

samtidig må det undre, at selv så uforpligtende og ansvarsfrie fora, hvor ikke engang ansigtets etik spiller ind, og hvor alle handlinger medieres af teknologi, tidsforskydning og tekstbaseret, 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 dække vores livsbetingelser. Ingen havde vel drømt om, at computeren – denne køligt 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 selvfølgerlighed kontakt med nogen, der antages at være mennesker, endskønt de blot manifesteres som tegn på en lysende glaserede. Skærmen er blevet et virkeligt vindue til verden, ikke blot gennem computerens potentialer for videns- og informationsformidling, men også qua den personligt involverende forbindelse til de grupperinger, man identificerer sig med. Vi må lægge al modernismens vanetænkning på hylden og indse, at computerens potentialer 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 fortabt 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 mangetydige relationer.

## Litteratur

- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities*, Verso.  
 Baym, Nancy K. (1993): »Interpreting Soap Operas and Creating Community: Inside a Computer-Mediated Fan Culture«, in *Journal of Folklore Research*, vol. 30(2/3).  
 Baym, Nancy K. (1995): »The Emergence of Community in Computer-Mediated Communication«, in Steven G. Jones (ed.): *Cybersociety. Computer-Mediated Communication and Community*, Sage.

- Bromberg, Heather (1996): »Are MUDs Communities? Identity, Belonging and Consciousness in Virtual Worlds«, in Rob Shields (ed.): *Cultures of Internet. Virtual Spaces, Real Histories, Living Bodies*, Sage.  
 Dery, Mark (1996): *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century*, NY: Grove Press.  
 Gibson, William (1992): *Neuromantiker*, København: Per Kofod.  
 Hafner, Katie & Matthew Lyon (1996): *When Wizards Stay Up Late. The Origins of the Internet*, NY: Simon & Schuster.  
 Jones, Steven G. (1995): »Understanding Community in the Information Age«, in Steven G. Jones (ed.): *Cybersociety. Computer-Mediated Communication and Community*, Sage.  
 Kling, Rob (1996): »Social Relations in Electronic Forums: Hangouts, Salons, Workplaces, and Communities«, in Rob Kling (ed.): *Computerization and Controversy. Value Conflicts and Social Choices*, San Diego: Academic Press.  
 Myers, David (1987): »Anonymity is Part of the Magic: Individual Manipulation of Computer-Mediated Communication Contexts«, in *Qualitative Sociology*, vol. 10(3).  
 Nunes, Mark (1995): »Jean Baudrillard in Cyberspace: Internet, Virtuality, and Postmodernity«, in *Style*, vol. 29(2).  
 Parks, Malcolm R. & Kory Floyd (1996): »Making Friends in Cyberspace«, in *Journal of Communication*, vol. 46(1).  
 Shields, Rob (1991): *Places on the Margin. Alternative geographies of modernity*, Routledge.  
 Smith, Marc A. (1997, forthcoming): »Measuring the Social Structure of the Usenet«, in Peter Kollock & Marc A. Smith (eds.): *Communities in Cyberspace*, UC Press.  
 Sproull, Lee & Sara Kiesler (1996): »Increasing Personal Connections«, in Rob Kling (ed.): *Computerization and Controversy. Value Conflicts and Social Choices*, San Diego: Academic Press.  
 Turkle, Sherry (1995): *Life on the Screen. Identity in the Age of Internet*, NY: Simon & Schuster.

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

*Filmlyd er et sjældent studeret aspekt i filmanalyser; en æstetisk dimension, som Birger Langkjær i denne artikel viser betydningen af. Forfatteren argumenterer for, at en ny stil- og genrebevidsthed har indfundet sig i nyere danske film og har ændret forestillingerne om, hvordan film bør lyde. Hvor reallydene (og virkeligheden) i Augusts Pelle Erobreren får det sidste ord, udfordrer Nattevagten, Pusher og Breaking the Waves på hver deres måde den klassiske realismetradition, såvel i lyd som i billeder. Ved at tvinge os til en langt mere aktiv, intens og undertiden ubehagelig måde at opleve på, bryder disse film med vore perceptoriske vanehandlinger og sætter tilskueren i centrum, argumenterer forfatteren.*

Dansk film synes under forvandling. Det er som om, at den realisme, der har præget og været fælles for dansk film på tværs af genrer, 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 søge at argumentere for, hvordan den fornyede stil- og genrebevidsthed har ændret nogle temmelig fastlåste forestillinger 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 appel – også til et yngre publikum – ligger.

*Pelle Erobreren* (1987) kan ses (og høres) som et kulminationspunkt inden for en stærk og dominerende dansk realismetradition i lyd og billeder. Det er en tradition, som de nyere film på forskellig vis udgår fra og adskiller sig fra. Jeg har derfor valgt at starte med dette Augusts mesterstykke og herfra skitsere ligheder og forskelle til nyere film som *Nattevagten* (1994), *Pusher* (1996) og *Breaking the Waves* (1996). Pointen er at gribe fat i nogle fremtrædende stilistiske træk, der kan pege på typiske såvel som usædvanlige måder at bruge lyd og musik på.

## Realisme som oplevelsesform: Om *Pelle Erobreren*

Det gennemgående element i Bille Augusts dansk-sprogede produktion indtil 1987 er, at fortællingen er spundet op omkring en forholdsvis passiv hovedperson. Vi holder med personen og ønsker det bedste, men skuffes i vores forventninger og frustreres følelsesmæssigt af dennes handlingsafkald. Hovedpersonens passivitet er en hovedingrediens i den intense følelsesmæssige oplevelsesform, som filmene fremkalder.<sup>1</sup>

Der er en ganske særlig pointe i at opleve filmens begivenheder via en person: De antager en anden betydning. Ikke en betydning i sig selv eller for os, men en betydning for en af filmens personer. Denne realisme er altså en mediceret oplevelsesform. Dette gælder ikke så meget hver kameraindstilling eller hver lyd, men filmens overordnede blik og publikums gennemgående moralske og følelsesmæssige attitude overfor de enkelte personer og begivenheder. Filmen inviterer os til at opleve begivenhedernes vægt, i.f.t. hvad de betyder for en række personer, som vi opfatter som gode, sympatiske eller andet. Den arbejder med andre ord inden for en fastlagt sympatistruktur.<sup>2</sup>

Dette stiller 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 lydene typisk inden for genkendelig-

hedens rammer – man hører sjældent en lyd, der ikke umiddelbart kan visualiseres som lyden af noget bestemt og velkendt. Lyden vejleder os i at opfatte de vigtigste billed- og handlingselementer. Den fremstiller og klargør et ydre handlingsrum i menneskestørrelse. Denne realisme suppleres undertiden, som jeg snart vil vise, af en mere symboltunge lydbrug. Desuden arbejder den sammen med musikken på at forskyde dette normalunivers til barnehøjde, idet den lader os opleve begivenhederne i forhold til Pelles målestok. Vi oplever ikke det samme som Pelle, men vi forstår og føler betydningen af begivenhederne i forhold til, hvad de betyder for ham.<sup>3</sup>

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

Optakten er, at herren på Stengården, Kongstrup (Axel Strøby), i al hemmelighed har gjort den unge niece Signe (Sofie Gråbøl) gravid, hvorfor hun vil forlade gården. Fruen (Astrid Villeneuve) 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 opdeles i fire delforløb:

Vi ser Kongstrup på vej hjem. Visuelt kører han ud af sollyset, der reflekteres i kameralinsen med et varmt orange skær. Vi hører hjul mod grus, hestehove, en kirkeklokke og en kvidrende sanglærke. Hestevognen med Kongstrup følges visuelt af en rolig panorering i kørselsretningen, hvorefter der billedklippes til gårdens hovedtrappe og fru, der smilende træder ud for at modtage sin hjemkomne husbond i orange aftenlys, mens sanglærke og den fjerne klokkeringen fortsat høres. Alt sammen vidner om fred og idyl.

Herfra signaleres musikalsk et skift. Da hr. og fru Kongstrup træder op af sidste trappetrin og ind af døren, høres en dyb, men lavtmikset stryger og træblæserlyd. Vi ser nu sorte træer i silhouet mod den sidste sol. De knirker og knager påfaldende højt. Sanglærken er forsvundet fra lydsporet. I stedet lyder vindsusen og krageskrig med ekko og efterklang. Her strækkes realismen mod det symboltunge med skæbneagtige lyde og billeder, der står i kontrast til det forudgående audiovisuelle skønmaleri.

Nat. Vi ser vinduet inde fra Pelles og Lassefars soverum, idet kameraet langsomt bevæger sig frem

mod det. Musikken tager til i styrke, samtidig med, at der høres noget, der lyder som spredte klaverlyde i form af knipsede strenge. De giver en sær, ustemt plink-plonk lyd, der leder til et repetitivt spændingsriff. Kameraets fremadgående bevægelse mod vinduet og musikken crescendo afbrydes pludseligt, idet eleven med en lygte i hånden banker hårdt på ruden: »Stå op og køør efter doktoeren. Skynd jer!«

Lassefar og Pelle kravler ud af sengen. Der lyder hestevrinsk og råbende mennesker i mørket på gårdspladsen. På replikken »fruen har skåret ham! Han bløder forfærdeligt! Vi køør efter hjælp!« starter musikken i form af klaverets løse plink-plonk riff fra før, denne gang omsat i hurtige og ekspressivt målrettede strygere over fast orgelpunkt. Vi ser gårdfolkene, der løber ind i huset. Kongstrup ligger i sengen med hænderne i sit forblødte skridt, idet han råber og drejer sig frem og tilbage. Fruen sidder stilfærdigt trøstende ved hans side. Der billedklippes to gange ind til Pelle, der kigger og kigger væk.

Denne forholdsvis filmnære parafrasering tydeliggør, at realisme ikke er et spørgsmål om, at lydene bare lyder. De er nøje orkestreret med helt præcise formål i et velsmurt og synkroniseret samarbejde med billedsiden. Det afgørende for realisme-karakteren ved de lydlige såvel som musikalske elementer er, at de er velbegrundede. Hverken musik eller lyde lyder uden grund, men udspringer direkte eller indirekte af forhold og begivenheder, der alle har realkarakter i filmens univers. Som for flertallet af scener og sekvenser i filmen optræder Pelle ikke som handlingscentrum. Han er snarere det oplevelsescentrum, i forhold til hvilket begivenhederne evalueres af tilskueren, et videns- og følelsesmæssigt medieringspunkt. Men lydene og billederne synes generelt at udspringe af objektive forhold i filmens fiktionsrum, snarere end af indre og mentale. De er med en enkelt undtagelse<sup>4</sup> ikke motiveret af Pelles indre subjektive tilstand. Heraf oplevelsen af filmen som realistisk.

Filmens slutter med, at vi ser Pelle i et vue over den snedækkede mark på vej langs den isbelagte strand akkompagneret af et klavertema på lydsporet. Strygere slutter sig til og lyder henover panorabilledet og de bevægelige filmtekster. Da teksterne ophører, ses Pelle som en lille bevægelig prik på vej langs den tilfrosne strand. Musikken forstummer, og vi hører nu havet. Hos August får reallydene (og virkeligheden) det sidste ord.

## 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 dansk 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.«<sup>5</sup>

*Nattevagten* er fra 1994. Hvor *Pelle Erobreren* arbejder med en normalvirkelighed i menneskehøjde, som udgør vores stabile orienteringspunkt, dér er det altafgørende for Børnedals film at skabe en fundamental usikkerhed hos tilskueren. Denne usikkerhed angår ikke blot de enkelte personers motiver, men undertiden selve begivenhedernes basale realitetsstatus.

Det ligger i genrevalget. Det er en på mange måder klassisk thriller, der kontrasterer en normalvirkelighed med et bogstaveligt talt underjordisk natteunivers. Død og sex er det stimuleringsfelt, hvoraf filmen skaber sin pågående tematik, men det udfoldes i et univers med uklare spilleregler. Den handler helt konkret om et spil mellem to venner, et spil om at udfordre hinanden med opgaver på grænsen af det tænkelige og mulige. Men det bliver også et spil med tilskueren om, hvad der er tænkeligt og muligt. Lydens og musikkens opgave er derfor at skabe et usikkerhedsfelt, en uvished hos tilskueren om, hvad det er der foregår og hvorfor. *Pelle Erobreren* fremviser en usikkerhed hos filmens personer (*Pelle* og *Lassefar*), der fører til, at vi som tilskuere føler sympati for personerne. *Nattevagten*, derimod, skaber en usikkerhed hos personer såvel som hos publikum, hvorved tilskueren undertiden føler som personen (empati), en form for parallel og harmoniseret følelsesoplevelse mellem publikum og protagonist. Begge film lægger op til begge følelsesmæssige oplevelsestyper. Men i *Nattevagten* sker en forskydning fra den medlevende sympati for personerne til den indlevende empati med personerne, fra en *følen for* til en *følen som*.<sup>6</sup>

Denne strategi bliver tydelig tidligt i filmen, da Martin (Nikolaj Coster Waldau) første gang skal på sit nye arbejde som nattevagt. Vi ser Martin

cykle med walkman, træde ind af døren, kigge ind i sit vagtbur og lave kaffe i en elliptisk sammenklippet billedsekvens. På lydsiden høres begyndelsen af *Sort Sols* »Let your fingers do the walking«. Først et lyst, langsomt og 6/8-dels vuggende forspil (fingerspil) på guitar med mandolinklang, der allerede fades op under den foregående scene i en langsom akkordrundgang, og som tilføres et ekstra klangrum ved en højtliggende syntetisk vokal (lavet på synthesizer). Dette afløses af en lidt dybere elguitar med en blød og let blævret lyd med rumklang på samt mandolinagtigt akkordspil. Dertil føjer sig forsangeren Steen Jørgensens vokal, langsomt drævende og mikrofonnært, men med en del rumklang, der giver den lille og intime stemme fylde. Denne langsomme fylden på af musikalske elementer fører nu til et skift i de gentagne akkordrundgange; et skift, som foregribes af vokalen, der intonerer »to-night« på og-én, en ganske almindelige musikalsk snublefølelse eller vokal *link*, der retorisk markerer overgang eller forandring. Samtidig lyder en bas, der omsider giver lidt bund, betoning og fremdrift til de repetitive akkordbevægelser, og den mandolin-klingende guitar bliver samtidig mere aktiv. Det er netop i umiddelbar forlængelse af, at musikken begynder 'at bevæge sig', at lyset slukkes på billedsiden, og musikken brat forsvinder fra lydsiden.

Denne kontrast mellem musikalsk forventning (om bevægelse) og pludselig stilhed har en umiddelbar effekt: Vi lytter. Og samtidig ser vi Martin lytte. Vi hører et kort øjeblik stilheden og opdager så, at det overhovedet ikke er stilhed, men en vedvarende susen og lyden af et blafrende insekt. Martin retter sig op, og vi ser (langsom indzoomning), at insektet befinder sig indespæret i en loftslampe. Det bratte brud på musikken har rykket de små lyde og publikum tættere sammen. Vi er blevet opmærksomme på noget, som normalt ikke vil tiltrække sig vores opmærksomhed.

Denne hyperopmærksomhed på detaljen bliver herefter kombineret med et usikkerhedsselement. Martin smiler let, sætter sig, trækker et ur op og sætter sig til at læse. Vi hører urets tikken ganske svagt, lyden af vand, der løber i et rør, insektet i lampen, og den vedvarende susen. Vi ser alarmlampen til ligkølerummet (indzoom). Vi ser Martin, der ser. Vi ser lampen, fotografiet på væggen<sup>7</sup> og på ny Martin, der denne gang ser sig selv i vagtburets rude. De skiftende lydige og visuelle detaljer optræder overvejende asynkront, således at vi ser en ting og hører flere enkeltlyde samtidig. Ly-

dene er forholdsvis lavtmiksede, men tydelige. Vi overfodres med detaljer, der alle på deres diskret insisterende måde kræver vores – og Martins – opmærksomhed.

Det bliver for meget. Martin tænder skyndsomt en cigaret og starter sin walkman for at begynde at læse. Musikken lyder højt og uden hørbar reallyd (på trods af at Martin rent faktisk ikke har øretelefonerne på – et realismebrud, vi rask væk accepterer, fordi vi har andre ting at være opmærksomme på). Det er stadig *Sort Sol*, men denne gang et hurtigere, tungere og langt mere pågående nummer (»Popcorn«), der efter en fræsende syreguitar-akkord går lige på med trommer, guitarer og bas helt fremme på taktslaget med poweriffs, tætte ottendedele på 'dæmpet' guitar samt hurtig og tung bas (muligvis spillet med plekter). Også vokalens taleagtige minimalmelodi er regelret rytmisk markeret. Musikken er langt mere energisk fremadrettet end det mere cyklisk kredsende og tilbagelænedede »Let the fingers« fra før. Den driver os ganske enkelt ud af detaljens klaustrofobiske nærhed og ind i musikkens solide rockpuls.

Men effekten gentages. Martin reagerer på et eller andet udenfor billedfeltet, slukker febrilsk sin walkman og lytter på ny. Denne gang til den svage susen og lyden af insektet, begge lavtmikset. Pludselig lyder en alarmklokke meget højt, og musikalsk sættes samtidig ind i de dybe strygere med en lille gentagen basfigur. Martin reagerer i et ryk, og vi ser alarmklokken. Martin drejer på ny ansigtet, og vi ser det lille ur. Samtidig skifter lyden karakter, og vi – og Martin – forstår, at det, vi hørte, ikke var alarmklokken, men uret. Musikalsk markeres det ved, at den repetitive basfigur ophører og afløses af et lille, åbent klarinetmotiv i mol.

Det gennemgående greb i denne sekvens er først at få publikums opmærksomhed spændt 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 lavtmiksede) lydtrum, mellem en beroligende musikalsk strømmen, hvor vi kan læne os tilbage og lade musikken komme til os, og et nærværets parate spændthed, hvor vi må læne os frem for at lytte og få det hele med. Al vores opmærksomhed koncentrerer 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 spændthed 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.<sup>8</sup>

Det bør bemærkes, at *Nattevagten* også benytter sig af mere traditionel musik komponeret til filmen af Joachim Holbek, der kombinerer det enkle og lyriske med skuffen af Bernard Herrmann klicheer.<sup>9</sup> Men særligt brugen af eksisterende populærmusik udgør et effektivt fortællemedium. Det er en måde at gøre musikken synlig for øret, at markere dens tilstedeværelse. Det er en markering, der skaber kontraster såvel som kommentarer til handlingen.

Man kan indvende, 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*-CD'en *Glamourpuss*, hvor begge de nævnte numre er fra, udkom i 1993, året før filmen, og blev det kommercielle gennembrud for det efterhånden halvgamle undergrundsband. Og musikkens popularitet kan tænkes at have en vis afsmitningseffekt 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 nyrockkultur 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 nattemørkt og klaustrofobisk nærlydrum. Den bliver, når den pludselig forsvinder, en fjern klangbund for musikalske dagdrømme hjemme foran stereoanlægget,

på baggrund af hvilket det aktuelle og nærværende fiktionsunivers fremstår desto mere truende.

En anden, men lige så iørefaldende måde at bruge eksisterende musik på, er i sekvensen, hvor Lolitaluderen Joyce myrdes i sin lejlighed. Morderen (der snart viser sig at være Ulf Pilgaard castet-against-type!) skruer op for stereoanlægget og sangen om »Lille Lise let-på-tråd«. Revysangens rykviser rytmi og springende melodi, sunget af Paul Hagen, udtrykker umiddelbart en drillende munterhed, der står i kontrast til situationens alvor. Alligevel handler sangen også om det, der sker. Den kommenterer Joyce, og den kommenterer et særligt syn på kvinder, der er 'let på tråd' gennem en sang fra 50ernes Danmark (sunget af en mand).<sup>10</sup> Sangen og det efterfølgende mord kommer til at fremstå som den trængte mands hævn over kvindekønnen. Ubhageligheden kulminerer, da Joyces stikkes med en kniv i maven. Vi ser det ikke, men hører en svuplyd og ser hendes ansigtsudtryk. Herefter billedklippes til hendes blodindsmurte ben, der rykvis (som sangen) løftes fra jorden som en balletdansers spring med strakte fødder. Assosiationsammenfaldene mellem musik, billeder og handling er mange. Modbydeligheden opstår netop ved, at musik og billeder har en række ligheder, men at vi som tilskuere moralsk og følelsesmæssigt ikke kan acceptere denne lighed. Der sker et assosiativt betydningssammenfald mellem musik og billede, som vi moralsk og følelsesmæssigt ønsker at holde adskilt.<sup>11</sup>

Det, der er så fortrøstningsfuldt ved al filmmusik, 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 dissonerende strygerklange eller et dybtliggende orgelpunkt, der brummer om *up-coming events*. Underlægningsmusikken fungerer på mange måder som en *guidet tour* for vores følelsesmæssige investeringer i filmens univers og personer. Den understreger handlinger og foregriber eller forlænger begivenheder. Og den kan gøre det, fordi vi stoler på den, tager dens påstand for gode varer.<sup>12</sup>

Med reallyde og musik, der indgår som en del af fiktionsuniverset, er det en anden sag. Netop fordi de umiddelbart er motiveret som en naturlig del af fiktionsuniverset, så har de ikke en entydig funktion. De er ikke forpligtet på at gøre noget bestemt på en bestemt måde. Med andre ord giver de mulighed for at skabe et usikkerhedsfelt, hvor vi ikke

ved, om vi skal tage musik og reallyde for pålydende. Vi stresses perceptorisk. Vi frygter det værste, når der ikke er nogen grund til det, og opdager omvendt, at vi pludselig er havnet i en situation, som vi burde have været opmærksomme på. På denne måde tjener afkaldet på egentlig underlægningsmusik til fordel for anden lyd og musik en intensivering af de følelser, der indgår i filmoplevelsen. Resultatet er, at vi ikke blot *føler for* personer, men *føler som* personer. Med andre ord forskydes vores oplevelse fra en medieret medleven til en mere direkte indleven.

### Tilfældets støj: Om *Pusher*

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

Herved adskiller den sig markant fra den mere diskrete og indbydende realismeestetik. Men den adskiller sig ligeledes fra *Nattevagten*s genrefor-spændte udtryk.

For *Nattevagten* forlader godt nok en medieret realisme i menneskehøjde (jf. *Pelle Erobreren*) til fordel for en slags subjektiveret oplevelsesform. Det gør den ved at flytte lydene ud af billedfeltet, hvor de får deres eget urolige og opmærksomhedskrævende liv. Og den gør det gennem en musikalsk pågænhed, en meget hørbar musik, der huskes, når man forlader fiktionens såvel som biografens rum. Men man har hele tiden denne fornemmelse af styring, af en meget kontrolleret film, hvor vi er i historien vold, der centripetalt slynger os mod centrum. Det er en historie, der falder præcist og afmålt, nøje på taktlaget og uden overflødigheder. Vi er ikke i tvivl om, at filmen vil noget med os, vil have os et bestemt sted hen. Dens forførelse 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 nøgen at stå tilbage 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 personer, der aldrig formår at meddele sig til hinanden om andet end 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 selektiv mikrofon, hvorved dialogens akustiske kvalitet får præg af det rum, den nu engang er optaget i. Kombinationen af denne akustik og en noget nær dagligdags diktation gør, at dialogen ofte er svær at høre og sine steder direkte uforståelig. Vi må anstrenge 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 til udenforstående lyttere og vidner, som havde vi ved et tilfælde kommet til at overvære en situation, som vi kun delvist opfatter.

Det er typisk for filmen, at vi aldrig ser billeder af huse, gader eller andet. Filmen er rensat for panoramaagtige stemningsbilleder, kameraet forlader ikke sine personer et eneste øjeblik, men opfører sig som om det nærmest forfølger personerne på gaden, ind i lejligheder, barer, biler og på toiletter. Forfølgelsesobjekt nummer ét er Frank (Kim Bodnia). Der findes ingen scene eller sekvens, hvor han ikke er til stede. Kameraet klistrer til ham gennem en uge, hvis skæve gang vi bliver gjort opmærksom på ved nedblandinger til sort og en tekst, der enkelt konstaterer ugedagen. Heraf også filmens rastløse energi og tilskuerens undertiden desorienterede oplevelse. Vi tillades ikke at overskue rummene, men ser ofte personer tæt på. Visuelt er vi midt i begivenheden, altid i rykvist bevægelse og inden for oftest med stærkt kornede billeder. For kameraet har travlt, det bevæger sig efter hvem, der handler og taler, og disse ryk og skæve vinkler giver indtryk af, at det sker lige nu, at det ikke er planlagt og koreograferet på forhånd, men blot hænder. Den visuelle forsinkelse (som når personen først fanges forsinket af det evigt bevægelige kamera midt i eller i slutningen af en sætning) giver en oplevelse af situationens ukontrollerethed, dens tilfældighed. Heraf det kaotiske hændelsespræg. Og heraf filmens særlige form for realisme.

Filmen indledes ved en række opblandinger til filmens vigtigste personer. De ses frontalt i busteudskæring og stærk belysning med hårde skygger. Hvert ansigt tilføjes et fornavn henover lærredet. Visuelt er der tale om en kombination af persongalleri og forbryderalbum. Sekvensen er underlagt en hårdtpumpet og repetitiv trommefigur domineret af tamtam og stortromme med en-

kelte crash-bækkenslag og guitarriffs, der med insisterende kraft og tempo tilfører de rå, skulpturelle og næsten ubevægelige ansigter en (tilbageholdt) energi og farlighed. Hertil føjer sig en syrefræsende og overstyret guitar samt orgelakkorder.

Da musikken fræser ud og ophører, er vi umiddelbart på gaden, i bevægelse med person og kamera. Lyden er dokumentaragtig med dette typisk ufokuserede lydtrum og pludseligt høje lyde, der virker fejlproportionerede, som når en pivende bremselyd pludselig i et kort øjeblik udelukker andre realløyd fra lydsporet. Ligesom kameraet gør sig synligt ved en bevægelig kameraramme og et grumset billede, så gør lydtrummet sig synligt gennem teknisk støj. Samtidig ligger der under denne uselekerede realløyd et kunstigt støjrum af syntetiske metallyde og lydelementer fra en el-guitar, en form for konstrueret støj, der lægger sig til mikrofonens tekniske støj.

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

Doku-lyden gør, at lydelementer, der egentlig er underordnede for den dramatiske situation, fremhæves, en slags mikrofonens tekniske fejlproportionering. Dette er på mange måder med til at fremme usikkerhedsfølelsen: Lydtrummet er ikke kontrolleret og komponeret på den måde, vi er vant til. Det synes ude af kontrol, tilfældigt og uberegneligt. Lydsporet gør krav på vores opmærksomhed og ofte uden dramatisk grund. Filmens lyd niveauer er ikke orkestreret for os, og uvedkommende lyde fra handlingsrummets periferi trænger sig ustandseligt på. Det stresser vores perception, idet vi forsøger at selekere det vigtige ud.

Den konstruerede støj, vi hører i starten af filmen, har collage-karakter. Den indeholder elementer fra 70ernes gadestrisser film (inkl. tv-serier) i form af brudstykker af waw-waw guitarrytmer (storby funk), 70ernes og 80ernes Science Fiction-film (syntetiske horn- og strygerklange i stort rum – f.eks. *Blade Runner*) og ekkolodagtige undervandslyde, der kunne være samlet fra *Jagten på Røde Oktober* (1990).<sup>13</sup> Nogle af lydene er altså underligt druknede, andre har dette store syntetiske teknorum som klangideal. Det giver en klar

fornemmelse af et underliggende, konstrueret lyd- rum, der ikke i fysisk forstand motiveres af filmens realunivers, men snarere synes at være et tilføjet ekstra, der påtager sig en påpegende funktion, idet den som underlægningsmusik lyder, når der er en dramatisk grund til det. Når Frank er i fare, når han adrenalinspændt og i kapgangstempo forcerer trapper eller bevæger sig hen ad gaden, lyder ofte en slags teknisk susen, en *grundstøj*, der pludseligt hæves i volumenniveau. Den kan lyde ganske kort som en art dramatisk støjmarkering, som da Frank anden gang forhøres af politiet. Frank har hidtil nægtet alt, da én af betjentene antyder, at Franks ven, Tonny, har talt over sig: »Hvad var det, ham der Tonny sagde?« Her træder denne susen frem, ganske kort, for så at forsvinde igen. Med andre ord har de forskellige syntetiske støjrum en slags ledemotivisk eller musikalsk funktion.

Andre gange elimineres realllyden fra lydsporet, et modalitets- og virkelighedstab, der kompenseres for gennem denne tekniske susen. Der er hver gang tale om et faresignal, idet Frank bevæger sig ind på usikkert territorium. Vi hører det, da han er undsluppet torturen hos Milo og bevæger sig op mod sit hotelværelse. Pludselig står Radovan på hotelgangen med bar overkrop, Frank slår ham ned og vil skyde ham, da synet af en asiatisk luder stopper ham. Her går billedsiden i slow-motion. Hele sekvensen er indhyldet i susen, en ubestemmelig støjlyd, der mindsker det visuelle fysisk-materielle kvalitet, idet lyden (sammen med den nedsatte billedhastighed) skaber et perceptuelt ubestemthedsfelt, der holder fortolkningen og den mentale foregribelse af begivenhederne på vid gab.

Dette ligger logisk i forlængelse af, at *Pusher* – med en enkelt undtagelse – ikke byder på egentlig underlægningsmusik. Der er nærmere tale om en slags *overlægningsmusik*, der støjende og aggressivt presser reallydrummet ud i korte sekvenser, en kraftig og iørefaldende segmentering. Der er tale om en højtmikset og energifyldt musik oftest i et meget højt tempo. Den følger Frank i bevægelse: Hen af gaden, rastløs og talende med mobiltelefonen til øret, i løb væk fra politiets razzia og under hidsige bilkøreture. Det høje tempo, det høje volumenniveau og miksningsens privilegering af forvrænget stødguitar og trommer, der vedvarende frekventerer tam-tam'er i maskinagtige salver, fremmer i høj grad oplevelsen af rastløs energiudfoldelse, af intensitet. Men også af en cyklisk repeterende kraft snarere end en målrettet energi. Mu-

sikken hverken accellerer eller spænder op (harmonisk eller volumenmæssigt). Den er i højeste gear fra starten. Mens dramaet tilspidises omkring Frank, så synes han selv underligt upåvirket af situationen, eller i hvert fald ude af stand til at reagere fornuftigt på den række af pengeproblemer og trusler på livet, der hober sig op. Han tilpasser sig ikke, han formår ikke at ændre adfærd. På den måde ligner han og musikken hinanden.

Andre gange giver den høje musik og fraværet af reallyd begivenhederne en uvirkelig karakter. Dette er mest markant, da Frank og Tonny er på druk. Vi ser dem ved en bar med vodkafasker foran. Frank har en kniv, og de slås i sære og slow-motion-agtige bevægelser, mens musikken fylder lydsporet ud. Det er en slags musikoverlagt voldsantomime. Kontrasten mellem de langsomme, tavse fysiske bevægelser og den ekstremt hurtige og højtmiksede musik gør, at sekvensen opleves mærkelig og foruroligende. Det er ikke helt klart, om det er alvor eller pludselig kan blive det.

Filmens øvrige musik indgår som en del af skiftende lokaliteter som lejligheder, Milos butik, barer og diskoter. Den er hovedsagelig en blanding af vestlig mainstream popmusik, etnisk-jugoslavisk pop og forskellige former for højenergisk *techno rave* musik, der hele tiden markerer filmens høje tempo og puls. Musikalsk er der altså tale om en ujævn smeltedigel, der primært kædes sammen af de musikalske stilarternes relative nutidighed.

Mainstreampoppen høres hos Vic. Musikalsk gøres hun til en almindelig pige med en almindelig musikmag (og almindelige drømme), en musikalsk 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 overdøve Franks skrig?), en musik, der lyder som sidste sommers charterferie med klægende sang og noget, der kunne være en græsk Bouzouki. Her er musikken ikke længere blot etnisk muzak: 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 bevæge sig hen til noget, der kunne være en båndoptager), men ud-



skiller sig ved sin stemningskarakter. Denne kombination af det dramatiske og det musikalske udtryk skaber scenens perceptuelle tvetydighed og hermed en stærk følelsesmæssig affekt hos tilskueren, der bogstaveligt talt kortslutter, da Milos HFi-relæ springer fra og slukker musik og lys.

*Pusher* er ingen rar film. Den støjer æstetisk og opleves uforløst. Vi er tæt på personerne, men bliver aldrig ét med dem. Vi tilbydes ingen konsekvent og gennemgående medleven eller indleven, men bliver snarere sagesløse vidner. Og det gælder for brugen af musik, lyd og billeder, at de på skiftende vis etablerer en rastløs og støjfyldt perceptorisk modus. Filmen frasiger sig at give os et overblik over de skiftende situationer. Den tilbyder ikke rigtigt nogen mulighed for forsoning. Der er intet andet og bedre sted at overskue universet fra. Vi er fanget af tilfældets tvang og filmens æstetiske nærhedsretorik, dens audiovisuelle støj.

### **Triers klokke: 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 helfølte følelser i. Den vægrer 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 gå, og fiktioner, konstruerede betydningsrum, er ikke fiktive. Billedet eller modellen står ikke ved siden af verden, men findes i verden. Den passage, der gør 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.

Bortset fra titlen, så undlader filmen indledningsvis tekster. Den undlader egentlig underlægningsmusik, og der er ingen fortællerstemme (*voice over*). De typiske træk ved en film, der markerer den som udsagt, er undladt eller kraftigt nedbarberet. Alligevel markerer filmen sig vedvarende som konstruktion. Men det er en markering, der

næsten fysisk og rumligt synes at blive en del af filmens univers. Ligesom blikket er en del af det set og lytten en del af det hørte, så ser og hører vi ikke blot igennem, men også med Triers æstetik. Den peger på sig selv, samtidig med at den peger noget ud, lader noget træde frem. Min pointe er, at udsigelsen markeres *lettere* på fiktionsuniverset end underlægningsmusik og voice over gør. Fortællerstyringen er flyttet fra makroniveauets pegende ind i universet og helt ind i det nære fiktionsunivers.

Det sker på flere måder: Kameraets svajende, vuggende nærvær og pludselige panoreringer. De visuelle overspringsklip. Men også på lydsidens støj, mikrofonsuset, de pludselige og markante lydoverspring samt den snurrende kamerastøj, der lyder i de mest intime, tosomme scener og som gør os opmærksomme på, at vi ikke blot er kiggere (*voyeurs*), men også lyttere (*auditeurs*).<sup>14</sup> Lydmanden Per Streit fortæller i et interview til DR2, hvordan de netop i en række scener, der var uden akustisk liv, valgte at fordoble kamerastøjen.<sup>15</sup> Vi er vedvarende opmærksomme på, at 'dette bliver filmet og optaget', det er en støj, man hører på optagedet eller med smalfilmskameraet (først i 70erne), men normalt ikke i den færdige film. Det er en produktionslyd, der markerer og fastholder passagen mellem optagelse og færdig film.

Overstyret lyd er noget, en lydmand almindeligvis skyer som pesten. Det svarer til en fotograf, der tager uskarpe billeder med fedtet linse og kommer til at ridse negativet under fremkaldelsen. Dårligt håndværk, ganske enkelt. I *Breaking the Waves* overstyres lyden ofte. Lydene er optaget meget højt, uden at de nødvendigvis er distinkte for øret. De er en vedvarende overbelastning for optageudstyret og for øret. Vi hører ikke kun vinden suse i havet og klipperne, men også – og langt højere – vindens susen i mikrofonen. Og samtidig lydklippes der rå og uformidlet på meget forskellig lyd, der hverken deler volumenniveau, forvrængningsgrad eller klangkarakter. Vi oplever ikke kun, *hvad* vi hører og ser, men i høj grad, *at* vi hører og ser.

Denne konsekvente indarbejdning af filmen som film introduceres vi til fra filmens start. Vi ser teksten »Grand Prix, Cannes 1996« og det gyldne palmeblad på sort baggrund. Lydsporet er tavst, teksten kommer og forsvinder ved en hurtig op- og nedblending. Herefter Zentropas blå logo på hvid baggrund og sort firmaskrift, der fremstår nøgternt og med en diskretion, der ligger langt fra det følgende. Fra sort billede og tavst lydspor klip-

pes audiovisuelt til titel og instruktør indskrevet i ét (svajende og gyngende) billede og med støjsusen på lydsporet. Lars von Triers navn fylder ganske enkelt mere end titlen *Breaking the waves*, der til gengæld står hårdt frem i sort mod Triers navn i blåhvid silhouetskrift. 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«. <sup>16</sup>

Da vi ser titlen, *Breaking the Waves*, høres samtidig et stort og hårdt akustisk rum omkring eller måske bagved 'skiltet'. Der lyder grundstøj (fra mikrofonen), en knirken, noget hårdt mod noget hårdt, en mandlig rømmen. Som orkestret før der skal spilles. Man får en fornemmelse af at den svajende tekst står i vejen for et rum, som vi fysisk og visuelt forhindres i at se. Men som vi altså kan høre. Det er ikke et spørgsmål om, at vi befinder os på et ekstradiegetisk niveau, som da Zentropologiet træder frem. Det er snarere, som om vi allerede er i et fiktionsunivers, der lidt klodset og ubehjælpomt spærres af en tekst. På denne måde trækkes teksten ind i fiktionsuniverset, gøres til en del af dette. Det er en måde at trække det overordnede udsigelsesniveau ind i filmen på.

Denne samtidighed af fiktionsuniverset og et anmassende 'noget' ritualiseres i de genkomne audiovisuelle pausestykker. Her ses skrevne kapitloverskrifter henover de digitalt manipulerede landskabsbilleder begået af maleren Per Kierkeby, der akkompagneres af en løbende hit-parade over rockhistoriske højdepunkter fra 70ernes begyndelse, en blanding af popballader og tungrock. Typisk hører vi musikken indtil starten på omkvædet, hvorefter der fades. Musikalsk aktivers tilskuerens eget selvkørende erindrings- og associationsspor (det er netop ved omkvædet, man kan synge med). Men her afbrydes musikken, og tilskueren tvinges på ny ind i fiktionsuniverset. De musikalske numre er umiddelbart motiveret gennem deres historiske samtidighed med handlingen. De markerer en større verden udenfor den lille verden. Men mere end en historisk verden synes de først og fremmest at markere Trier som DJ og Kierkeby som pausefisk.

Dette ikke-fiktionelle nærvær er noget andet end og forskelligt fra ikke-diegetiske fortællelementer såsom underlægningsmusik, fortællerstemmer og mellemtekster. Per Kierkebys landskabs-

manipulationer med tidlige 70er musikhits står i en form for dialogisk forhold til forløbet af de enkelte kapitler. De fungerer som en slags mentale hvilepauser. Men som filmen skrider frem, udstiller de sig som mere og mere manipulerede. De har dette ekstra på, der gør, at vi ikke kan se dem som det, de forestiller, men snarere som tilvirkede produkter, som resultatet af en bevidst proces. Og det netop til billeder af mennesketomme, forrevne skotske landskaber, ruiner og solnedgange, der synes at være standardinventar i en mere lidenskabelig og romantisk kunstforståelse.

Et tredje sted, dette udenomsfiktionelle nærvær markeres, er gennem de gentagne blikke mod kameraet. Det er et gennemgående træk, at Bess kigger indforstået og oftest skæmsk smilende mod kameraet ved slutningen af et 'kapitel' som efter filmens indledende sekvens, hvor Bess træder ud af kirken. Hun drejer ansigt og blik direkte mod kameraet i nærbillede. Her billedklippes til første panorama med teksten »Chapter One« og »Bess Gets Married« henover billedet af et tåget landskab i skyhøjde med flyvende helikopter. Dette til lyden af Ian Hunter nummeret »All the way from Memphis«. Musikken starter lige på billedklippet, men fades ned, da handlingen på ny tager fat. Bess blik fungerer som en slags gestus til publikum (eller er det til Lars von Trier), der efterfølges af landskabsbillede og musik.

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

Ved optakten til »Chapter Five« scenariet 'besvimet' Bess i armene på Dr. Richardson. Vi – publikum – ved, at hun lader som om, opfører et skuespil overfor den unge læge. Denne laden-som-om fører til endnu en Kierkeby-manipulation (ruin på skråning i tåge) og sangen om den lidt halvtossedede »Suzanne«, som den syngende stemme fortæller, han elsker. Med andre ord varsles de musikalsk-visuelle mellemstykker (eller indskud) ofte fra udkanten af fiktionen (Bess blikke mod kameraet) såvel som inden for fiktionen (hendes skuespil overfor andre). Samtidig peger sangteksterne på ny ind i fiktionen ved til en vis grad at kommentere det skete.

Filmdialog er altid dobbelttale. Den er henvendt til filmens øvrige personer og til publikum, en slags diskret dobbelthenvendelse. Bess smil og blikke mod kameraet synes at pege på, at hun ved, vi er der. Alligevel taler Bess med Gud, når hun er alene, som om vi ikke var til stede. Og måske alligevel netop med en viden om vores deltagelse. Som regel i kirken, en enkelt gang på et lille chicken & chips sted og til slut på vej ud til skibet, der bliver hendes endeligt. Hun taler skiftevis som sig selv og som Gud. Hun spiller selv begge roller, en slags yderliggjort og teatralisk iscenesat indre dialog. Den fremstiller hende på en gang som barnlig inden for fiktionsuniverset. Men netop også som iscenesat og i ledtog med udsigelsen.

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 ubekvemme 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 langsomme dvælen og genkomne struktur giver et fjernt blik på de små billedforløb.

Bach og Trier ligner hinanden derved, at de begge dyrker den tilsyneladende fri udfoldelse over formen, symmetrien og den matematiske stringens. Bach komponerede vidunderlig musik ud fra dette princip. Trier laver film, der har en foruroligende konsekvens, men som (modsat Bach) vægrer sig mod livet. Man skal nyde fremstillingen og fastholdelsen af dette mellemrum mellem værk og verden, æstetik og liv, for at udholde *Breaking the Waves*.

Trier har bestemt ikke noget romantisk forhold til filmmediet, det skal ikke udtrykke noget, det skal ikke være inderligt, det er nærmere en fremvisen, en udstilling, 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.

Hvis vi sammenligner den med *Pusher*, så kan vi sige, at *Pusher* virker upoleret. Dens æstetik er rå, dens lyd og billeder lige på. Men det er æstetiske og oplevelsesmæssige kvaliteter, der synes at indgå i og være en del af det univers, vi oplever. Æstetikken markerer en særlig oplevelsesform, der *swinger*, har samme *groove* som og er i tråd med filmens univers. Støjen i lyd, musik og billeder bliver en formidlende oplevelseskanal mellem publikum og filmens begivenheder.

Hos Trier selvstændiggøres æstetikken. Den udhæves og er på sin vis inkommensurabel med det fortalte. Den lægger et andet og ikke-fiktionelt nærvær til fiktionens nærvær. Der er ingen bevægelse mellem de to niveauer, de synes nærmere at blive fastholdt i en samtidighed. Som hos Børnedal opleves filmen i høj grad som kontrolleret. Men hvor *Nattevagten* netop er en oplevelse med fast tour guide og med lyd, musik og billeder som trofaste hjælpere, da trækker Trier vedvarende i ny forklædning.

## Konklusion

Den fornyede æstetik optræder mere direkte hørbar og synlig for sit publikum. På den måde er Børnedals selvbevidste thriller, Refns støjende gade-realisme og Triers finurlige idékunst repræsentanter for en æstetisk ekspanderende dansk filmscene.

De bevæger sig alle og på forskellig vis væk fra den i dansk sammenhæng prototypiske – og meget klassiske – realisme, som Augusts film repræsenterer. Der er ikke blot tale om forskellige historier eller forskellige genrer, men fundamentalt set (og hørt) om forskelle i audiovisuel stil, der medfører afgørende forskelle i de former for indleven, medleven og følelsesmæssigt engagement, som tilskueren tilbydes og gennemlever. Stilen hos Børnedal, Refn og Trier er ikke så meget bestemt af et vagt begreb om realisme og styret af hensyn til historisk periode eller andet. Den er valgt med stor sikkerhed og med henblik på at fremkalde bestemte typer af oplevelser hos tilskueren. Filmene bryder på hver deres måde med vores perceptoriske vane-handlinger, idet de tvinger os til en langt mere aktiv, intens og undertiden ubehagelig måde at opleve på. Og ved at virke som filmoplevelse sætter de tilskueren i centrum.

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

sit publikum. For historierne kender vi jo, de er gamle som Metusalem og fortalt siden tidernes morgen. Men historierne gør det ikke alene. Det er derfor, æstetikken er en nødvendighed, hvis vi skal yde filmene retfærdighed, en nærsynet og nærlyttende analysen, der tager stilen alvorligt og søger at fange dét, der kommer bag på os eller forfører os ved den enkelte film. Det er heri den æstetiske analyses udfordring består: at beskrive filmens afstukne bane, men også ramme den i flugten.

## Noter

- Denne konstruktion har sin storhedstid i den italienske neorealisme efter 2. verdenskrig, en filmbølge der ofte iscenesatte barnet som betragter. Men også melodramaet lever i høj grad af denne oplevelseskonstruktion, hvor vores hovedperson undgælder og mister uden at kunne handle. I denne forstand er den italienske følelsesrealisme, der ind sætter barnet som betragter, en dobbeltmedieret form, hvor vi betragter nogle, der betragter. Om barnet som betragter, se Deleuze 1983, p.1-4. Om melodramaet som følelsesmæssig passivitetsstruktur, se Grodal 1997, p.170-1 & p.253-77.
- Begrebet sympatistruktur i forbindelse med film er udarbejdet af Smith 1995.
- Nöel Carroll argumenterer for, at filmens tilskuer altid vil have en formidlet, indirekte og assimileret relation til de fiktive karakterers situation. Filmens begivenheder er ikke virkelige for os, men for de fiktive personer. Det betyder, ifølge Carroll, at tilskueren ikke *føler som* protagonisten, men *føler med* protagonisten. Se Carroll 1990, p.59-96.
- I en af filmens tidlige scener fører eleven Pelle ind i en lade. Her hører vi pludselig verden, som den lyder for Pelle. Filmens lydspor, der ellers er fuld af en evig muen fra køer, vrinsken fra heste og kaglen fra høns, er her mærkeligt stille. I stilheden og mørket lyder vindsusen, og Pelles stemme har unaturlig stor rumklang på, da han ængsteligt råber på eleven. Her er altså – som det eneste sted i filmen – tale om en egentlig og markeret subjektiv motivering af lydene.
- Ole Bornedal om sin egen film i et interview sendt i Kulturnyt på P1 onsdag den 21. maj 1997.
- Smith definerer empati og sympati som svarende til en central (indlevende) og acentral (assimileret) form for imagination, se Smith 1995, p.149-155. Distinktionen mellem central og acentral imagination optræder hos Wollheim 1984.
- Der er tale om Alexander Gardners portræt af Lewis Paine, der sidder i sin dødsceles og venter på at blive hængt, fra 1865. Barthes beskriver det med ordene: »Fotoet er smukt, drengen ligeså, det hører ind under *studium*. Men *punctum*, det er: *han skal dø*. Jeg læser på samme tid: *det vil ske og det er sket*; jeg iagttager med rædsel en før fremtid, hvis indsats er døden« (Barthes 1983: 117).
- For en mere generel beskrivelse af skiftende former for følelsesmæssige oplevelser betinget af forholdet mellem lydteknologi, filmæstetik og menneskelig perception i nyere film, se Langkjær 1997a.
- Filmen henviser hyppigt til film af Fritz Lang (*M*), Orson Welles (*Politiets blinde øje*), David Lynch (*Blue Velvet*) og låner effekter fra Alfred Hitchcocks *Farligt møde*. Og sandsynligvis er der flere direkte og indirekte filmcitatater og lån, som jeg har overset og overhørt. Den Herrmannagtige spændingsmusik (*En kvinde skygges*, *Menneskejagt*, *Psycho*) kan opfattes som endnu et citattræk, et led i en selvbevidst genreiscenesættelse, der blev overtydelig (og direkte manieret) i Ole Bornedals tv-serie i 4 afsnit *Charlot og Charlotten* sendt på DR1 i vinteren 1996.
- »Lille Lise let-på-tråd« er fra Fiffer revyen 1953 med tekst af Knud Pheiffer, musik af Hans Schreiber og sunget af Paul Hagen. Sangen ender med at gøre sangens jeg-person til den forsmåede part, idet Lille Lise i sidste vers forlader ham til fordel for hans rige onkel. I *Nattevagten* hævner den psykopatiske kriminalkommissær Peter Vagn så rigeligt på vegne af det forsmåede mandkøn. Mordet på lolitaluderen ritualiserer renselsen af uskylden gennem uddrivelsen af luderen.
- Alfred Hitchcock er verdensmester i denne effekt, hvor musik, der er en del af fiktionsuniverset og som derfor fortsætter uanfægtet, skaber en underlig form for ubehag hos tilskueren. Michel Chion beskriver den som an-empatisk musik, dvs. musik ude af trit eller døv overfor det menneskelige drama. Om Hitchcocks m.fl.'s brug af an-empatisk musik, se Langkjær 1996, p.83-6; desuden Chion 1994, p.8-9.
- Jeg har andetsteds analyseret afkaldet på traditionel metaforisk arbejdende filmmusik, 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.
- Se min beskrivelse og diskussion af disse to film og beslægtede typer af lydtrum i Langkjær 1996, p.167-74.
- Udtrykket »auditeurs« bruges af Ansa Lønstrup i forbindelse med en musikalsk analyse af filmen *Blue Velvet*, se Lønstrup 1989.
- Interviewet med Per Streit optrådte som en del af DR2s temaaften om Filmmusik, sendt første gang lørdag den 19. april 1997.
- I Triers tv-serie *Riget*, der blev sendt på DR-TV i vinteren 1994, blev hvert afsnit afsluttet ved, at Trier selv trådte frem med vandkæmmet hår og smoking for at gøre djævletegn og bede os om at være »vel beredt på at tage det gode med det onde«.

## Litteratur

- Barthes, Roland (1983): *Det lyse kammer*, Rævens Sorte Bibliotek.
- Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror, or: Paradoxes of the Heart*, Routledge.
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (1983): *L'Image-Temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures: A New Theory on Feelings, Cognition and Film*, Oxford University Press.
- Kyndrup, Morten (1997): *Betydning som rum som betydning: En refleksion med Lars von Triers Breaking the Waves*, Arbejdsrapport 40-97, Center for Kulturforskning, Århus Universitet.
- Langkjær, Birger (1996): *Filmlyd & filmmusik – fra klassisk til moderne film*, Museum Tusulanum.
- Langkjær, Birger (1997a): »Spatial Perception and Cinema in the Age of Dolby and Digital Sound Reproduction«, in *Convergence*, autumn 1997.
- Langkjær, Birger (1997b): »Digital hype – en musikalsk analyse af Terminator 2«, in *Sekvens*, København: Institut for Film & Medievidenskab.
- Lønstrup, Ansa (1989): *Lyt og lær – om lyttemuligheder i moderne billedfiktioner*, ACTS-5, Århus: Center for Tværfæstetiske Studier, Århus Universitet.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford University Press.
- Wollheim, Richard (1984): *The Tread of Life*, Harvard University Press.

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;

Mary Anne Moser & Douglas MacLeod (eds.): *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996;

Charles Ess (ed.): *Philosophical Perspectives on Computer Mediated Communication*, Albany: State University of New York Press, 1996;

Brian D. Loader (ed.): *The Governance of Cyberspace. Politics, Technology and Global Restructuring*, London: Routledge, 1997;

anmeldes af Kenneth Hansen.

Klaus Bruhn Jensen: *The Social Semiotics of Mass Communication*, London: Sage, 1995;

anmeldes af Anne Marie Dinesen.

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

Olof Hultén, Henrik Søndergaard & Ulla Carlsson (red.): *Nordisk forskning om Public Service. Radio och TV i allmänhetens tjänst*, Göteborg: Nordicom, 1996;

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.

Paul Messaris: *Visual Persuasion. The Role of Images in Advertising*, London: Sage, 1997;

anmeldes af Stig Hjarvard.