

Lyden av mediering – En utforsking av nyere sjangertrekk innenfor filmtrailere¹

Svein Høier

MedieKultur 2010, 48, 104-114

Published by SMID | Society of Media researchers In Denmark | www.smid.dk

The online version of this text can be found open access at www.mediekultur.dk

Når publikum opplever lydsider i fiksjonsfilmer, så møter de ofte et uttrykk hvor det er forsøkt å skjule produksjonsprosesser og medieringsprosesser. Brå overganger er ofte glattet ut, støy og forstyrrende romklang er ofte unngått og ønskede lydelementer er gjerne fremhevet til fordel for de uønskede. Når lydleggere tar i bruk denne typen illusjonsbyggende grep, så konstruerer de samtidig en opplevelse hvor lydens mediering og lydleggeres manipulering i stor grad oppleves som fraværende. I kontrast til dette kan dagens kinopublikum oppleve filmtrailere hvor sporene etter medieringsprosesser framstår som tydelige i lydopplevelsen. I mange filmtrailere knyttes det for eksempel lydelementer opp mot kamerabevegelser, opp mot klipp og visuelle overganger og opp mot hastighetsforandringer som slow motion. I denne artikkelen diskuteres det hvordan selve medieringen poengteres ved bruk av slike lydelementer, og det diskuteres hvordan slike lydpraksiser har ulike funksjoner innenfor filmtrailere.

Fem kategorier for medieringslyder

Filmtrailerens hovedfunksjon er markedsføring av kinofilmer, og dagens filmskapere dyrker gjerne dramatik og handlingstetthet for å bygge opp under sine markedsføringsbudskap. I filmtrailere gjøres det en audiovisuell montasje som gjerne er både opplevelsesrik, forseggjort, dynamisk og i de fleste tilfeller: påtrengende. På lydsiden innbys det blant annet til innlevelse

og meddiktning ved å sette sammen ulike elementer fra det aktuelle filmuniverset, i kombinasjon med ikke-diegetisk musikk, sammenbindende fortellerstemmer og ikke minst: dramatiske lydeffekter. Filmtrailerens lydsider vil ofte være storslåtte og gjerne fungere reklamerende, i form av å formidle opplevelsesmessige lovnader om den kinofilmen som markedsføres.

Ifølge Michel Chion (1994) inngås det alltid en audiovisuell kontrakt mellom publikum og filmskaperne. Denne kontrakten medfører at relasjonen mellom lyder og lydtkilder ikke er naturlig (*natural*), men at lydleggere opererer med et visst slingringsmonn med hensyn til bruk av prosesserte og overdrevne lydelementer (*rendered sounds*). Det er rimelig å si at den audiovisuelle kontrakten mellom filmskaper og publikum går langt ut over det man kan kalle *lydrealisme* eller *lydnaturalisme* når det gjelder filmtrailere. Med hensyn til filmpublikums opplevelse av lydelementer skriver Chion også at "(...) in order to judge its 'truth', the spectator refers to his memory of this type of sound, a memory resynthesized from data that are not solely acoustical, and that is itself influenced by films" (Ibid, p. 108). Publikums tidligere erfaringer med sjanger og etablerte lydkonvensjoner fremstår på det viset som en viktig faktor i fortolkning og opplevelse av lydsiden til filmtrailere. Lydleggere kan altså, gjennom bruk av etablerte konvensjoner og sjangertrekk, operere innenfor ganske romslige rammer når det settes opp en audiovisuell kontrakt med publikum. Dette slingringsmonnet benyttes i dag også i forhold til det fenomenet som i denne artikkelen er kalt *medieringslyder*, en type lydelementer som i seg selv gjerne poengterer produksjonsprosesser og medieringsprosesser.

Det er relativt stor variasjon og mangfold innenfor dagens filmtrailere, noe som selvsagt også gjelder lydbruken. I denne artikkelen argumenteres det likevel for at medieringslyder nå utgjør et viktig sjangertrekk innenfor denne typen kortere filmuttrykk. Utgangspunktet for analysen er en kvalitativ gjennomgang av et hundretalls filmtrailere for kinofilmer i det skandinaviske kinomarkedet i årene 2007, 2008 og 2009. Eksempelene i den videre diskusjonen representerer ikke et tilfeldig utvalg, men er et utvalg som er strategisk vurdert. I forhold til materialet som er undersøkt, har det blitt prioritert å finne fram til tilfeller hvor medieringslyder framstår som tydelige, for så å belyse hvilke funksjoner lyden av mediering kan sies å ha. Eksempelmaterialet utgjør altså ikke et representativt utvalg i streng forstand, og i det følgende eksemplifiseres det særlig med trailere for handlingsmettede sjangerfilmer som actionfilmer, thrillere og skrekkinfilmer, men også komedier og enkelte andre filmsjangerer. Målet med artikkelen er å belyse hvordan lyden av mediering nå utgjør et viktig aspekt ved lydpraksiser og lydkonvensjoner innenfor filmtrailere, selv om fenomenet altså ikke er like tydelig til stede innenfor *alle* filmtrailere. Med utgangspunkt i de analyserte filmtrailerne, ønsker jeg å presentere fem kategorier for medieringslyder:

- lyder som er tilknyttet brudd og overganger i diegesens tid og rom, som klipp, overtoninger og farge-flash
- lyder som er tilknyttet forflytninger innenfor diegesens geografi, særlig hurtige kamerabevegelser, kjøring og andre endringer tilknyttet kinematografi

- lyder som er tilknyttet framstillingen av diegesens tid, som slow motion, fast motion og freeze frame
- lyder som er tilknyttet registrering og presentasjon av diegesen, som opptaksapparat eller framvisningsapparat
- lyder som er tilknyttet syntetiske visuelle elementer, som tekst- og grafikkelementer

Lydene som diskuteres opp mot de fem kategoriene, er på ulikt vis knyttet til *konstruksjonen, behandlingen og framstillingen* av diegesen. Disse lydene står derfor i en slags mellomposisjon i forhold til den tradisjonelle todelingen av lydelementer som enten diegetiske eller ikke-diegetiske, altså som enten å ha sin kilde innenfor eller utenfor "story world" (Bordwell & Thompson, 1996, p. 330). Det vil ofte være mer uavklart om lydene som diskuteres her refererer til en kilde innenfor eller utenfor fiksjonsuniverset. Denne uklarheten er noe av det som vil utdypes i den videre diskusjonen. Femdelingen ovenfor, som er basert på en differensiering med hensyn til lyders ulike tilknytninger og funksjon, vil også utdypes og eksemplifiseres punkt for punkt i det følgende. Avslutningsvis vil det så diskuteres kort om de praksisene som omtales i artikkelen har en voksende relevans i dag, og om disse praksisene nå innebærer et behov for teoretisk nyansering omkring filmlyd.

Lyder tilknyttet brudd og overganger i diegesens tid og rom

Visuelle klipp og toninger synkroniseres ofte med rytmiske og musikalske elementer i dagens filmtrailere, og det tas tilsvarende gjerne i bruk effektlyder som aksentuerer visuelle overganger og visuelle brudd. Innenfor trailere kan det av og til virke som om overganger mellom innstillinger lydlegges som en dramatisk hendelse i seg selv, som når slike visuelle overganger poengteres med synkroniserte og aksentuerende lyder. Parallelt poengteres dermed den sammenstillingen av ulike innstillinger og scener som er gjort, og medieringsprosesser trer tydeligere fram for tilskueren. I filmtrailere benyttes det for eksempel gjerne dype, mørke og kraftfulle lyder i forbindelse med opptoner fra sort og nedtoninger til sort. Dette kan for eksempel ses i trailere for filmer som *American Gangster* (Scott, 2007) og *Valkyrie* (Singer, 2008).

Hvite flash mellom innstillinger akkompagneres også gjerne med lydelementer i filmtrailere. Slike hvite flash sammenstilles av og til med lyder som gir assosiasjoner til lyn og torden, noe som for eksempel er tilfellet i traileren for den danske filmen *Frygtelig lykkelig* (Genz, 2008). I en trailer for filmen *Shutter Island* (Scorsese, 2010) akkompagneres derimot slike hvite flash med det man kan kalle tunge dynamiske og metalliske lyder som kan minne om massive smell av dører som lukkes. Tidvis benyttes det også blits-lyder opp mot slike hvite flash, og ofte da med et lite smell som henspeiler på tidligere tiders kjemiske blits-ekspløsjoner, som i traileren for filmen *Public Enemies* (Mann, 2009). I en trailer til filmen *The Lovely*

Bones (Jackson, 2009) kobles tilsvarende hvite flash opp mot flere typer lydelementer, blant annet lyder som minner om lyden av mekanikken i et fotografiapparat.

Lydleggere spiller gjerne på publikums tidligere lyderfaringer for å *naturliggjøre* ulike medieringslyder innenfor dagens trailere. Lyder som legges mot raske nedtoninger til sort kan enkelte ganger minne om lyden av tunge massive dører som lukkes, eller kan gi assosiasjoner til lyden av store tunge stoffer som foldes hurtig ut og mørklegger bildet. I andre sammenhenger kan slike nedtoninger lydlegges med lyder som gir assosiasjoner til lyden av avfiring av kraftige våpen eller eksplosjoner. En sentral konvensjon i forhold til medieringslyder, er altså at lydleggere gjerne velger å benytte lyder som har en assosiativ tilknytning til de visuelle endringene som lydlegges. På det viset skapes det både en slags underforstått konkret lydkilde og en slags kontekstuell troverdighet opp mot denne lydilden.

De lydene som diskuteres her, er som nevnt særlig knyttet til konstruksjonen, behandlingen og fremstillingen av diegesen, og skiller seg derfor fra lyder som langt enklere kan klassifiseres som *diegetiske* eller *ikke-diegetiske*. Samtidig er det grunn til å minne om at denne typen klassifisering av filmlyd alltid innebærer en fortolkning av hvilke kvaliteter, eller tilknytninger, ulike lydelementer har i forhold til diegesen. Mange lyder vil gjerne fortolkes som diegetiske fordi de innehar en kvalitet som gjerne kalles *fidelity* (Bordwell & Thompson, 1985, p. 190), altså har en *troverdighet* i forhold til en bestemt visuell kilde (*on screen*). En troverdighet til geografi og historisk tid vil tilsvarende være sentralt i vurderingen av mer territoriale lyder som befinner seg *off screen*. Synkronitet med visuelle kilder, som *lip sync*, vil igjen være en viktig fortolkningsmessig faktor i forhold til stemmer, men synkronitet er også et område hvor det ofte skjer en fortolkning av tilknytning til en kilde, som når en film er dubbet fra et språk til et annet. Lydelementer kan av og til også fortolkes som å oppleves fra en karakters subjektive ståsted, altså såkalt subjektivt *point of audition* (Chion, 1994, p. 89). Samtidig vil musikk og stemmer som bærer preg av avstand (typisk nedtonet diskant og tydelig opplevelse av reflektert lyd), fort oppleves som diegetisk plassert - uavhengig av om en eventuell diegetisk kilde blir røpet i løpet av en film eller ei. På den ene siden har mange lydelementer altså meget tydelige og mer eksplisitte tilknytninger til karakterer, hendelser og objekter innenfor fiksjonsuniverset. Men på den annen side vil også mye av det man tradisjonelt omtaler som diegetiske lyder ha en hovedsaklig fortolkningsmessig tilknytning til en implisitt visuell kilde. Det spesielle med de medieringslydene som diskuteres i denne artikkelen, er at disse heller er knyttet til selve medieringen og til elementer som klipp, kinematografiske endringer, syntetiske elementer og annet.

Lyder tilknyttet forflytninger innenfor diegesens geografi

I dag brukes det også gjerne lyder opp mot kamerabevegelser i filmtrailere. Dette kan typisk dreie seg om ulike svosj-lyder som er synkronisert med raske visuelle endringer som tilter, panoreringer, zoominger, kjøring og annet. Slike effektlyder har liten tilknytning til karakter, handling eller en lydkilde innenfor diegesen, men peker heller mot kamera som en tilste-

deværende og registrerende instans hvor endringer kan lydlegges. Denne typen lydlegging kan for eksempel oppleves i traileren for filmen *Bourne Ultimatum* (Greengrass, 2007). Her benyttes det en rekke svisj-lyder opp mot kinematografiske endringer, og det presenteres medieringslyder både opp mot svisj-pan, zoom og i forbindelse med overganger mellom ulike innstillinger. Tilsvarende eksempler finner man i traileren for filmen *From Paris with Love* (Morell, 2010) og innenfor traileren til *The Informant!* (Soderbergh, 2009).

I *Audiovision* benytter Chion begrepet *synchresis* (synkrese) om kraften som ligger i synkronisering av visuell hendelse og auditive opplevelser (Chion, 1994, p. 224). Begrepet henspiller på en sammenslåing av ordene synkronitet og syntese. I trailere virker det rime- lig å si at lydleggere stadig mer benytter seg av en slags *utvidet* synkrese, hvor også visuelle endringer og overganger i større grad blir lydlagt med synkroniserte lyder. Denne bruken av utvidet synkrese spiller sammen med en voksende estetisering av lydsider innenfor trailere, og innebærer at relasjonen mellom lydelementer og medieringsprosesser ofte blir tydelig poengtert. På det viset minnes også publikum om den omstruktureringen som er gjort i en filmtrailer, og påminnes at det er gjort en montasje av enkeltelementer fra ulike deler av en spillefilm. Og når det gjelder trailere har jo lydleggere nettopp gode muligheter til å sette den vanlige byggingen av kontinuitet og flyt til side, til fordel for å presentere en sammenset- ning av enkeltinnstillinger i nye forløp tilrettelagt for publikums innlevelse og meddiktning.

Når det benyttes slike medieringslyder opp mot kamerabevegelser og annet, så er dette en type lydlegging som kan knyttes til det Bolter og Grusin har kalt hypermediering (*hyper- mediacy*) i forbindelse med remediering i nye medier. I boka *Remediation - Understanding New Media* diskuterer Bolter og Grusin (1999) hvordan et fokus på hypermediering inne- bærer at teknologi stilles til skue og ofte blir gjenstand for fascinasjon i seg selv innenfor mediefeltet. Innenfor lydområdet understøttes denne fascinasjonen for eksempel i forfil- mer for lydstandarder som Dolby Digital og THX på kino. I slike forfilmer bidrar gjerne meget overdrevne og prosesserte lyder, massiv bass og særs tydelige endringer av lydret- ninger til en slik hypermediering. I følge Bolter og Grusin spiller ulike former for hyperme- diering sammen med det som i boka beskrives som *transparent immediacy*. *Transparent immediacy* (transparent umiddelbarhet) innebærer en tilrettelegging av publikums umid- delbare og transparente opplevelse, og innebærer en illudering av virkelighetsnærhet innen- for nyere medieuttrykk. Til tross for at de to fenomenene *hypermediering* og *transparent umiddelbarhet* dermed framstår som naturlige motpoler som trekker tilskueren hver sin vei, så argumenterer Bolter og Grusin for at i begge tilfellene forsøker man å "get past the limits of representation and to achieve the real" (1999, p. 53). Slik Bolter og Grusin tenker, så innebærer altså ikke hypermediering og oppmerksomhet rundt mediering og teknologi en illusjonsbrytende effekt. I tråd med Bolter og Grusins tankesett, kan man si at både hyper- mediering og transparent tilstedeværelse er tydelig til stede innenfor dagens filmtrailere. Tilsvarende kan man si at det stadig spilles på både medieringens fravær og medieringens tilstedeværelse innenfor slike uttrykk.

Lyder tilknyttet framstillingen av diegesens tid

Historisk sett har det tidvis blitt benyttet medieringslyder opp mot hurtigspoling i filmatiske uttrykk. Slike hastighetsøkninger har gjerne blitt lydlagt med en parallell lydside preget av tilsvarende hurtig avspilling. I dag benyttes denne effekten for eksempel i en trailer for filmen *Cloverfield* (Reeves, 2008) og *Shoot 'Em Up* (Davis, 2007). I en del tilfeller lydlegges også slow motion med en parallell lydside preget av lav avspillingshastighet (lav pitch) i filmtrailere, ikke ulik lyden av en avspilling av analoge lydbånd eller vinylplater på redusert hastighet. En tilsvarende lydestetikk velges i dag også ofte i forbindelse med visuelle overganger til eller fra slow motion til normal hastighet, eller overganger mellom fast motion og normal hastighet. Lydavspillingens hastighet sakkas eller økes gjerne parallelt med visuell endring hvis det gjøres gradvise endringer i avspillingstempo. Hastighetsforandringer blir altså gjerne lydlagt ved at den visuelle effekten poengteres gjennom synkrone auditive effekter, og igjen trer medieringen tydelig fram gjennom en lydmessig aksentuering av visuelle endringer. Denne typen lydlegging kan for eksempel oppleves i ulike filmtrailere for filmen *Wanted* (Bekmambetov, 2008).

Et tilsvarende estetikk benyttes gjerne også i overganger fra levende bilder til et stillbilde. Når diegetisk tid stoppes i et frosset bilde innenfor trailere, så er en av de brukte konvensjonene å bruke lyden av en lukkeråpning som åpnes og lukkes. En annen tradisjonell praksis er å benytte lyden av blits, motorstyrt foto-mekanikk eller andre lyder tilknyttet fotografiapparat, som i traileren for filmen *I'm Not There* (Haynes, 2007). Ofte vil denne typen effektlyd benyttes selv om lydelementet ikke er motivert fra en kilde innenfor fiksjonsuniverset, altså selv om et fotoapparat ikke inngår som en naturlig del av narrativet som presenteres. Samlet sett benyttes det altså medieringslyder i forbindelse med framstilling av diegetisk tid: opp mot visuelle elementer som slow motion, fast motion, ved frysing av billedrammer og i en del tilfeller også ved visning av flere stillbilder etter hverandre. Innenfor trailere kan det langt på vei virke som om enhver visuell forandring potensielt kan lydlegges. Lydelementer kan samlet sett forsterke opplevelsen av både overganger mellom innstillinger, hastighetsforandringer, endring i utsnitt, kamerakjøringer og andre visuelle endringer. På det viset skapes det gjerne tettepakkede rytmiske forløp som bidrar til publikums oppmerksomhet og innlevelse.

Lyder tilknyttet registrering og presentasjon av diegesen

En vanlig konvensjon med hensyn til lyden av mediering, er altså bruken av lyder fra film- og fotomekanikk uten tydelige henvisninger til at medieringsprosesser som opptak eller avspilling foregår innenfor diegesen. I traileren for filmen *2012* (Emmerich, 2009) akkompagneres også hakk i bildeavspillingen med en tilsvarende hakkete lydside, noe som kan skape fart i mer stillestående visuelle innstillinger. Medieringslyder benyttes også i en del tilfeller hvor man ønsker å skape et autentisk inntrykk av at et opptak er fra fortida, og altså av historisk karakter. Den mest konvensjonelle bruken er at lyd av filmopptak eller filmprojeksjon gjerne settes sammen med en visuell side som bærer preg av å være datert, som ved bruk av sort-

hvitt, aparte fargemetning eller ved diffuse visuelle kanter som indikerer et eldre konsumentformat som for eksempel Super-8mm. Dette kan ses på begynnelsen av en trailer for filmen *Baader Meinhof Komplex* (Edel, 2008), hvor åpningslogoene er lydlagt med lyden av en filmprosjektør. Denne løsningen bidrar til å bringe publikum tilbake til de historiske hendelsene som behandles innenfor denne filmen, altså handlinger som skjedde fra og med slutten av sekstitallet. Man finner en tilsvarende lydbruk i innledningssekvensen til spillefilmen *JFK* (Stone, 1991). Birger Langkjær skriver følgende om denne innledningssekvensen: "Kameralyden fastholder, at (næsten) alt dette blev filmet (det sete er historisk virkelighet), samtidig med at den på iørefaldende vis er et fiktionselement, der er tilført de levende billeder efter begivenheden" (Langkjær, 2000, p. 102). Langkjær peker altså tydelig på en godt merkbar og motstridene dualitet i bruken av en slik medieringslyd. På den ene siden bygges publikums opplevelse gjennom en lydliggjøring som gjør uttrykket mer autentisk og historisk, samtidig er det meget tydelig at lyden i dette tilfellet nettopp ikke er autentisk historisk sett.

En annen medieringslyd som brukes i mange sammenhenger, er lyden av den støyen som man gjerne forbinder med lyden av et fjernsyn eller radio som mottar signaler med varierende kvalitet (*white noise*). Bruken av visuell støy i trailere akkompagneres ofte med denne typen medieringslyder, noe man for eksempel kan se i traileren for filmen *The Road* (Hillcoat, 2009). For mange publikummere vil det også her være åpenbart at en slik medieringslyd er lagt til i etterkant, og ikke er et resultat av opptaksprosessen. Samtidig innebærer denne lydbruken igjen at det gis en slags dokumentarisk effekt og en slags autenticitet som minner om bruken av lyder som er tilknyttet filmprosjektører og filmkamera, som nevnt ovenfor. Enkelte medieringslyder vil på det viset kunne gi assosiasjoner til det historisk skjedde, og det tilføres en type dokumentarisk troverdighet til det filmatiske uttrykket. Dette kan altså gjelde bruken av lyd fra av film- og fotomekanikk og lyden av støy som er forbundet med video- og kringkastingsteknologi. En tilsvarende effekt som av og til også benyttes i filmtrailere, er simuleringen av at publikum opplever at et eldre fjernsynsapparat (med billedrør) skrur på eller av. I slike tilfeller vokser gjerne bildet raskt fra et midtpunkt på skjermen, eller motsatt: minker raskt inn i et midtpunkt. Denne visuelle effekten synkroniseres særs ofte med en samsvarende apparatlyd, noe som for eksempel kan oppleves i en filmtrailer for filmen *Frost/Nixon* (Howard, 2008)

Lyder som er tilknyttet syntetiske visuelle elementer

I en kort filmtrailer (*teaser*) for filmen *Hancock* (Berg, 2008) opplever publikum innledningsvis en flyvning innover i et skylag. I dette partiet passerer det også tekster som er plassert på skyer, og i forbiflygingen av disse tekstene så påpekes disse syntetiske elementene med svosj-lyder når de passerer. Dermed oppleves tekstene som å ha materielle kvaliteter, og er altså lydlagt på samme måte som om man skulle fly mellom bygninger eller andre fysiske objekter. Og enkelte typer medieringslyder innebærer jo nettopp å illudere materielle kvaliteter ved syntetiske elementer, kvaliteter som tyngde, hardhet, fart og annet. I en trailer for

filmen *Yes Man* (Reed, 2008) akkompagneres for eksempel bevegelige tekster med en synkron lydeffekt som understreker at tekstene vokser raskt og kommer brått til syne. Medieringen trer ofte tydelig fram i slike tilfeller, samtidig som refereringen til en underforstått lydkilde og bruk av utvidet synkrese skaper en viss opplevelse av realisme og troverdighet for både teksten og lydeffekten.

Lydlegging av ulike informative tekster er et tilsvarende interessant tilfelle med hensyn til lyden av mediering. Når det benyttes tekster til å forklare hvilket sted eller hvilken tid fortellingen utspiller seg i filmtrailere, er dette ganske ofte en situasjon som innebærer medieringslyder. En typisk lydbruk i slike tilfeller vil være å benytte lyder fra kommunikasjons- og medieringsteknologi som fax, printere, skrivemaskiner, computere og tilsvarende. I en av trailerne for filmen *Baader Meinhof Komplex* (Edel, 2008) er det for eksempel valgt å legge lyden av enkeltslag fra skrivemaskiner synkronisert med at en og en bokstav kommer til syne på lerretet. Samtidig som synkronitet her benyttes til å skape en direkte synkrese mellom tekst og lyd, så spilles det gjerne på assosiasjoner til en lydkilde som er kjent for publikum. Selv om alle tilskuere vet at det ikke er et tradisjonelt årsak-virkning-forhold mellom tekst og lyd, så skapes det altså assosiasjoner til en kilde og tilsvarende en viss troverdighet til sammenstillingen av visuelle hendelser og lydelement.

Den utvidete synkresen mellom lyd og bilde bidrar også til å gi materielle kvaliteter til tekster og andre syntetiske elementer. Tekstlig informasjon, som mellom-tekster, er jo i mange trailere et særdeles viktig element, og benyttes i mange tilfeller som et alternativ til voice-over for å gi ulike former for informasjon. Et av grepene for å opprettholde fart og dynamikk innenfor trailere, er derfor å gjøre omfattende lydlegging av tekstelementer og tekstplakater. Dette er for eksempel tilfellet i traileren for filmen *In the Loop* (Iannucci, 2009) og i traileren for *Menn som hater kvinner* (Oplev, 2009). Selv en mer nøktern informasjon som en premieredato, vil i trailere gjerne overleveres med "et smell" både visuelt sett og med hensyn til lydside. Medieringslyder benyttes altså til å stadig opprettholde en opplevelse av attraksjon, innlevelse og oppmerksomhet hos publikum. I dagens trailere vil likeledes tekster sjeldent være statiske, men heller gjøres bevegelige og gjerne komme til syne eller forsvinne på elegante måter. Medieringslydene bygger gjerne opp under slike bevegelige tekstelementer med parallelle og synkroniserte lyder. Dette kan for eksempel ses i en trailer for filmen *The Taking of Pelham 123* (Scott, 2009). I dette tilfellet avsluttes traileren med vellagde effekter selv rundt den mer prosaiske tekstlige informasjonen om copyright, produksjonstidspunkt og tilsvarende.

Et stadig mer relevant fenomen?

I det foregående har det i all hovedsak blitt vist til dagens filmtrailere for å diskutere fem kategorier av medieringslyder. Det virker rimelig at slike medieringslyder er mest fremtredene innenfor trailersjangeren. Trailere er et område hvor eksperimentering og lek er mulig, og hvor det til en hver tid er sentralt å opprettholde publikums oppmerksomhet og innle-

velse. Samtidig inkluderer trailere sjeldent kontinuitet mellom enkeltinnstillinger, og lydleggere kan derfor velge å poengtere brudd og diskontinuitet, hvis dette bidrar til å holde på publikums interesse. En sentral funksjon for mange medieringslyder er i denne sammenhengen å høyne attraksjonen og å holde et godt grep om publikums oppmerksomhet mot den sammensatte montasjen.

Samtidig som slik lyddesign først og fremst oppleves innenfor trailere, så kan det i dag også diskuteres om ikke dette er en form for lyddesign som nå også er i ferd med å bre om seg som fenomen, både innenfor fjernsynsvignetter, i forhold til fjernsynsserier og innen kinofilmer. Innenfor en fjernsynsserie som *Hotel Babylon* (Basgallop, 2006) har man for eksempel valgt å benytte en rekke lyder som er knyttet til kamerabevegelser og kinematografi. De stadig tilbakevendende nedtellingslydene i tv-serien *24* (Surnow & Cochran, 2001) er et annet tydelig eksempel hvor det jevnlig benyttes medieringslyder opp mot syntetiske klokketall, og hvor lydleggingen er tatt ganske langt med hensyn til materielle egenskaper. Medieringslyder benyttes også innenfor fjernsynsvignetter og innenfor fjernsynskanalers egenreklame, for eksempel i forbindelse med den norske fjernsynsproduksjonen *Robinson-ekspedisjonen* (Sandahl, 2009). Det virker altså som om programskapere innenfor fjernsyn lar seg inspirere av de sjangergrep som her har blitt diskutert i forhold til filmtrailere. Man finner også en del eksempler på at medieringslyder benyttes innenfor spillefilmer, som for eksempel i *Romeo+Julie* (Luhrmann, 1996) og i *Matrix*-trilogien av Wachowski-brødrene (1999 & 2003). Medieringslyder kommer tilsvarende til uttrykk i ulike sjangerfilmer som *Man on Fire* (Scott, 2004), *Click* (Coraci, 2006) og *21* (Luketic, 2008). Så selv om medieringslydene er et sjangertrekk som er aller tydeligst til stede med hensyn til filmtrailere, så er det rimelig å si at medieringslyder er et fenomen som også er noe til stede innenfor flere typer filmatiske uttrykk i dag.

I det foregående har det blitt vist til en rekke eksempler hvor lydelementer har tydelig anknytning til hvordan diegesen konstrueres, behandles og presenteres. Det har også blitt foreslått en inndeling av slike medieringslyder, en femdeling som er basert på en differensiering med hensyn til ulik anknytning til diegesen og med hensyn til funksjon. Men i hvilken grad kan så den innarbeidede todelingen mellom diegetisk og ikke-diegetisk favne de kategoriene som har blitt diskutert ovenfor? Og utgjør denne typen lydlegging nå en såpass viktig praksis at det er skapt et behov for nye begreper?

Ulike teoretikere har i flere sammenhenger forsøkt å supplere den tradisjonelle todelingen mellom diegetisk og ikke-diegetisk lyd, eller tilsvarende: mellom intra-diegetisk og ekstra-diegetisk lyd. I antologien *Post Theory* benytter forfatteren Jerrold Levinson begrepet *quasi-diegetic* i forbindelse med musikkbruk som er i grenseland mellom diegetisk musikk og ikke-diegetisk musikk (Levinson, 1996, p. 269). En tilsvarende bruk av en slik mellomkategori for medieringslyder, kunne nok ha nyansert den noe begrensede inndelingen mellom diegetisk og ikke-diegetisk lyd når det gjelder fenomenene som har blitt beskrevet ovenfor. Samtidig kan det være gode grunner for å opprettholde en etablert todeling som det er stor konsensus rundt, selv om denne todelingen sannsynligvis vil bli stadig utfordret av nye

praksiser blant filmskapere og lydleggere. En større begrepsdiskusjon ligger også utenfor målsetningene for dette arbeidet, og i det foregående har det heller blitt fokusert på fenomenet som et sentralt sjangertrekk ved dagens trailere.

Konklusjon

Diskusjonen ovenfor har i så måte vist til en rekke ulike eksempler når det gjelder lyder som er knyttet til hvordan diegesen konstrueres, behandles og presenteres. Videre har det blitt diskutert hvordan medieringslyder er knyttet til ulike strategier og målsetninger hos lydleggere. Det har blant annet blitt fokusert på strategiene som lydleggere benytter seg av, for å motivere og "naturliggjøre" lydelementer som er tilknyttet medieringen. Det har også blitt vist til at medieringslyder knytter materialitet til visuelle elementer, at medieringslyder skaper dynamikk og attraksjon i forhold til filmuttrykket, og at medieringslyder kan gi følelse av autentisitet og en opplevelse av faktiske historiske hendelser. Samlet sett har diskusjonen vist hvordan filmskapere på stadig nye måter kan utnytte medieringens fravær og medieringens tilstedeværelse innenfor trailersjangeren.

Referanser

- Bolter, J.D., & Grusin, R. (1999). *Remediation – Understanding new media*. Cambridge: The MIT Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1985). Fundamental aesthetics of sound. In E. Weis & J. Belton (Eds.), *Film sound - Theory and practice*. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1996). *Film art - An introduction*. Fifth edition. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.) (1996). *Post-theory: Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Chion, M. (1994). *Audiovision - Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Langkjær, B. (2000). *Den lyttende tilskuer - perception af lyd og musik i film*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Levinson, J. (1996). Film music and narrative agency. In D. Bordwell & N. Carroll (Eds.), *Post-theory: Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Weis, E., & Belton, J. (Eds.) (1985). *Film sound: Theory and practice*. New York: Columbia University Press.

Refererte kinofilmer og fjernsynsproduksjoner

- Basgallop, T. (Creator) (2006). *Hotel Babylon*. Storbritannia: Carnival Films for BBC One.
- Berg, P. (Director) (2008). *Hancock*. USA: Sony Pictures.
- Bekmambetov, T. (Director) (2008). *Wanted*. USA: Universal Pictures.
- Coraci, F. (Director) (2006). *Click*. USA: Sony Pictures.
- Davis, M. (Director) (2007). *Shot 'Em Up*. USA: New Line Cinema.
- Edel, U. (Director) (2008). *Baader Meinhof Komplex*. Tyskland: Constantin Film Produktion.
- Emmerich, R. (Director) (2009). *2012*. USA: Sony Pictures.
- Genz, H.R. (Director) (2008). *Frygtelig lykkelig*. Danmark: Fine & Mellow Productions.
- Greengrass, P. (Director) (2007). *Bourne Ultimatum*. USA: Universal Pictures.

Article: Lyden av mediering

- Haynes, T. (Director) (2007). *I'm Not There*. USA: Killer Films, John Wells Productions m.fl.
- Hillcoat, J. (Director) (2009). *The Road*. USA: Weinstein Company.
- Howard, R. (Director) (2008). *Frost/Nixon*. USA: Universal Pictures.
- Iannucci, A. (Director) (2009). *In the Loop*. Storbritannia: Tour de Force.
- Jackson, P. (Director) (2009). *The Lovely Bones*. USA: Paramount Pictures.
- Luketic, R. (Director) (2008). *21*. USA: Columbia Pictures.
- Luhmann, B. (Director) (1996). *Romeo+Julie*. USA: 20th Century FOX.
- Mann, M. (Director) (2009). *Public Enemies*. USA: Universal Pictures.
- Morell, P. (Director) (2010). *From Paris with Love*. USA: Lionsgate.
- Oplev, N.A. (Director) (2009). *Menn som hater kvinner*. Sverige: Yellow Bird og Nordisk Film.
- Reed, P. (Director) (2008). *Yes Man*. USA: Warner Bros. Pictures.
- Reeves, M. (Director) (2008). *Cloverfield*. USA: Paramount Pictures.
- Sandahl, F. (Producer) (2009). *Robinsonekspedisjonen*. Norge: Strix for TV3.
- Scorsese, M. (Director) (2010). *Shutter Island*. USA: Paramount Pictures.
- Scott, R. (Director) (1998). *Enemy of The State*. USA: Touchstone Pictures.
- Scott, R. (Director) (2007). *American Gangster*. USA: Universal Pictures.
- Scott, T. (Director) (2009). *The Taking of Pelham 123*. USA: Sony Pictures.
- Scott, T. (Director) (2004). *Man on Fire*. USA: 20th Century Fox.
- Singer, B. (Director) (2008). *Valkyrie*. USA: MGM Studios.
- Soderbergh, S. (Director) (2009). *The Informant!* USA: Warner Bros. Pictures.
- Stone, O. (Director) (1991). *JFK*. USA: Warner Bros. Pictures.
- Surnow, J. & Cochran, R. (Co-creators) (2001). *24*. USA: Fox Networks.
- Wachowski, A & Wachowski, L. (Directors) (1999). *The Matrix*. USA: Warner Bros. Pictures.
- Wachowski, A & Wachowski, L. (Directors) (2003). *The Matrix Reloaded*. USA: Warner Bros. Pictures.
- Wachowski, A & Wachowski, L. (Directors) (2003). *The Matrix Revolutions*. USA: Warner Bros. Pictures.

Noter

1. En stor takk til Asbjørn Tiller (NTNU) og Sara Brinch (NTNU) for fruktbare kommentarer til teksten.

Svein Høier
Førsteamanuensis
Institutt for Kunst- og Medievitenskap
NTNU, Trondheim, Norge
svein.hoier@ntnu.no