samtidig må det undre, at selv så uforpligtende og ansvarsløse fora, hvor ikke engang ansigtets etik spiller ind, og hvor alle handlenger medieres af teknologi, tidsforskydning og tekstbasering, faktisk kan opvise et så konsistent fællesskab, som tilfældet er. Jeg kan ikke frigøre mig fra følelsen af triumf over, at basalt menneskelige behov eller værdier så at sige overlever maskinernes transformation af de sociale vilkår; vi omformer i et stadigt samspil teknologien til at tække vores livsforholdelser. Ingen havde vel drømt om, at computeren – denne kolige kalkulerende talknuser – skulle fungere som bærer af sociale netværk, men sådan er det i dag. Et ukendt antal millioner mennesker verden over har som en dagligdags selvfølgelighed kontakt med nogen, der antages at være mennesker, endskønt de blot manifesteres som tegn på en lysende glasrude. Skærmene er blevet et virkelig vindue til verden, ikke blot gennem computerens potentiale for visuel og informationsformidling, men også qua den personligt involverende forbindelse til de grupperinger, man identificerer sig med. Vi må lægge al modernismens vanerækning på hylden og indse, at computerens potentiale rækker langt ud over det såkaldt fremmedgørende, ja måske er i stand til at medskabe nogen sociale færdigheder, der overskrider det snævre billede af ensomme mennesker fortabet i skærmens spejl. Dette er den virkelige udfordring: når de menneskelige handlinger indgår i uadskillelig symbiose med den avancerede teknologi, opstår et nyt felt af ukendt karakter, et felt med diffuse grænser og mangeytige relationer.

Litteratur


Stine Gotved er kultursociolog og ph.d.-stipendiat på Sociologisk Institut, Københavns Universitet.
Lyden af ny dansk film

– analyser af forholdet mellem audiovisuel stil og filmoplevelse i *Pelle Erobreren, Nattevagten, Pusher og Breaking the Waves*.

Af Birger Langkjær


Dansk film synes under forvandling. Det er som om, at den realisme, der har præget og været fælles for dansk film på tværs af generer, er ved at forandre karakter. Dansk film er ganske enkelt ved at udvikle en ny stil- og genrebevidsthed. Og hermed er den nye danske film også blevet lydhør overfor andre måder at bruge lyd og musik på.

Jeg vil i det følgende sige at argumentere for, hvordan den fornyede stil- og genrebevidsthed har ændret nogle temmelig fastlåste forstillinger om, hvordan en film bør lyde. Det er min overbevisning, at den nye danske film ikke blot lever i kraft af nye historier eller fornyet billedstil, men også ved at ændre publikums måde at lytte på. Og det er ikke mindst i denne lyd- og musikbrug, at filmenes store applæ – også til et yngre publikum – ligger.


**Realisme som oplevelsesform: Om Pelle Erobreren**


Dette støder en række krav til lyden. Lyden har en fast defineret rolle, hvori der indgår en række forskellige opgaver og funktioner. Den skal som i enhver film give lyd og nærvær til et fiktivt univers. Her arbejder midlere typisk inden for genkendelig-

Jeg vil eksempelvis denne type lydbrug ved at nævne en sekvens fra filmens sidste del, der nok huskes af fleste. Den slutter med, at Kongstrup kastreres af sin hustru, som herved temmelig kontant sætter en stopper for sin mands promiskuøse adfærd.

Optakten er, at herren på Stengården, Kongstrup (Axel Strøbye), i al helhedslig har gjort den unge niece Signe (Sofie Gråbøl) gravid, hvorfor hun vil forlade gården. Fruen (Astrid Villaueme) synes at ane uråd, men behersker sig, da Kongstrup i hestevogn kører af sted med Jomfru Signe. Aftenen efter vender han tilbage. De følgende begivenheder kan opledes i fire delforløb.


Lyde i mørket: Om Nattevagten

»Jeg har aldrig ment, at Nattevagten var nogen genial film. Jeg synes ikke, det er noget stort værk. Da den kom frem på dansker i sin tid, var den måske filmkulturelt et markant værk, fordi at den lavede ligesom et før og et efter i dansk film, før og efter genrefilmen, før og efter den underholdende og meget kontante klassiske historie, som den var, og på den måde tror jeg, at Nattevagten, det håber jeg, var med til at lave et gennembrud for en anden slags film end den danske efter min mening til tider grå film, som man har set og været belastet af i vores generation.«


Det gennemgående greb i denne sekvens er først at få publikums opmærksomhed spendet ved at rette sig mod selv ganske små detaljer. Tingene er der ikke bare. Vi bliver detaljeret gjort opmærksom på dem gennem lyd og billeder og gennem kontraster mellem store (og højlydte) musikalske rum og nære (og lavtmiksete) lydrum, mellem en beroligende musikalsk strømmen, hvor vi kan læne os tilbage og lade musikken komme til os, og et nærværets parate spændethed, hvor vi må læne os frem for at lytte og få det hele med. Al vores opmærksomhed koncentreres om at sanse og opfatte, og når Martin rykker i stolen til lyden af en alarmklokke, så hopper publikum på samme tid i biografens stolesæde. Denne lighed mellem protagonis-
tens og publikums følelsesmæssige reaktioner fremkaldes af en simpel chockeffekt (en høj lyd), men er systematisk forberedt, da vi er vænnet til at lytte efter små lyde. Dette får den høje lyd til at virke endnu højere. Alarmlyden er et overgreb på vores opspændte og hyperperceptoriske parathed.

Denne spændethed bruges til at gøre os og hovedpersonen usikre på lydene, på hvad der er virkeligt, og hvad der er indbildning. Dette bliver helt åbenlyst, da vi retrospektivt opdager, at den ringen, vi hørte, var lyden, som Martin havde hørt den. Denne subjektivering af oplevelsen, der medfører, at vi som publikum bliver usikre på begivenhedernes realitetsstatus i fiktionsuniverset, er en afgørende del af filmens centrale projekt. Vi får ingen ro, ingen sikkerhed for, at tingene og personerne er det, de giver sig ud for at være.8


Man kan indvene, at en simpel rekvisit som en walkman blot er et påskud for at bruge rockmusik, her af Sort Sol og The Sandmen. Det er bands, der i ’94 var udtryk for et stilmæssig nybrud med, hvad der regnedes for populær (og økonomisk rentabel) dansk musik og hermed en måde at gøre filmen musikalsk moderigtig på.

Det er klart, at filmen også spiller på dette element. Det yngre publikum kender musikken før de ser filmen. Sort Sol-CDen Glamourpuss, hvor begge de nævnte numre er fra, udkom i 1993, året før filmen, og blev det kommercielle gennembrud for det efterhånden halvgamle undergrundsbund. Og musikkens popularitet kan tænkes at have en vis afsmidningseffekt på filmen. Det er ganske enkelt god rockmusik. Men, og det håber jeg fremgår klart af ovenstående analyse, så bruges musikken til andet og mere end blot at signalere livsstil og nyrrockkultur til et taknemmeligt publikum. Den sender os måske et kort øjeblik associativt ud af filmen, men blot for med desto større kraft i næste øjeblik at sende os direkte ind i et nattømrørt og klaustrofobisk nærlydrum. Den bliver, når den pludselig forsønder, en fjern klangbund for musikalske dagdrømme hjemme foran stereoanlægget,
på baggrund af hvilket det aktuelle og nærværende fiktionssuver gladt som det mest fremtrærende af de fungerende fiktionssuver.


Det, der er så fortrøjningsfuldt ved al filmmu- sik, også gysermusik, er, at vi stoler på musikken. Fortæller den os, at vi skal være bange eller frygte for noget, ja så kan vi roligt være bange. For der er som regel noget at frygte, når vi hører meget lyse og disonerende styrgerklange eller et dybblyg- gende orgelpunkt, der brummer om up-coming events. Underlægningsmusikken fungerer på man- ge måder som en guided tour for vores følelsesmæs- sige investeringer i filmens univers og personer. Den understreger handler og forægere eller forlænger begivenheder. Og den kan gøre det, for- di vi stoler på den, tager dens påstand for gode va- rer. 


**Tilfældets støj: Om Pusher**

Der er umiddelbart fire stilistiske elementer ved Pusher, som virker både uvante og pågående: Dens komedie og bevægelige visuelle stil, dens brug af skiftinge og meget forskellige typer af lifedrum, dens stærkt markerede musikbrug og dialogens præg af slangudtryk og korte sætninger, der ofte snuppes af eller er delvist uforståelige.


For Nattevogn forlader godt nok en medieret realism i menneskehøjde (jf. Pelle Erbrøren) til for- del for en slags subjektiveret oplevelsesform. Det gør den ved at flytte lydene ud af billedfeltet, hvor de får deres eget ulerlige og opmærksomhedskræ- vende liv. Og den gør det gennem en musikalsk på- gænghen, en meget hørbare musik, der huskes, når man forlader fiktionens såvel som biografiens rum.

Men man har hele tiden denne fornemmelse af sty- ring, af en meget kontrolleret film, hvor vi er i his- torien vold, der centrispet alt synger os mod centrum. Det er en historie, der faldet præcist og af- målt, nøje på takstlaget og uden overflødigheder. Vi er ikke i tvivl om, at filmen vil noget med os, vil have os et bestemt sted hen. Dens forførrergreb er mærkbart.

Der er herved, den adskiller sig fra Pusher, der er en langt mere støjende film. Pusher er fuld af overflødigheder og løse ender, som den i en centrifugal bevægelse slynger af sig for ganske nogen at stå til- bage med en meget enkel historie.

Hovedindtrykket er støj. Filmen er fuld af støj. Af visuel støj og musikalsk støj, af gadestøj og i det hele taget af støj mellem personerne, der aldrig formår at meddele sig til hinanden om andet en dope, penge og sex. De taler meget og hele tiden,
men bliver kun direkte i deres henvendelse til andre, når det handler om dagspriser på heroin.

Der kommer dialog fra billedfeltet, fra siden og bagfra, som kameraet rykvist søger at genindramme. Typisk virker lyden som om, den er optaget direkte med en ikke alt for sent Overmikrofon, hvorved dialogens akustiske kvalitet får præg af det rum, den nu engang er optaget i. Kombinationen af denne akustik og en noget nær dagligdags diktion gør, at dialogen ofte er svær at høre og disse steder direkte uforståelig. Vi må anstrenges os for at opfatte (og undertiden rekonstruere), hvad de siger. Dette filter på dialogen går dog ikke ud over forståelsen af det enkelte situationer, men gør os i korte øjeblikke uden forståelige lyttere og vidner, som havde vi ved et tilfælde kommet til at overvære en situation, som vi kun delvist opfatter.


Da musikken fræser ud og ophører, er vi umiddelbart på gaden, i bevægelse med person og kamera. Lyden er dokumentaragtig med dette typisk ufo kulerede lydrum og pludseligt høje lyde, der virker fejproportionerede, som når en pivende bremseledes pludseligt i et kort øjeblik udelukker andre reallide fra lydsporet. Ligesom kamræt gør sig synligt ved en bevægelig kameraramme og et grumset billede, så gør lydrummet sig synligt gennem teknisk støj. Samtidig ligger der under denne uselektrede reallid et kunstigt støjrum af syntetiske metallyde og lydelementer fra en el-guitar, en form for konstrueret støj, der lægger sig til mikro fonens tekniske støj.

Filmen præsenterer altså fra starten to typer lydrum: Et dokumentaragtigt her-og-nu lydrum med uselektet mikrofonstøj og et langt mere kunstfærdigt og konstrueret lydrum. De to typer lyd har hver deres funktion, og som filmen skrider frem, bliver det tydeligere, hvordan de også er motiveret forskelligt.


fornemmelse af et underliggende, konstretet lydrum, der ikke i fysisk forstand motiveres af filmens realunivers, men snarere synes at være et tilføjel ekstra, der påtager sig en påpegende funktion, idet den som undertægnsmusik lyder, når der er en dramatisk grund til det. Når Frank er i fare, når han adrenalinispændt og i kagangstempo forcerer trapper eller bevæger sig hen ad gaden, lyder ofte en slags teknisk susen, en grundstøj, der pludseligt høves i volumenniveau. Den kan lyde ganske kort som en art dramatisk stejmarkering, som da Frank anden gang forhører af politiet. Frank har hidtil nægtet alt, da én af betjentenes antyder, at Franks ven, Tonny, har talt over sig: »Hvad var det, ham der Tonny sagde?« Her træder denne susen frem, ganske kort, før så at forsvinde igen. Med andre ord har de forskellige syntetiske støjrum en slags ledemotivisk eller musikalsk funktion.


Mainstreampoppen høres hos Vic. Musikalsk gøres hun til en almindelig piges med en almindelig musiksmag (og almindelige drømmere), en musikal normalitet, som filmen kombinerer med Vics narkomani og stripperjob. Ligesom Vics popmusik så tiltrækker den musik, som vi hører hos Milo i filmens første halvdel, sig ikke særskilt opmærksomhed, men udgør en stemningsbaggrund. Men samtidig gør den publikum og Frank opmærksom på, at vi er i et rum, som Frank ikke behersker. Dette opleves stærkest i torturscenen, hvor Frank får elektrisk stød. Her skruer Radovan op for musikken (for at overdive Franks skrig?), en musik, der lyder som sidste sommers charterferie med kla-gende sang og noget, der kunne være en græsk Bouzouki. Her er musikken ikke længere blot etnis musik: Den bliver til et fremtrædende og hørbart signal til Frank og publikum om, at han er underlagt noget fremmed, han ikke har kontrol over. Musikken er realistisk motiveret (vi ser – umiddelbart før musikken høres – Milo bevæger sig hen til noget, der kunne være en båndoptager), men ul-
skiller sig ved sin stemmingskaraktär. Denne kombination af det dramatiske og det musikalske udtryk skaber scenens perceptuelle tvetydighed og hermed en stærk følelsesmæssig effekt hos tilskueren, der bogstaveligt talt kortslutter, da Milos HFi-relæ springer fra og slukker musik og lys.


**Triers klokker: Om Breaking the Waves**

*Breaking the Waves* er en film, det er svært at blive rigtig klog på. Den er svær at stole på og er næppe en film, som det kan anbefales at investere for mange helsøgte følelser i. Den væger sig og glider ikke på plads noget sted, måske netop fordi den befinder sig i et mellemrum, en passage, et ikke-sted eller en blivende overgang.

»Ordet 'hund' kan ikke go, og fiktioner, konstruerede betydningssrum, er ikke fiktive. Billedet eller modellen står ikke ved siden af verden, men findes i verden. Den passage, der go billedet tilgængeligt som betydning, ligger ikke uden for det, men er en del af dets konstruktion.« (Kyndrup 1997: 26)

Sådan skriver Morten Kyndrup i sine refleksioner over *Breaking the Waves*. Pointen er, at netop denne film i ekstrem og pågående grad tematiserer passagen mellem værk og verden, at den i en vis forstand handler om — eller måske nærmere handler med — denne passage, selve filmen som rumlig konstruktion.


pes audiovisuelt til titel og instruktør indskrevet i ét (svajende og gyngende) billede og med støjusen på lydsporet. Lars von Triers navn fylder ganske enkelt mere end titlen *Breaking the waves*, der til gengæld står hårdt frem i sor mod Triers navn i blåhvid silhouettskrift. En samtidighed af film og instruktør. Vi kan fokusere på filmen eller instruktøren, men de står der begge og hele tiden. Det er også den oplevelse, man får, når man ser og hører filmen. Trier er hele tiden til stede i udkanten af kamerafeltet parat til at bede os om at »tage det gode med det onde«. 16


Dette mest udtalt i den indlagte musikvideoaktige sekvens til Mark Bolan nummeret *Hot Love*, hvor Ian flyttes fra hospital og hjem. Her smiler Bess hele tre gange direkte til kameraet, den sidste gang ved at række tunge med is i munden. Desuden billedklippe der til barbiserne på oliplatformen, der synes at lave koreograferede armbevægelser og gester til musikken, en slags pantomimisk dans, som kunne de selv høre musikken.


Det er denne dobbeltmedierede oplevelsesform ud af værket, som filmen påfører sin tilskuer. Der er ikke tale om at træde hverken ind i eller ud af værket, men om at blive i dette ubekvemmelig mellemrum i udkanten af fiktionen. Det er herfra, Triers klokker til slut ringer som en del af universet og dog i udkanten, nær ved og næsten udenfor. Et fiktionens udkantsområde, på en gang patetisk og kalkulerende.

Filmen slutter med Joachim Holbeks arrangement af den langsomme andensats fra J.S. Bachs sonate Siciliana for trompet og orgel. Den høres til de afsluttende tekster og de tv-serieagtige små billedsekvenser, der fremviser scener med de enkelte skuespillere, som vi har set tidligere i filmen. Musikkens langsommelige dvæl og genkomne struktur giver et fjernet blik på de små billedforløb.


Trier har bestemt ikke noget romantisk forhold til filmmediet, det skal ikke udtrykke noget, det skal ikke være indeligt, det er nærmere en fremvisen, en udstillen, der har matematikkens stringens. Det er filmmediets karakter af medie, der interesserer Trier, snarere end det filmen forestiller. Det er denne abstraktion, der lammer indlevelsen. Og det er af denne abstraktion, at mellemrummet mellem fiktion og ikkefiktion opstår, den blivende overgang, som filmen udfolder sig i.


Konklusion

Den fornyede æstetik optøjer mere direkte hørbar og synlig for sit publikum. På den måde er Bornedals selvbevidste thriller, Refns støjende gade realism og Triers finurlige idékunst repræsentanter for en æstetisk ekscanderende dansk filmscene.


Den nye danske film handler om stil. Og den gør det med stil. Stilen er ikke blot en retorisk udsmykning eller overflodig emballeringskunst, men er intimt forbundet med den effekt, filmen har på.

**Noter**


12. Jeg har andetsteds analyseret afkaldet på traditionel metaforisk arbejdende filmusik, der guider os, til fordel for en overvejende metonymisk arbejdende musikalsk lyd, der giver afkald på at foregribe begivenhederne, i filmen Terminator 2, se Langkjær 1997b.


16. I Trier's tv-serie Riget, der blev sendt på DR-TV i vinteren 1994, blev hvert afsnit afslutet ved, at Trier selv trætade frem med vandknækket hår og smoking for at gøre djævleget og bede os om at være »velberedt på at tage det gode med det onde«.
Litteratur


Birger Langkjær er ph.d.-stipendiat ved Institut for Film & Medievidenskab, Københavns Universitet.
Anmeldelser

Robert Markley (ed.): *Virtual Realities and Their Discontents*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996;
anmeldes af Kenneth Hansen.

anmeldes af Anne Marie Dinesen.

Kirsten Frandsen: *Dansk sportsjournalistik. Fra sport til publikum*, Århus 1997;
anmeldes af Niels Kayser Nielsen.

anmeldes af Poul Erik Nielsen.

Rune Gade: *Staser. Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & Det pornografiske tableau*, Århus: Passepartouts særskriftserie, 1997;
anmeldes af Marianne Raakilde Jespersen.

anmeldes af Stig Hjarvard.