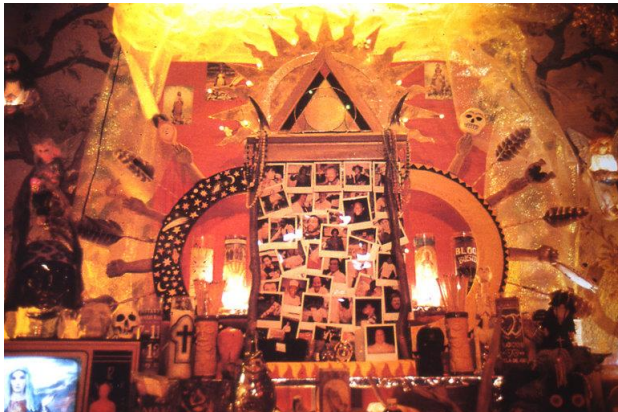
En lang scene i filmen foregår i et butikscenter, en såkaldt shoppingmall, som er disse store overdækkede butiksbyer, og det er klart, at der er muzak til stede. Muzak er også en normativ, utilkendegivet musikform, der skal dæmpe støj og øge velværet med konsum for øje, men i filmen gøres vi opmærksomme på muzakken, fordi en forbipasserende kunde på parkeringspladsen uden for centret, som Byrne snakker med, i en parodi på en reklame, nynner med på muzakken allerede inden

hun er kommet ind i centret!



*Prædikanten*

En scene i filmen foregår i et lille trossamfunds kirke, og det er her en gospel-pastiche, der er det musikalske indslag, med sorte korsangere, Hammondorgel og hele svineriet. Et klip herfra om lidt.



*Mr. Roebucks alter*

Den snart firsårige Roebuck "Pops" Staples fra Staple Singers har en rolle i filmen, som en slags voodoo-præst, men vel at mærke en af de go'e! og han fremfører et afro-rock inspireret nummer, en genre, som har haft stor indflydelse på Byrne og Talking Heads.

Alle disse ovennævnte genrer henter deres begrundelse direkte ud af filmen, enten dens handling eller dens personkarakteristik. Men så er der lige to andre elementer:

Det ene, som fungerer mest som underlægningsmusik, er en slags minimal-musik, af klassisk tilsnit, spillet af strygere, formentlig en kvartet. Det er af den typiske Philip Glass-karakter, hvis man kan tale om noget sådant. Det er monotont, messende, og repetitivt, men også ganske højstemt i karakteren. Det får vi at høre i et klip lige om lidt.

Byrne har sammen med sin gruppe, Talking Heads, som vi også kommer tilbage til, lavet nogle sange, som fremføres i filmen under forskellige omstændigheder. Vi nævner i flæng: som video i fjernsynet. Som video på natklub, som afslutningssang, og som de sange, personerne synger. Ud over tex-mex-pastichen til figuren Ramon, som vi skal høre lidt af og countrypastichen til Louis, er de alle i den kendte Talking Heads stil, som vi skal nærmere ind på.

## Filmæssig brug af musik i True Stories

Rudolf Arnheim, som jeg har omtalt, lavede, på trods af sin kritiske indstilling en opstilling over brugen af musik. Her skal vi se eksempler fra True Stories på disse kategorier. Disse korte klip kan desuden også præsentere nogle af de genrer, jeg remsede op tidligere. Så i de næste otte minutter har vi chancen for endelig at SE og HØRE noget af True Stories:

1. klip: Fra Indledningen, underlægning til montage om Texas' historie. Bemærk legen med filmens virkemidler: skiftene fra montage, til lysbilledshow, til film (med baggrundsprojektion) og hvorledes Byrne bogstavelig talt træder ind i filmen, ind i illusionen. Og bemærk musikkens funktionskift til slut, hvor den bliver incidental. Musikken er af den omtalte Ph. Glass-karakter, og er skrevet af Meredith Monk.
2. klip: Fra introduktionen af filmens figurer: Bearbejdet reallyd. Bemærk lyden fra samlebåndet, der bliver til musik. Ramon.

3. klip: En musikvideo i filmen. Video er intercessivt, men fungerer her incidentalt, idet vi ser kilden. Selvtemativering. Leg med genren video. Videoen skifter plads fra baggrund til forgrund Skuespillerne i filmen spiller roller som popstjerne i rollerne som filmens figurer.
4. klip: Fra et besynderligt, kitschagtigt modeshow. Musical-type. Musikken kommer fra en busk, og sangen findes ikke på filmens handlingsmæssige plan. Bemærk fragmentariske, reklamekliché-agtige kommentarer, der er forvredet og forkert sammensat. Og bemærk Byrnes mærkværdige moder!
5. klip: Ren underlægning. Scenen er ikke en del af filmens handling. Bemærk det ironiske pseudo-idylliske landskab med bearbejdet reallid i form af overdrevent fuglekvidder, hvor personerne ligesom rager op.
6. klip: Gospel-pastichen. Igen incidental-musik. Selvtemativering med skærme på skærmen. Menighedens tro vindes ved massemediebaseret propaganda, Bemærk musikkens rolleskift og Byrnes evne til at forandre musikken og dermed handlingen.
7. klip: Ramon som rigtig rockstjerne. Incidentalt. Live-agtigt, koncert- video-typologi som scene i spillefilm. Tex-mex-pastiche. Hvad der forhåbentlig er fremgået af disse klip, ud over en lille indgang til filmens univers, er hvorledes musikken spiller en stor rolle i scenernes betydninger. Et flertal af eksemplerne viser, hvorledes incidental musiks funktionsskift understreger dels filmens illusion, dels lyd- og musiksiden som tolkningsmæssigt parameter. Den franske filmskaber Jaques Tati, som vi har kunnet se på TV2 de sidste søndage,

benyttede sig allerede dengang af funktionsskift understregning af lydsiden, som dermed vinder terræn over for billedsiden.

## David Byrne

Det er nok nu en god idé at vende os mod manden, der har gjort alt dette muligt. For at forstå hans tilgang til både film og musik, må vi se lidt på hans øuvre, for nu at bruge et udtryk fra mit sidefag, kunsthistorien. David Byrne er født i 1952 i Skotland, men flyttede som toårig til USA. Han er akademisk funderet i en artschool, The Rhode Island School of Design, hvor han gik i halvfjerdsere, samtidig med at han startede bandet Talking Heads i New York i 1975, og med hvem han har produceret og instrueret adskillige prisbelønnede musikvideoer.

### Art-schoolen som Byrnes grundlag. En kunsthistorisk opridsning:

Nu har jeg nævnt art-schoolen så mange gange, at det må være på sin plads at forklare, hvad det egentlig drejer sig om. Art-school-miljøet har haft så stor indflydelse på både kunst, film og musik, at det er adækvat i denne sammenhæng. Siden tresserne, hvor en ny bevidstgørelse omkring musikken som massekultur satte ind, har mange af de - om udtrykket vil være mig tilladt - toneangivende kunstnere fra USA og England vist sig at have baggrund i de såkaldte art-schools. Joi Bay (1982) forklarer, hvad dét er:

"Art-school er en videregående uddannelse, som især tiltrækker unge fra arbejderklassen med sociale ambitioner og utilpassede mellem-lagsunge, der vælger artschool istedet for en universitetsuddannelse. Art-schools har især i tresserne spillet en vigtig rolle i udviklingen af engelsk rock. Ray Davis, Keith Richard, Mick Jagger, John Lennon, Pete Townshend, Eric Clapton, David Bowie og mange flere af de centrale tresser-musikere er udgået fra art-schools."

Dette er den engelske model. Det lader til, at skolerne i USA snarere tiltrak unge af højere social status, men det ændrer ikke skolernes status som eksperimenterier for utraditionelle, akademiske diskurser. I erkendelse af, at der var en opløsning i gang af grænserne mellem finkultur og massekultur, forsøgte man i art-school-regi at skabe en kunstnerisk tilgang til musikken. Man vendte den deciderede popindustri ryggen og sammmentænkte et nyt indhold i rockmusikken, der var baseret på en helhedstanke. Man kunne ikke adskille delene. Musik, tekster og appearance var dele af et samlet koncept, og dette koncept var en måde at ideologisere musikken på. Der skabtes på denne måde en stærk mulighed for - på mere eller mindre lettilgængelig vis - at afsløre en samfundskritik, som samtidig var med til at undergrave den borgerlige opfattelse af kunstinstitutionen. Man vil erindre, hvorledes popsituationisten Malcolm McLaren skabte et koncept for punkgruppen Sex Pistols, og derigennem gav fødselshjælp til en hel subkultur. Man diskuterer stadig om punken døde, da den blev kommerciel, men sikkert er det, at den lagde basis til mange musikalske og kunstneriske udtryk op gennem firserne. Byrne og hans medmusikanter studerede koncept-art og Bauhaus-teorier. Bauhaus var en tysk funderet arkitektur- og design-skole, som efter første verdenskrig stod for en ren, forenklet, funktionel, industriel og på alle måder moderne linie. Vi skal se, at Byrnes interesser også går i denne retning.

Men nu lidt om koncept-art: I kunsthistorien findes decideret et konceptkunst-begreb. Det betegner en kunstform, der faktisk kun eksisterer på et idé-mæssigt plan. Sproget bliver kunstens grundmateriale, og det er selve skabelsesprocessen, der er interessant. Grænsen mellem kunst og kunstteori nedbrydes således, og den traditionelle fokusering på det færdige kunstværk, resultatet, forsvinder. Et værk er flygtigt, foreløbigt, et forløb udstrakt - i teorien - i evigheden. Bl.a. Brian Eno har i sin musik forholdt sig til selve processen som det vigtige:

"I midten af 60'erne var musik virkelig den kunstart, hvor der skete noget. Malerkunsten virkede usædvanlig konservativ smækket til med gamle idéer, og som medium betragtet ude af stand til at rumme den nye fornemmelse, der bevægede sig igennem kunstarterne. Denne nye fornemmelse blev udtrykt gennem mottoet 'proces, ikke produkt'... De fleste af landets kunstlærere havde vanskeligt ved at sluge denne nye retning, fordi de var blevet uddannet i et klima hvor man talte om 'balance', 'rumforhold' og 'farveværdier' - alt sammen formelle kvaliteter ved emnet. De blev nu konfronteret med en gruppe studerende som sagde lige ud: 'Jeg er ligeglad med hvordan billedet ser ud, det jeg er interesseret i er simpelthen et koncentrat af fremgangsmåden.' Men musikken syntes helt fri for dette dilemma - musik var proces, og ethvert forsøg på at definere en enkelt opførelse af et stykke musik som dets raison d'être (eksistensberettigelse, HSN), var automatisk dødsdømt. Et partitur er per definition et landkort med et sæt adfærdsmønstre som frembringer et resultat - men næste dag kan dette resultat være fuldstændig anderledes."

Brian Eno er i øvrigt en af de fremmeste repræsentanter for begrebet cross-over, idet han har formået ganske ubesværet at skifte karriere fra musikskaber til videokunstner. Malcolm McLaren er en anden. Og David Byrne en tredje.

## Cross-over

Cross-over begrebet betegner det frie skift mellem kunstneriske metoder. Hvis man afsøger flere kunstneriske udtryksformer, enten serielt eller parallelt, eksempelvis billedkunst, musik og litteratur, er man en cross-over. Disse funktionsskift muliggør, at man kan sammmentænke sit kunstneriske univers til en helhed, til et koncept, der således gennemsyner en måde at forholde sig til sin udtryksform.



Man kan sige, at True Stories-filmen i sig selv er en cross-over, udført af David Byrne, hvis fremmeste interesse har været og er musikken. Argumentet er følgende:

Filmen benytter sig genremæssigt - altså rent fortælleteknisk - af - hvad man kunne kalde - ekstra-filmiske teknikker: I klippene, som vi har set, kan man nævne følgende:

- Dokumentar/reportage (indledningen)
- musikvideo, både koncert-video teknik, og andre typer i både forgrund og baggrund
- reklamefilm, både når filmen leger at den selv er reklame, og som en del af et massemedie - dvs tv - overført univers.

Talking Heads har tre videoer med i filmen, Wild wild life, og Puzzling Evidence, som vi så, og Love for Sale, som er den af dem, hvor vi tydeligst genkender David Byrne og Talking Heads. Det er typisk, at den optræder udsendt gennem tv, og ikke som en del af filmens handling. Musikalsk næres filmen af alle de føromtalt genrer, hvoraf faktisk ingen kan betegnes som traditionel Hollywood- suppeunderlægning. Filmen beskæftiger sig i øvrigt med emner, som David Byrne har udforsket i sin øvrige musikalske produktion. I et speciale om Byrne fra 1989 opregner Peder Hovgaard flg. emner: Arkitektur (det vender vi tilbage til) Medier, Kunst som vare (pop-art, det kommer lige om lidt), Det hverdagsagtige som noget værdifuldt, Fremmedgørelse, en del af den moderne og postmoderne problematik; Selviscenesættelse og Funktionalisme, både i musikken og arkitekturen. På den måde bliver filmen en slags programerklæring eller trosbekendelse for David Byrne. Takket være sin kunstneriske artschool-baggrund og interessen for ekstra-musikalske elementer, opnår han, at han selv kan styre og skabe et sammentænkt kunstværk, der æstetisk, musikalsk og funktionelt hænger sammen, og tilsammen tegner et klart billede af ham, og de ting, han finder væsentlige.

## Talking Heads musik

Talking Heads var musikalsk optagede af new-wave-stilen, som i lighed med punken var interesseret i at finde tilbage til rockens oprindelige, basale virkemidler. I modsætning til punken var new-wave-stilen mere velformuleret og bedre musikalsk og teknisk funderet, men idéen om de enklest mulige virkemidler i det musikalske udtryk havde de fælles. Med en kunstnerisk bevidsthed søgte Byrne og gruppen efter et funktionalistisk, rent, enkelt, basalt rytmisk og melodisk udtryk, baseret på det klassiske rock-instrumentarium, trommer, bas, el-guitar og orgel, eventuelt flirtende lidt med etniske rytmer, og stilen blev monoton, insisterende og pågående rock-musik, med enkle, ørehængende melodifraser. Dette minimalistiske, rendyrkede funktionalistiske udtryk peger på Bauhausskolen som reference. Nummeret Road to Nowhere, som vi kender, passer ind i denne karakteristik, og kan specifikt beskrives som følger: Instrumentariet er som ovenfor, med tillæg af vaskebræt, saxofoner, harmonika og div. percussion. Disse instrumenter betjenes på en måde, der forlener nummeret med en art zydeco/cajun-agtig lyd, og musikken viser således en folkloristisk / etnisk interesse. Harmonikken er enkel fra starten og forenkles yderligere til kun to akkorder i nummerets kulmination, samtidig med at det dynamiske udtryk forstærkes. Rytmen er baseret på en marchlilletromme, og senere stortromme på alle fire taktslag. Denne rytmik ligger uden for normal pop-rock-rytme, og er nærmest programmusikalsk i forhold til teksten om at være afsted på vejen, der ingen steder fører. Formelt afspejles denne linearitet - som vi senere hører mere til - i den cykliske ABAB-form, der pludselig rettes ud i en række gentagne C-stykker, for til slut at vende tilbage til et B-stykke. Vejen førte ingen steder hen, men det er jo også selve vandringen, processen, der er interessant, og de mange - syv, faktisk, - gentagelser af C-stykket peger på det minimale, funktionalistiske og rationelle, som vi har talt

om. Gentagelsen, reproduktionen er et af både industrisamfundets og pop-artens temaer. Denne og andre lignende udforskninger af rockens virkemidler passede godt ind i konceptkunstens grundlag, hvor det mere var processen end det (foreløbige) resultat, der var interessant. Det kliché-prægede sås i teksterne, som arbejdede med 'fundne' fragmenter af tekst hentet fra medier, reklamer, politik, etc., og genren er blevet betegnet art-rock, ud fra tanken om, at man skulle forene kunsten - her pop-art - og populærmusikken, altså pop og rock, i et forsøg på at ophæve adskillelsen mellem fin- og massekultur.

## Pop-art



*Dali*

Pop-arten som del af det kunstneriske referencerum er nok lige et par ord værd: I starten af århundredet forsøgte dadaismen og surrealismen at skabe nye livsbetingelser for kunsten. Man mente, at det borgerlige samfund havde sat kunsten i bås, og at de store samfundsmæssige omvæltninger omkring århundredeskiftet berettigede en ny sammentænkning af kunst og samfund. Kunsten skulle kort sagt genfinde sin plads i livet, og det skete i første omgang ved at skabe en anti-kunst, der med

meningsløshed som middel skulle udtrykke en protest mod de højtravende idealer den europæiske civilisation byggede på.

'Dada' er netop et ikkeord, der symboliserer meningsløshed og fremmedgørelse. Ved brug af specielt collage-teknik blev dagligdags ting, eksempelvis aviser i positiv retning.

Bevægelsen havde litterært udgangspunkt, men fandt billedkunstnerisk udtryk i collagen, i den såkaldte veristiske surrealisme, der dyrkede detaljen i det ekstreme og en abstrakt malemåde, baseret på automatisme, hvor man forsøgte at udelade sindets kontrol over skabelsesprocessen.

Denne sidste fik indflydelse på den amerikansk funderede retning, abstrakt ekspressionisme, som hverken var abstrakt eller ekspressionistisk, men som igen dannede grundlag for tressernes pop-art. Se ligheden mellem Rothko og Byrne på diasskærmen.



*Rothko: #10*



*Pigen og vejen*

Pop-art inddrog forbrugersamfundets masseproducerede objekter på en måde, der røbede slægtskab med dadaismen, men med langt større sans for ironi og med en kærlighed, der accepterede forbrugersamfundet som en del af tilværelsen, hvis gode side var det masseproducerede elements implicite mulighed for at nå et bredere publikum. Pop-art trak livet ind i kunsten, eller rettere: inkorporerede konsumkulturens produkter i en kunstnerisk sammenhæng, således at nedbrydningen af grænserne mellem finkultur og massekultur fortsattes.

Den bedst kendte eksponent for genren er Andy Warhol, hvis idéer Peder Hovgaard kæder sammen med Byrnes, i tankerne omkring minimalisme, repetition, osv.



*Andy Warhol: The 20 Marilyns*

## Arkitekturen i filmen:

Et af Byrnes projekter i True Stories er en skildring af det moderne konsumsamfundets arkitektur. Byrnes fascination af den minimalistiske, funktionalistiske tankegang sætter sig spor i True Stories, som

dels indeholder musik af Talking Heads, men også lader Byrne udtrykke sin beundring for arkitektur med samme teoretiske grundlag. Begrebet 'cool' spiller her en væsentlig rolle. En underlig, udefinérbar størrelse, som gang på gang optræder i Byrnes univers. Funktionelt, rent, tilbagelænet, afslappet, gæstfrit, tjekket, er nogle adjektiver, der kan klisteres på cool-begrebet, og som måske virker lidt absurde i deres blanding af tingslige og menneskelige egenskaber, der anvendes på arkitektur. Byrne har en passion for metalbarakker.



*Metal buildings*

Med sin viden om, og anerkendelse af, de funktionalistiske Bauhaus-teorier, anerkender han de præfabrikerede metalskure som drømmens virkeliggørelse: "Metal-bygninger er fuldbyrdelsen af den drøm, de moderne arkitekter havde i begyndelsen af århundredet, men det er de ikke klar over. Hvis de arbejdede konsekvent efter deres egne teorier - form afhænger af funktion, skabt med masseproduktionens teknologi, så det bliver billigt og uden pynt, så ville de jo stå tilbage med - en metalbarak! Når man ser på det på den måde, så er det jo smukt. Grunden til, at ingen arkitekter nogensinde indrømmer det, er at man slet ikke **behøver** en arkitekt for at bygge en metal-barak!" Og Byrne ligger ud efter netop det syn på arkitektur, der kræver, at man kan se på en bygnings struktur, hvad

der foregår indeni, som eksempelvis en bank i granit eller marmor med søjler på facaden.



*Bank, Main Street*

På steder som i Texas, der jo er langt væk fra den europæisk funderede, gammelamerikanske kulturs østlige højborge, finder man netop folk, der er så åbne og frittænkende, at de kan forstå, at et skilt på enden af en skurgavl er nok. At se skønheden i metalbygninger er for Byrne netop også at se muligheden i, at folk er friere stillet i valget af erhverv og dermed det liv, de vil leve. Metalskuret er billigt og nemt at stille op. Det er funktionelt, og dermed er de ydre rammer hurtigere overstået, så man kan komme til sagen. Med disse udsagn er det interessant at se, hvorledes Byrne lægger sig op af den postmoderne arkitekt Robert Venturis idéer. I bogen *Learning from Las Vegas*, som pudsigt nok kom i sin sidste og ottende udgave samme år som *True Stories* havde premiere, formulerer Venturi et opgør med modernismen i en slags reklameskiltsæstetik.

Han definerer to typer af bygninger: The Decorated Shed og The Duck. I sidstnævnte kategori rummes både decideret ikonografiske, nærmest pictogramagtige bygninger, og modernistiske bygninger, som

kan siges at være skulpturer i sig selv.



*Hot Dog Stand, 1938*



*Neue Nationalgalerie, 1965-68*



*Villa Savoye*

Eksempler er Ludwig Mies van der Rohe og Le Corbusiers værker, hvor det ifølge Venturi kan være umuligt at forholde sig til bygningernes funktion,

før man træder ind i dem. I modsætning hertil står det dekorerede skur, som er en slags facadearkitektur, hvor det bagvedliggende ikke er så interessant som den dekoration, der ved hjælp af skilte helt konkret formulerer en bygnings formål og indhold.



*Gordon Inn Hall, 1980*

Skiltet er væsentligt og repræsentativt for den amerikanske, motoriserede kultur. Bevægelsen foregår i bil og det er skilte, der oplyser om mulighederne undervejs. Venturi knytter an til en semiologisk tankegang. Grundet det diffuse forhold mellem en bygnings udseende (bortset fra skiltene) og dens indhold, bliver der en afstand mellem de semiologiske begreber, det betegnede og det betegnende. I byen og langs vejen er der i tegngivende skilte en lang række arbitrære, sammenhængsløse tegn, som sammenfæstes i en syntagmatisk forbindelse, og byen - subsidiært vejen - bliver en allegori over den konsumkultur, som det amerikanske samfund - både ideologisk og konkret materielt - i bund og grund er bygget op over. I True Stories anlægger Byrne samme anskuelser, men er samtidig positiv over for friheden, der symboliseres i veje og biler. Denne allegoriske tanke skal vi have in mente til diskussionen af Road to Nowhere. Idéen om, at selve processen er vigtigere end det færdige (foreløbige) resultat, som blev omtalt tidligere, kommer til udtryk i en scene i filmen, hvor Byrne som The

Narrator vises rundt på et område, udstykket til beboelse.



*Hus under konstruktion*

En masse villaer og bungalows er under opførelse, og de står som nøgne, gennemsigtige stilladser af forskalling og spær, der breder sig ud over ødemarke. Her slutter civilisationen, og her begynder byen, men linjen flytter sig hele tiden. Byrne kan li' det, fordi man i sådanne ufærdige huse har en klar idé om, hvordan de bliver til. Man kan se deres funktioner; vandrør, varmerør, åbninger til vinduer og døre, osv., og man kan overskue det hele på én gang. Den tilfældige, bymæssige udbredelse, *sprawl*, er, her på grænsen, en slags ingenmandsland.



*Børn på mark*

Det er potentiel by, og naturen bliver reduceret til et mellemrum, en 'naturpark', mellem byerne, der

jo i princippet kan brede sig uendeligt. Arkitekten og teoretikeren Kevin Lynch taler om den udflydende by, der med sin amorfitet og mangel på gode gestalter, udgør en trussel mod mennesket. Det ville være synd at sige, at han heri er enig med David Byrne, som jo netop ser noget klart positivt i uendeligheden, tilfældigheden, mulighederne og friheden.

## Road to Nowhere

Vi har tidligere set på musikken i nummeret Road To Nowhere som betegnende for Talking Heads-stilen. Vi skal nu se lidt nærmere på den tilhørende video.

### Funktionen

Generelt kan man sige om musikvideoens funktion, at den er reklame. Overfor står film som kunst, men begge dele rummer et element af underholdning. I True Stories anvender Byrne, som led i sin brug af sig selv i rollen som cross-over-filmmand/rockstjerne/kunstner, og den selvtematisering, det er udtryk for, musikvideoen som filmisk element. Dermed flytter han videoens reklamefunktion over i filmen, der dermed også bliver delvist en - om jeg så må sige - reklamefilm for Talking Heads og David Byrne. Men omvendt kan man også sige, at ved at bruge videoerne i en film, som er kunst, bliver videoerne del af et kunstværk, og dermed selv til kunst. Byrne, der oplagt ikke har noget imod at kunst/film/musik er varegjorte, synes selv, at når grænserne mellem vare og kunst, eller mellem videoen som reklame og som kunst, - når de flyder ud, opnår han det bedste fra begge verdener.

### Tematikken

True Stories og Road To Nowhere rummer to centrale tolkningsmæssige parametre: Et lineært element, som kan beskrives således:

I True Stories: Vejen, der fører ind og ud af byen, til nye oplevelser og videre frem, livsforløbet for de

medvirkende, både dem, der finder lykken og de andre, der konstant søger at udnytte mulighederne til det yderste, - landskabet, hvis horisontalitet står i modsætning til figurgalleriet, der ved sine parodiske og arketyperiske personligheder, rager lodret op i landskabet, som her Lazy Womans hus og hende selv.



*Lazy Womans hus*



*Lazy Woman*

I Road to Nowhere: igen vejen, denne gang som det uendelige, måske det håbløse, en slags labyrint, der ingen veje fører, - livsforløbet, igen, her parodisk fremstillet i en kunstig fastmotion- teknik, der skildrer det borgerlige livsideal om ægtefælle og børn kortere og mere meningsløst end en døgnflues liv, - kuben om Byrnes hoved, der viser mennesket indskrevet i snævre rammer, hvis eneste kvalitet er, at de så at sige er uden matteret glas, så udsynet og

visionerne kan bevares, - landskabet, der er vidtstrakt, varmt, støvet og uindbydende, men som vi alligevel begiver os udi, i en søgen efter paradiset, som teksten siger, - stigen, der står for stræben op efter, og papkassen, der funktionelt og enkelt, og måske netop derfor, kan vende livsløbet. I teksten vendes erfaringselementer om, idet der står: *We know where we're going, dont know where we've been*, og den normalt lineært udstrakte historie fratages os; dvs. vi lever i et historieløst samfund. Det sidste lineære element er individet selv.

Heroverfor står de cirkulære, eller rettere cykliske elementer: I True Stories mest udpræget byen Virgil som den i koncentriske ringe udbredte bebyggelse, der både tilbyder sammenhold om kernen, men også fri ekspansion udi det åbne, flade landskab, altså både binding og frihed. I videoerne, der indgår i filmen, ses mange runde, roterende ting, som symboler, ure, plader, hjul mv., og denne ikonografi går igen i Road To Nowhere: Tidsaspektet igen, et løbsk ur, her er tiden ikke lineær, men cyklisk, hvilket også ses i oldingens forvandling til baby, genfødsel, livets cyklus. Byrne ses løbende på stedet, *on the road to nowhere*, og hans hænder beskriver cirkler i luften. Til sidst intensiveres sammenklipningen af cirkulære elementer: globussen, uret, kagen (eller hvad det nu er!), afløbet, baderingen, mv.

Storformalt besidder både True Stories og Road To Nowhere en rammekomposition, der samler enderne, og således også indskriver mellemliggende handling i en cirkel.

Det cirkulæres tematik handler om bevægelsen, processen frem for målet, som ikke findes. Den eneste vej, der ingen steder fører er en vej, der beskriver en ubrudt, sammenhængende linie, og den mest ideelle form på en sådan vej er den form der gentages af alt i universet, nemlig cirklen. Man kan også sige, at både cirkel og kvadrat er perfekte former, der kun kan fremstilles maskinelt (eller univer-

selt). Byrnes interesser ligger heller ikke i kunsthåndværk eller lignende. Han skildrer hellere, som vi har set det, streng funktionalistisk arkitektur, præfabrikerede bygninger, industrielt fremstillede "perfekte" produkter, som mikroelektronik og biler.

Man kan sige om førnævnte grundformer, at de ofte ligger til grund for symboler, der netop skal være enkle og entydige, hvad enten det er logoer, vejskilte, eller elementer i en musikvideo. Både True Stories og specielt Talking Heads videoer er i den grad spækket med symboler, at de flyder sammen, man når ikke at genkende dem, og hvis man bruger tid på at afkode dem, fører det alligevel ikke til noget, for de er ikke valgt for deres betydning, men kun for deres form. Reklamens æstetik, som kan siges at være en måde at indføje masseproducerede produkter i en slags kunstnerisk bearbejdelse, benyttes både i Road to Nowhere og True Stories. Jeg behøver vel bare at sige pop-art, så for-16 står vi. Effekten er at både film og video kan ses som kunst og reklame, som vi også tidligere så. Et gennemgående træk i Talking Heads videoer er brugen af stopanimation. Den mest berømte video, der anvender denne teknik er ikke af Talking Heads, men af Peter Gabriel, Sledgehammer, som turde være bekendt.



Peter Gabriel: Sledgehammer

Hvor Gabriel bruger teknikken rent visuelt, er funktionen en anden i Talking Heads videoerne: Det har at gøre med fortællingens struktur: Road to Nowhere starter med et typisk establishing shot, der

altså etablerer vores rumlige orientering på "klassisk" filmisk vis. Da orkestret sætter ind efter korintroen, øges klipperytmen, og fortællingens tidslige aspekt dekonstrueres ved hjælp af animations-teknikken, hvis æstetiske fremtræden netop synliggør sin egen illusion. Videoen er bogstavelig talt løb på stedet, og de eneste to "udviklingshistorier", nemlig parrets og oldingens, dekonstrueres. Tempoet understreger flygtigheden og meningsløsheden. Livet er en kamp for overlevelse på job (mapedyrene der slås i attachemapper) i partnerskabet (generationskløften) og i konsumsamfundet (Sisyfos-symbolikken i harmonikaslæberen og manden der jager sin i øvrigt tomme indkøbsvogn.

Jo, symbolikken er til at tage og føle på, og det kan jo få én til at spørge, om det så i virkeligheden er meningen at det skal være morsomt, det her?

Musikken betegner, selv om den forløses til sidst, en stigende desperation, specielt i Byrnes sangstil.

Men billedsiden har en del komiske, enkelte da banalt komiske, elementer; eksempelvis oldingenes stopmotion-animerede forsøg på at baske med vingerne og flyve til himmels, kroningen af - er det Harrison eller Frantz?, og Byrnes forsøg på at synge under vandet.

Vi må vist konkludere, at det i hvert fald ikke er så slemt som musikken lader antyde. Og True Stories er i hvert fald humoristisk og parodisk i sin skildring af folks desperate forsøg på at finde livets mening i et meningsløst, forvirret og fremmedgørende samfund.

## Det moderne og det postmoderne

Og vupti, er vi ovre i og godt i gang med den ønskede diskussion af postmodernismens placering i forhold til kunstnere med Byrnes baggrund. En aktiv forholden sig til et kunstnerisk udtryk, således som de mange kendte kunstnere, der er udgåede fra art-schools, som vi har set det, betyder, at de, og specielt Byrne, i en film som True Stories og i sin

musik, har været nødt til at forholde sig til begreberne om det moderne og det postmoderne, og til påstanden om postmodernismen som periode, om ikke andet, så fordi de er genstand for debat. Debatten omkring det postmoderne og det moderne er som det måske er fremgået af dette oplæg interessant i forhold til David Byrnes projekt. Han tilbyder både modernistiske og postmodernistiske islæt, og defineres af nogle som den mest udprægede postmodernistiske musiker, men tænker ikke på sig selv som bærer af en postmoderne filosofi. Tværtimod skildrer han blot et moderne fremmedgjort samfund, som andre er begyndt at kalde postmoderne. Blandt debattører udi rocken og dens placering hersker der også en del forvirring. Ikke om Byrne specielt, men generelt om definitioner på, og argumenter for - en postmoderne tilstand i rockmusikken. Lovmæssighederne flyder, og de udelukker i hvert fald, siger Andrew Goodwin, en masse musik fra at blive bedømt postmodernistisk, og man argumenterer i stedet for polariseret, altså ved at finde absolutte modsætninger, hvoraf kun det ene så opnår prædikatet postmodernistisk. Problemerne bunder måske i, at postmodernismen er så bred og altopslugende, og at den forsøger at løbe fra, at den selv er blevet en slags stor fortælling, eller en ideologi, ganske vist ikke med en stor samlet løsning, men alligevel som et stadig mere gennemarbejdet teoretisk område, hvori ting og tid kan indplaceres. Goodwin giver i den seneste tekst jeg har læst af ham - Popular Music og postmodern theory, - et glimrende billede af tovtrækkerierne, som allesammen lader til at bunde i, at alle forsøger på at få styr på postmodernismen har overset vigtige detaljer, og - hvad der er mere vigtigt - helhederne. De har med andre ord været postmodernistiske i deres eklektiske tilgang, ku' man måske sige. I øvrigt slutter Goodwin med at konstatere, at der er gået mode i postmodernismen. Selv MTV, som i starten benægtede disse akademiske påklippede mærkater, har nu indført postmoderne rock,



som et begreb implicit rockmusikken som bred stilart.

Men der er vel stadig visse definitioner på den postmoderne tilstand, hvad enten det så er en tilstand eller blot et paradigme, som stadig har en vis gyldighed. I hvert fald kan man gøre god brug af følgende elementer i en forståelse af True Stories, Talking Heads og David Byrne: Kunstens autonomi er brudt. De forandringer, vi hørte om med dada og surrealisme, osv. er nu blevet udviklet på den måde, at kunsten er indgået så meget i massekulturen, at kulturen faktisk selv er blevet til kunst, og da kulturen er det som mennesket foretager sig, er alt faktisk kunst. Betydningsammenhænge mellem eksempelvis form og indhold er brudt op. Tegn henviser kun til sig selv. Begrebet kulturel skizofreni dækker disse betydningsbrud, og betegner en postmoderne tekst, hvor tekst er bredt forstået, bestående af med Jamesons ord: Brokker af adskilte og usammenhængende udtryk, brugt af Byrne som vi så det i modeshowklippet.



*Modeshowet*

Historien reduceres, den fungerer ikke som tidsakse, og dens indhold bliver blotte billeder, der bliver frit tilgængelige for nyt brug i nye sammenhænge, i en skarp eklektiscisme. Dermed følges modernismens fremmedgjorte individ til dørs med et fragmenteret, historieløst jeg, uden nogen store fortællinger at hente sin mening i.

Modernisterne betragtede udviklingen som et tab af deres verdensbillede, og synet var derfor pessimistisk. Men postmoderne tilhængere vælger som regel at se det positive i friheden til at vælge, og ser måske bort fra kvalitetsbegrebets svære livsbetingelser i et alt-er-kunst-samfund. Jeg synes nu også, at det postmoderne, selvom det har sat sig igennem konkret i mange kulturer, stadig må se en borgerlig vestlig verden klynge sig til modernismens idéer og værdier. Byrne rummer selvklart mange af ovennævnte elementer i sin kunst, men hans arkitektursyn er modernistisk, i den forstand at han er fascineret af moderne strømninger. Road to Nowheres fortælling er dekonstrueret og True Stories' er fragmenteret. Det er postmodernistisk. Men i Talking Heads musik findes - med Goodwins ord: klassiske modernistiske teknikker som flertydighed, selv-refleksion, og nedbrydning af sangenes struktur. Og det minimalistiske, funktionelle i musikken er jo også modernistisk. Til gengæld kan teksternes opståen fra fragmenter betegnes som post.

Man kunne blive ved.

Sikkert er det ihvert fald at Road To Nowhere, som har været på spil her, lægger klart afstand til den gennemsnitlige video, ved sin gennearbejdethed. Den har stil, dybde og æstetiske kvaliteter, og formidler sit budskab. True Stories er ikke en klassisk Hollywood-film, hvad enten det så skulle være et kærlighedsdrama i musical-form, eller en road-movie med intercessive musiknumre, men et originalt selvstændigt produkt, der på den anden side ikke lægger skjul på alle de traditioner, både filmisk og "amerikansk", som den trækker veksler på.

Derfor er det kunst.

True Stories er en film, der rummer utrolig mange aspekter. Den tilhørende bog giver et usædvanligt indblik i baggrunden for filmens tilblivelse, både inspirations- og kildemæssigt, men også en sjælden oplevelse af den kreative, filmskabende proces. Det

er en film om at finde sin plads i et stort og forvirrende samfund, at leve med sig selv på en god måde. Det er en lovprisning af USA som den store smeltedigel, hvor alt kan finde sted uden hensyntagen til konventionalitet og tradition.



*Parade på Main Street*

Filmens mange lag breder dens modtagergruppe ud, og alle kan få noget ud af den. Det er ikke så tit, man støder på en underholdende film, der samtidig ikke er bange for at henvise til ophavsmandens akademiske baggrund. Det er usædvanlige emner, der inddrages. Det er ikke kommentarer om arkitektur og indkøbscentre, der dominerer i amerikansk film.

Specielt sjældent er det, at filmen slipper afsted med sin blanding af reportage, (iscenesat) dokumentarisme og almindelig spillefilm, parret med musikvideo og musicalform. Sådan bliver filmen også en hyldest til sig selv som medie, idet den både henviser til tradition og fornyelse.



*Nattevagten på scenen*

Henrik Svith, AU 1991