

Genhør med dogme 95

Palle Schantz Lauridsen

MedieKultur 2010, 48, 31-47

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

Med udgangspunkt i antagelsen af, at de 10 danske dogmefilm kan forstås som genrefilm, analyserer artiklen, hvordan lyd og musik blev anvendt i disse film. Dogmeinstruktørernes Kyskhedsløfte specificerer, at lyd og billede aldrig må produceres adskilt fra hinanden, og artiklen inddrager såvel produktionsmæssige som æstetiske forhold i analysen. Den viser med eksempler fra de færdige film, hvordan den kunstneriske intention, der var nedfældet i regelsættet, blev håndteret i produktionen og, ikke mindst, hvilke resultater den fik i de færdige film. De enkelte dogmefilm var auditivt ganske forskellige, men blandt de auditive særtræk, flere af dem udviste, var lyd-springet og ophævelsen af den traditionelle dikotomi mellem diegetisk og ikke-diegetisk musik.

Dogmefilmene huskes nok mest for deres håndholdte kamera. De rystede billeder i *Festen* og *Idioterne* vakte en vis furore, da de to film havde premiere i sommeren 1998. Der blev tilmed fortalt vitsen om dem. "Hvor mange skal der til at fotografere en dogmefilm?", lød spørgsmålet. Svaret var: "Tre. En til at holde kameraet – og to til at ryste ham, der holder kameraet!"

På dén baggrund er det måske ikke så mærkeligt, at filmenes lydside er gået stort set upåagtet hen. Der var ingen vitsen om dogmelyden, og i den omfattende litteratur om Dogme 95 er det ikke lykkedes mig at finde samlede analyser af brugen af hverken lyd eller musik i dogmefilmene.¹ Lyd og musik blev ellers eksplicit nævnt i det såkaldte Kyskhedsløfte,

som instruktørerne Kristian Levring, Søren Kragh-Jakobsen, Thomas Vinterberg og Lars von Trier udsendte sammen med et Manifest, da de i 1995 lancerede dogmeprojektet.²

Jeg vil her analysere brugen af lyd og musik i de 10 danske dogmefilm, der kom ud af projektet; film, der havde premiere i perioden 1998-2004. Jeg lader i analyserne de produktionsmæssige (ud)fordringer, Kyskhedsløftets lydregel stillede, spille op imod de æstetiske resultater, vi som tilskuere og analytikere mødte i biograferne. De færdige film står i centrum, men da lydreglen markerede et brud på gængs praksis³ mht. produktionen af lyd og musik, er det relevant at undersøge, hvilke æstetiske konsekvenser dette brud havde.

Men først er det i denne sammenhæng på sin plads at diskutere, hvorvidt dogmefilmene kan kaldes genrefilm.

Dogme – en genre?

Kyskhedsløftet og Manifestet indeholder en række forbud mod genrefilm: "Genrefilm accepteres ikke", hedder det direkte og uden nærmere definitioner af, hvad genrefilm er, i regelsættets 8. bud, men allerede de to foregående regler har kridtet banen op: Først forbydes "overfladisk action", og det specificeres, at "mord, våben etc." ikke må forekomme. Hermed er genrer som krimien og actionfilmen sat uden for døren. Dernæst forbydes historiske film og science fiction: "Filmen foregår her og nu." I Manifestet bliver dramaturgiske regler, som ofte forbindes med formelfasthed og dermed med genre, sidestillet med "forudsigelighed" og kraftigt kritiseret.

Men der er masser af traditionel dramaturgi i dogmefilmene, og hvis man ser på de færdige film, indbefatter forbudet mod genrefilm ikke melodramaet. Som også David Bordwell (Bordwell, 2004, p. 25) har bemærket, finder man blandt dogmefilmene såvel romantiske komedier (*Italiensk for begyndere, Se til venstre, der er en svensker*) som familiemelodrama (*Festen*) og romantisk drama (*Mifunes sidste sang*).

Spørgsmålet er, om dogmefilmene i sig selv udgør en genre. Deres helt egen, måske. En genre er med Lars Peter Rømhilds lakoniske definition "en gruppe tekster, der i flere henseender har fælles træk" (Rømhild, 1986, p. 15). Alene det forhold, at de 10 danske dogmefilm blev til med baggrund i Kyskhedsløftets 10 regler kunne begrunde, at de i hvert fald var tænkt til i flere henseender at have fælles træk – og til at undvige andre træk. Undersøger man en række mere specifikke fælles træk,⁴ kan dogmefilmene i første omgang siges at have fælles *emne*reds: De foregår i samtiden, handler om især yngre mennesker og deres relationer, har melodramatiske træk, og flere af dem "emphasize character psychology and thus highlight performance in a way wholly intelligible within international art-film circles" (Bordwell, 2004, p. 25). *Stilistisk* har de, sådan som også analysen brugen af lyd og musik vil vise, en række fællestæk, men på den anden side er der stor forskel på den visuelle æstetik i film som fx *Idioterne* og *Mifunes sidste sang*. *Syntaktisk* ligner de hinanden på samme måde, som de fleste fortællinger ligner hinanden, idet de rummer historier, der kan analyseres ved hjælp af narrative og dramaturgiske modeller. Det er endelig interessant, at dogmefilmene

ud fra en *pragmatisk-institutionel* eller *funktionel* betragtning blev forstået ens: De blev hhv. *brandet* og anmeldt som havende så mange fælles træk, at 10 forskellige film af 10 forskellige instruktører kunne forstås som film med så mange fælles træk, at man kunne kalde dem det samme, nemlig ... dogmefilm. Så selvom dogmefilmene ikke er genrefilm på samme måde som mere knæsatte, historisk og internationalt holdbare genrer som krimien eller musicalen, er der stærke indikationer på, at de har en lang række træk til fælles og dermed udgør deres egen genre.

Men tilbage til diskussionen af dogmefilmenes lyd og musik.

Lydreglen – produktionsaspektet

Dogmeregul nr. 2, lydreglen, lød umiddelbart ganske tilforladelig: "Lyden må aldrig produceres adskilt fra billedet eller omvendt. (Musik må altså ikke anvendes med mindre det forekommer på optagestedet.)". Men i forhold til gængs filmlyds-praksis var lydreglen ikke det mindste tilforladelig. Filmmusik lægges normalt på, når billedsiden er klippet færdig, og det samme gælder både for real- og effektyde og ofte også for dialogen. Lydreglen implicerede dermed *produktionsmæssigt*, at almindelige rutiner ofte ikke kunne bruges. Det fik en række *æstetiske* konsekvenser, der kan betragtes som intenderede, for selve lydreglen var sammen med de øvrige ni dogmeregler et villet opgør mod samtidens film, hvis *yderlighed*, *dekadence* og *illusioner* dogmeinstruktørerne ønskede at erstatte med *sandheden* og fortællinger om *personernes indre liv*. Denne sandhed og disse indre liv skulle lydreglen være med til at befordre.

At de æstetiske og de produktionsmæssige hensyn kunne støde sammen fremgår fx af to udtalelser fra centrale personer i dogmeprojektet: *Instruktøren* Lars von Trier udtalte i forbindelse med optagelserne til filmen *Idioterne*, at reglen var "very interesting" (Knudsen, u.å.), mens *producenten* Vibeke Windeløv oven på optagelserne til *Elsker dig for evigt* mente, at "det, der er besværligt ved at lave dogmefilm, det er lyden" (Windeløv, 2003).

Reglen satte da også dogmefilmenes lydfolk og klippere grå hår i hovedet. Anthony Dod Mantle, der var fotograf på *Festen* og *Mifunes sidste sang*, fortæller fx, at lydfolkene på *Festen* havde uendeligt mange problemer. For reglen indebar, at "når vi tog alle nærbilder på skådespelerne i *Festen*, att alla de övriga skådespelarna som befann sig i rummet samtidigt var tvungna att upprepa sine dialoger eller olika yttranden, så att man så småningom skulle ha möjlighet att klippa i materialet" (Björkman, 2002, p. 58).

Reglen kunne også betyde, at man blev nødt til at klippe filmen efter lyden og ikke, sådan som det ellers er normalt, efter billederne. Lars von Trier sagde i forbindelse med *Idioterne*:

We often edited according to the sound instead of the picture, because if you require a particular sound or cue, you have to use the picture that accompanies it, which has meant weirder pictures and peculiar differences in the intended result between the sound and picture sides.

(Knudsen, u.å.)

Reglen foreskrev 'blot', at lyd og billede skulle produceres samtidigt. Men der stod fx ikke noget om, hvor mange mikrofoner man måtte have på stedet, eller om, hvor meget miksearbejde der måtte udføres *under* eller *efter* optagelserne. Lars von Trier og tonemester Per Streit brugte to mikrofoner i *Idioterne*. Der var også blot to lydspor at gøre godt med ved optagelserne af *Festen* og *Mifunes sidste sang*, mens Kristian Levring og tonemester Jan Juhler brugte op til 16 mikrofoner ad gangen i *The King is Alive* (Holm, 2003), hvilket fjører et meget bredspektret lydtrum til filmens billeder.⁵

Som det benspænd den var,⁶ kaldte reglen i adskillige tilfælde usædvanlige løsninger frem, hvilket betød, at der i biograferne opstod lydligt situationer, vi som tilskuere ikke var vant til at opleve.

Jeg lægger for med at analysere lyden i den allerførste scene i den allerførste dogmefilm, Thomas Vinterbergs *Festen* fra 1998. Det gør jeg for i første omgang at slå fast, at selvom dogmefilmens lyd blev *produceret* på andre måder end lyden til andre film, var det ikke altid, den *æstetisk* fungerede anderledes.

Lyden af dogme

Der er ingen lyd under filmens enkle fortekster. Først da vi ser filmens hovedperson, Christian, komme vandrende mod os ad en landevej, kommer der lyd på. 1. indstilling er skudt med telelinse, og Christian synes ganske lille i billedets baggrund. En mobiltelefon ringer, vi hører lyden af skridt og lidt reallyde: fuglekvidder og en motorlyd, måske fra et fly. Christian tager telefonen og begynder at tale: Hans stemme er tydelig, men vi hører ikke hans modpart. Jeg har i forbindelse med undervisning mødt en indvending om, at Christians stemme ikke kunne være optaget samtidig med lyden, fordi vi så tydeligt kan høre den, selvom Christian er meget langt fra kameraet; dermed skulle der altså være tale om en overtrædelse af lydreglen. Men går man ud fra, at lyden af Christians stemme er optaget med trådløst udstyr, kan den dog sagtens være optaget samtidig med billederne. Og det er netop det, den er, selvom det ifølge filmens tonemester Morten Holm gav nogle "frustrating technical problems" (Holm, 2003, p. 3) at optage stemmen fra en skuespiller, der befandt sig 800 meter fra kameraet.

Scenen kombinerer *fjernbillede* med *nærlyd* (Lauridsen, 2002, p. 35) og strider dermed mod, hvad man kunne kalde *sanserealisme*: Vi kan i almindelig perception ikke høre, hvad folk siger, når de er meget langt væk. Dette brud på sanserealismen er dog ganske normalt inden for klassisk film, hvilket også gælder opfattelsen af, at dialogen er så vigtig, at den dominerer fortællingen. Dermed kan scenen opfattes som et eksempel på det, man har kaldt den klassiske films *vococentrisme* (Johnston, 2003; Chion, 1990): Vi *skal* kunne høre, hvad personerne siger, og selvom lyden altså er optaget i overensstemmelse med lydreglen, er der ikke noget i den færdige scene, der lydæssigt adskiller den fra en hvilken som helst anden film, og det er da også det generelle billede i de danske dogmefilm, at instruktører, lydfolk og klippere synes at have bestræbt sig på lave normal filmlyd *på trods* af de restriktioner

tioner, kyskhedsløftet indførte. Lyden er dog typisk mere sparsom, end den ellers ville være: I indledningsscenen fra *Festen* kunne man måske have produceret et mere mættet billede af det lydlige liv langs landevejen, ligesom det igangsættende trafikuheld i *Elsker dig for evigt* akustisk kunne have været pointeret meget kraftigere – med hvinende dæk og andre voldsomme effekter – hvis lyden havde måttet efterproduceres.

Som eksemplerne her viser, kunne man i dogmefilmene komme ud for, at lydbilledet var ganske spartansk, men omvendt kan man ofte konstatere, at handlingsrummet er lydsat eller i hvert fald udvalgt, så der kan optages relevante lyde: "In the forest scene we had put a mike up a tree to capture the ambient sound" (Knudsen, u.å.), fortæller Lars von Trier om en scene i *Idioterne*. Tonemester Jan Juhler havde i næsten alle scener i *The King is Alive* to mikrofoner til udelukkende at optage "the sound of the wind singing in the stretched wire of an overturned telephone pole on the fringe of our location" (Holm, 2003). Ifølge hans eget udsagn endte denne lyd med næsten ikke at blive brugt. Den nærmest uudholdeligt evindelige lyd af ørkenvindens susen i *The King is Alive* er dog i høj grad med til at skabe forståelse for den stigende desperation blandt passagererne i filmens strandede busselskab.

Boomstænger, kameraer, kirkeklokker og lydspring

Selvom meget af lyden i dogmefilmene er *business as usual*, er der ikke desto mindre mange eksempler på, at lyden behandles anderledes end normalt.

Når Lars von Trier i citatet ovenfor fortæller, at *Idioterne* ofte er klippet efter lyden og ikke efter billederne, kunne man tro, at han og hans hold havde bestræbt sig på at lade lyden være upåfaldende, således at den ikke påkaldte sig opmærksomhed på bekostning af fx fortællingen og dialogen. Imidlertid er *Idioterne* uden sammenligning den af de danske dogmefilm, hvor lyden netop gør mest opmærksom på sig selv. Alene det forhold, at man i små 20 tilfælde i filmens løb kan se en mikrofon, en boomstang eller endog en lydmand med en boomstang markerer, at Trier i hvert fald ikke har forsøgt at skjule, at filmen er lige netop en film.

Med baggrund i det samme Trier-citat kunne man også tro, at filmen konsekvent var klippet efter lyden. Det er den imidlertid ikke, og i filmens løb er der flere eksempler på, at passager er klippet efter fortællingen, dvs. efter de informationer, tilskueren skal have for at kunne forstå historien, og dé ligger oftest på billed- og dialogplanet. Det er i og for sig helt efter bogen, hvis ikke det var, fordi denne klippeform i kombination med lydreglen i visse tilfælde resulterer i nogle abrupte klip i baggrundslyden af fx biler, der kører forbi uden for billedet (Lauridsen, 2002, p. 33f.; Johnston, 2003, p. 10). Sådan er det fx i en scene, hvor 'spasserne' forsøger at sælge juledekorationer på villavejen i Søllerød: der klippes i forhold til dialogen, hvilket betyder, at baggrundslyden af biler, der kører forbi uden for billedet, er med i ét klip, er fraværende i det næste og kommer igen i det tredje. Man kan opleve noget tilsvarende i flere af de andre dogmefilm. Scener med billyd, der 'kommer og går' i takt med de dialog-centrerede klip på billedsiden, findes fx også i *Italiensk for begyndere*, men her

skal en anden sekvens fra samme film tjene som eksempel på et sådant auditivt jump cut, et *lydspring*. Flere af filmens scener udspiller sig i forbindelse med gudstjenester i den kirke, hvor Andreas er præstevikar. Han forestår bl.a. to bisættelser. De bliver begge indledt med et establishing shot af kirken set udefra, og vi hører kirkeklokkerne ringe. I næste indstilling udspiller handlingen sig i begge tilfælde indenfor: Klokkeklangen fortsætter, dens rytme er ubrudt, men lydniveauet er lavere, hvilket kan motiveres realistisk, for lyden af kirkeklokker er lavere i kirken end lige uden for den. I begge scener forsvinder klokkeklangen derefter pludseligt i et klip, hvor der ikke markeres tidsoverspring på billedsiden; i det ene tilfælde kommer klokkeluden tilmed igen efter en enkelt indstilling!

Italiensk for begyndere blev i Danmark den mest populære af dogmefilmene. Den solgte 828.701 billetter og kan derfor ikke siges at være en avantgardefilm, hvis påfaldende æstetik skræmte publikum væk. *Italiensk for begyndere* viste dermed, at en film – i modstrid med gængs lydæstetik – kan nedprioritere baggrundslydens kontinuitet og stadigvæk blive en publikumssucces. Det giver på den ene side et umiddelbart, uforarbejdet indtryk. På den anden side viser det fokus, der er på, at dialogen og fortællingen skal være forståelige, hen til grundlæggende konventioner inden for fiktionsfilmen. Og dogmefilmene var selvfølgelig fiktion.

Musikken i dogmefilmene

Der har været musik *på* film siden omkring 1930. Og musik *til* film siden de allerførste film for godt 110 år siden. I takt med den teknologiske udvikling har lydoptagelserne og lydefterarbejdet ændret sig ganske meget gennem årene, og som det er tilfældet med mange af de andre dogmeregler, var lydreglen på sin vis en tilbagevenden til tidligere tiders praksis. I de første lydfilm kunne lyden kun optages synkront med billederne, noget Lars von Trier også var inde på i et interview: "In fact it was like this that the very first sound movies were made, but since then more and more of a virtue has been made of producing the two facets [lyd og billede] separately" (Knudsen, u.å.).

En af den klassiske filmmusiks vigtigste funktioner at skabe *kontinuitet*:

Music smooths discontinuities of editing within scenes and sequences. [...] Music also bridges gaps between scenes of segments.

(Gorbman, 1987, p. 89)

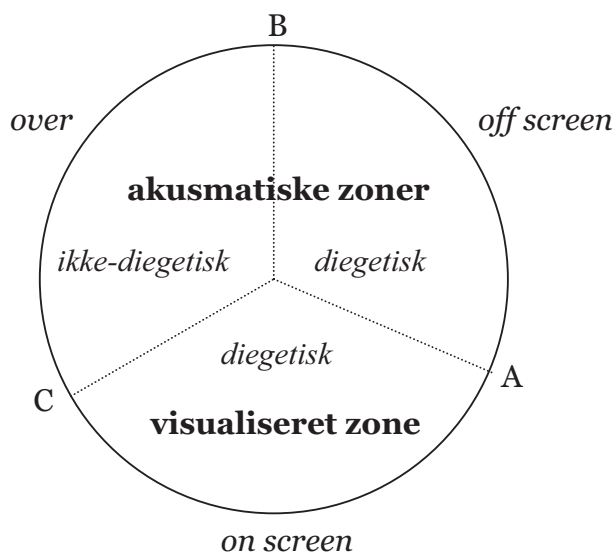
Sådan var det ikke altid i dogmefilmene, og det er slående, hvor forskelligt de 10 danske dogmeinstruktører og de lydfolk, musikere og klippere, de arbejdede sammen med, endte med at bruge musikken.

Filmlydens hvad & hvor

Det kan her være en fordel at rekapitulere et par af de grundlæggende begreber, man bruger i analysen af lyd i film. Ser vi i første omgang på forholdet mellem lyden og billedet, kan lyden karakteriseres som *on screen*, *off screen* og *over* (fx Chion, 1990). En lyd er *on screen*, hvis man ser dens kilde samtidig med, at man hører lyden: Vi ser fx en person, der taler, og hører samtidig, hvad han siger. En lyd er *off screen*, hvis den kan høres af personerne i filmen, men hvis man samtidig ikke kan se dens kilde: Vi ser fx én person, der lytter, og hører imens, hvad en anden person siger. Endelig er en lyd *over*, hvis kun tilskuerne kan høre den. Underlægningsmusik og fortællerstemmer er typisk *over*.

Inddrager vi ud over lydens forhold til billedet også dens forhold til fortællingens univers, kan vi kombinere distinktionen *on-off-over* med to yderligere betragtningsmåder. Den ene vedrører spørgsmålet om, hvorvidt lydens kilde kan ses eller ej. Den franske lydteoretiker Michel Chion (fx Chion, 1982, p. 26 og Chion, 1990, p. 63ff) skelner mellem *visualiseret* og *akusmatisk*⁷ lyd. Lyd, hvis kilde man kan se, er *visualiseret*. Kun *on screen*-lyd er *visualiseret*. Lyd, hvis kilde man *ikke* kan se, er *akusmatisk*. Dermed er både *off screen*- og *over*-lyd akusmatisk. Den anden betragtningsmåde vedrører spørgsmålet om, hvorvidt lyden hører hjemme i filmens handlingsunivers, dens diegese, eller ej. En lyd, der hidrører fra dette handlingsunivers, kaldes *diegetisk*. Både *on* og *off screen*-lyd er *diegetisk*. Hvis en given lyd omvendt ikke hidrører fra filmens handlingsunivers og dermed kun kan høres af tilskuerne og ikke af de fiktive personer, er den *ikke-diegetisk*. Det er således kun *over* lyd, der er *ikke-diegetisk*.

Forholdet mellem de tre betragtningsmåder kan anskueliggøres i en *lydcirkel*, hvor grænserne (A, B og C) mellem *on*, *off* og *over* er markeret med stiplede linjer. Hermed kan cirklen bruges til at placere lydens steder og de bevægelser mellem zonerne, der kan forekomme i film.



Figur: Lydcirklen (jf. Chion, 1985, p. 33 og Chion, 1990, p. 66. Min bearbejdning)

Underlægningsmusikken

Lyden i dogmefilmene skulle indspilles samtidig med billederne. Derfor kunne man tro, at der ikke måtte være underlægningsmusik, eller altså ikke-diegetisk musik, i filmene. For underlægningsmusik er jo normalt noget, man lægger på bagefter. Imidlertid kan musikerne blot sidde og spille uden for billedet. Sådan løste man problemet i den tidlige lydfilm, og sådan gjorde man i nogle af dogmefilmene. Samtidig skete der i nogle af filmene det, at distinktionen mellem diegetisk og ikke-diegetisk musik fortonede sig.

Der er ikke-diegetisk musik i de fleste af dogmefilmene, men mængden varierer kraftigt, og det er værd at notere sig, at mængden af ikke-diegetisk musik i de danske dogmefilm under alle omstændigheder er meget mindre, end den er i langt de fleste andre film. Så ligesom tilfældet var med brugen af reallyd, er brugen af ikke-diegetisk musik i dogmefilmene spartansk.

Også forholdet mellem diegetisk og ikke-diegetisk musik varierer. I *Festen* fx er der meget diegetisk musik, men ingen ikke-diegetisk musik, når man ser bort fra spilledåsemusikken under efterteksterne. Det er der til gengæld i fx *Idioterne*. I den anden scene i denne von Trier-film kører hovedpersonen i charabanc i Dyrehaven. Hun er alene i vognen, og hendes korte tur i den åbne hestevogn foregår til tonerne af Camille Saint-Saens' "Svanen" fra *Dyrenes karneval* udsat for melodica. I Jesper Jargilds dokumentarfilm *De lutrede* (2002) kan man se, at musikeren ganske enkelt sidder i vognen og spiller, samtidig med at Lars von Trier filmer optrinet uden at få musikeren med i billedet.

Temaet fra "Svanen" dukker op tre gange til i *Idioterne*. Det bruges dels under slutteksterne, dels i to scener, der begge markerer en slags stilhed efter stormen: det kommer efter Jappes halsbrækkende rutsjetur ned ad en skihopbakke uden sne og efter gruppesexscenen. I begge tilfælde markerer temaet en tid til eftertanke og fungerer dermed stemningsskabende. Selvom det spilles på ét simpelt instrument, bruges sparsomt og er optaget samtidig med billederne, bruges temaet fra "Svanen" dermed som normal underlægningsmusik. Begge scener ville dog, hvis *Idioterne* ikke havde været en dogmefilm, nok have haft underlægningsmusik. Hvis denne antagelse er rigtig, har vi her et eksempel på den spartanske musikbrug i flere af dogmefilmene; et eksempel på, at *fraværet* af musik er karakteristisk.

Jazzorkesteret på Lolland

I Søren Kragh-Jakobsens *Mifunes sidste sang* er der mere underlægningsmusik end i *Idioterne*, nemlig tre mindre temaer med hver deres funktion. Filmen indledes og afsluttes med et nummer for fræsende, forvrænget elguitar. Hertil kommer to temaer, der spilles som underlægning i fortællingens løb: "Samurai", der spilles på naturtonefløjte, og "Mifune", der spilles på harmonika.⁸ Begge temaer er meget enkle, langsomme og enstemmige. Fløjtetemaet "Samurai" høres første gang, da hovedpersonen Kresten helt alene øver sværdkamp på et fladt tag, højt over byen. Anden gang vi hører det, leder Kresten, der igen er alene, efter sin bror, Rud. Der er noget kontemplativt over dette langsomt flydende tema, der under-

støtter scener, hvor Kresten har det skidt. Vi hører filmens andet tema, "Mifune", fem gange. Alle gange i en fase af fortællingen, hvor hovedpersonerne så småt er ved at finde hinanden, ved at opdage, at de hører sammen. Temaet varieres i tempo og udstrækning, men bruges tematisk ens i alle tilfælde.

Der er også en del diegetisk musik i *Mifunes sidste sang*. Der spilles orgelmusik til brylluppet og bisættelsen, Gasolins *Blaffersangen* udfylder en central funktion, og der er flamenco-guitar og jazzmusik. Især jazzmusikken påkalder sig interesse, for selv om den er åbenlyst diegetisk, er selve det forhold, at den er der, overraskende: Mod slutningen af filmen er der fest på den afsidesliggende gård på Lolland. De fire hovedpersoner er samlet indenfor, og inde i stuen står et firepersoners jazzorkester og spiller. Dramaturgisk synes orkesterets tilstedeværelse motiveret af, at denne *feel good*-film skal ende 'on a happy note', så at sige. Narrativt kan den måske begrundes med, at Rud har vundet en masse penge, men det bliver aldrig forklaret, hverken hvor orkesteret kommer fra, eller hvem der har skaffet musikerne.

I senere dogmefilm hørte man andre eksempler på, hvordan diegetisk musik kunne anvendes på andre måder end de vante. Jeg vil her undersøge nogle særligt markante blandt disse eksempler.

Drengkoret i asylcentret

I Åke Sandgrens *Et rigtigt menneske* leveres den ikke-diegetiske musik først og fremmest af en spilledåse. Dette legetøjsinstruments simple kling-klang-musik ledsager billeder af den navnløse unge mand, der synes at være blevet til i en piges fantasi, men som materialiserer sig i filmens fiktive verden, da pigen dør, og den væg, han bor i, rives ned. Spilledåsemusikken ligger under billeder, hvor der ikke er dialog, og hvor den unge mand er glad. Hans uerfarne og barnlige tillid til verden understøttes af spilledåsens simple musik.

Filmens modsætning mellem fantasi og virkelighed understøttes på særpræget vis af det drengekor, der medvirker i filmen. Koret, der bliver brugt i seks sekvenser i filmen, synger dels kompositioner af Palle Mikkelborg, dels julesalmen "Et barn er født i Bethlehem". Tilskueren kan i flere tilfælde se koret, men den unge mand reagerer aldrig på dets tilstedeværelse, og det fremgår tydeligt af en enkelt scene, at filmens øvrige personer ikke kan se sangerne. Koret kan både udtrykke den unge mands følelser, kommentere hans situation og vise hans evner til at imitere. Lad os se på et par eksempler.

Første gang, koret optræder, er den unge mand ved at blive et selvstændigt væsen i verden. Hans 'skaber', den netop afdøde Lisa, lærer ham – i skikkelse af en fe – at sige, at han vil være "et rigtigt menneske". Koret kvitterer ved at synge Palle Mikkelborgs arrangement til (dele af) William Blakes digt "Infant Joy" fra *Songs of Innocence* (1789): "I have no name;/ I am but two days old./ What shall I call thee?/ Joy is my name". Teksten kommenterer den unge mands barnlige tilstand og kan siges med filmen som helhed at understøtte en læsning af ham som en Jesus-figur. Mikkelborgs kormusik er langsom, sfærisk og kredser om de samme få toner; det er spirituel musik, der bringer mindelser om kirkekor.⁹

Da koret tredje gang høres og ses, synger det 2. vers af "Et barn er født i Betlehem". Scenen udspringer sig ved en buffet, hvor en række asylansøgere bliver præsenteret for dansk julemad. Økonomaen, der står for buffeten, har taget sangen med, og hun synger for, mens asylansøgerne brummer sagte med. Da andet vers begynder, synger den unge mand med – med drengekorets stemmer! Han ser lykkelig ud, omsluttet som han er af koret; men på reaktionsbillederne kan vi forstå, at ingen af de andre diegetiske personer kan se koret.

De sidste 3 gange, koret lader sig høre, synger det forskellige dele af Palle Mikkelsborgs *A Noone of Night*. Der er ingen tekst til de passager, der bliver sunget; musikken har den samme sfæriske kredsende karakter som "Infant Joy", men nummeret bruges til at understrege den ensomhed, hvormed den unge mand er stedt i verden.

Den særlige måde, koret bliver brugt på, er et eksempel på, at distinktionen mellem diegetisk og ikke-diegetisk musik *kan* være meningsløs. For på den ene side kan vi se koret, og diegesens personer kan høre det, hvilket kunne pege på, at koret er diegetisk. På den anden side kan ingen af personerne se koret, hvilket peger på, at det er ikke-diegetisk. Når det således er umuligt at placere koret inden for dikotomien diegetisk/ikke-diegetisk skyldes det, at det må ses som en repræsentation af en fantasifigurs forestilling, hvorved det kan overskride det paradigme, som denne dikotomi er et udtryk for.

Discman og diegese

Musikken i *Et rigtigt menneske* var ikke komponeret som filmmusik, men som kirkemusik. Omvendt bestod lydsporet til *Elsker dig for evigt* af popnumre, der var skrevet og indspillet til lejligheden og udkom på musik-cd. De bliver brugt undervejs i filmen og indrammer den også, idet der er musik under både for- og eftertekster. De sørgmuntre sange handler i parallelitet til filmens øvrige temaer om tilfældighedernes indflydelse på menneskers liv og om kærlighedens stille smerte. Filmens fortekster ligger hen over billeder, der er optaget med varmfølsomt kamera, og som fremhæver de kropsvarme mennesker i et vinterkoldt bymiljø. Til disse billeder synger sangerinden Anggun balladen "Counting down from Hundred". Omkvædet lyder: "It's funny when you think about it/ how coincidence rules/ it's funny when you think about your life/ you could have another fate/you could be in another place/ if you turn right, if you turn left/ if you just walk out ahead". Filmens igangsættende moment er netop "a coincidence", en tilfældighed, et skæbnesvangert trafikuheld, der gør, at en gruppe menneskers liv pludselig bliver blandet sammen på fatal vis.

Filmens afsluttes med den samme type billeder, optaget med varmfølsomt kamera. Strukturelt understreger disse rammebilleder, at alle mennesker er 'varme' og derfor ville kunne komme ud for de rystende oplevelser, der bliver filmens personer til del. Afslutnings-sangen "Little Things" handler om de små ting – en lille sten, en erindring – et menneske kan give til et andet, og som altid vil gløde i modtagerens hjerte. Sådan er forholdet mellem såvel filmens to hovedpersoner som mellem flere af personerne, og dermed lægger også denne tekst sig op ad billedfortællingens tema.

Vender man blikket mod filmens handlingsunivers, er det karakteristisk for *Elsker dig for evigt*, at der er ganske mange sekvenser med musik. Som regel er musikken diegetisk begrundet med, at den kvindelige hovedperson, Cecilie, hører den: enten fra sin discman eller fra sit musikanlæg derhjemme. Selvom musikken således forankres i diegesen, er der steder, hvor den overskrider grænsen til det ikke-diegetiske felt og kommer til at fungere som underlægningsmusik. Lad mig nævne to eksempler. I det første følger vi i tre små scener Cecilie, der går fra hospitalets hall til sin bil udenfor:

1. Cecilie i hospitalets hall; sætter høretelefoner i og tænder for discman.
2. Cecilie gående udenfor på gade, halvnær, følges af kameraet. Musikken starter abrupt med 2. vers af "Counting down from Hundred", der blander sig med gadens reallyd: biler og Cecilies trin.
3. Cecilie ved bilen, med hånden på den åbne fordør. Efter en kort overvejelse smækker hun døren og løber bort fra kameraet, mens sangen fortsætter på samme niveau som tidligere for at slutte midt i et ord, da der klippes hårdt til et nærbillede af kæresten Joakim, der ligger med iltmaske på i sin hospitalsseng.

Musikken her er altså diegetisk begrundet i, at Cecilie tager høretelefoner på, og den abrupte, hakkede måde, sangen starter og slutter på, er markant. Men derudover fungerer musikken, som var den ikke-diegetisk. Dels er det lydlige rum, der er rundt om musikken, ikke (kun) Cecilies lyttepunkt: Gadelarmen og lyden af hendes trin høres fra et sted uden for hende. Da hun løber bort fra bilen, bliver lyden af hendes skridt svagere, jo længere hun bevæger sig væk. Dertil kommer, at der er tidsoverspring både mellem den første og den anden og mellem den anden og den tredje indstilling i sekvensen. Især klippet mellem anden og tredje indstilling er interessant, for musikken strømmer uafbrudt, mens der er et tidsoverspring på nogle sekunder på billedsiden: den tid, der går med, at Cecilie åbner bildøren, er sprunget over. Hvis musikken skulle have været den, der kommer fra Cecilies høretelefoner, ville der fra en realistisk betragtning også have været overspring i den. Vi har dermed at gøre med musik, der forankres diegetisk, som tydeligvis bruges af en diegetisk karakter, men som har den ikke-diegetiske musiks kontinuerte flow.

To lydverdener

Det andet eksempel fra *Elsker dig for evigt* udspiller sig på hospitalsstuen. Cecilie og Joakim har haft et meget følelsesbetonet skænderi, der afsluttes med, at Cecilie er tæt på at formulere filmens titel: "Jeg elsker dig ... altid", siger hun således. Herefter tænder hun sin discman, slukker lyset og lægger sig i sengen ved siden af Joakim. Filmens almindelige videobilleder bliver i den følgende sekvens blandet med kornede og ofte ufokuserede Super 8-optagelser, der illustrerer Cecilies ønskefantasier om, at forholdet mellem hende og Joakim stadig var varmt og kærligt; om, at Joakim smilende rækker ud efter hendes hånd, hvilket han ikke kan

i virkeligheden, fordi han er lammet. Brugen af forskellige billedkvaliteter markerer dermed to forskellige realitetsniveauer. Sekvensen varer godt ét minut og består af 12 indstillinger, seks fra hvert af de to niveauer. Den første og den sidste indstilling er uden musikledsagelse, men med enkle og tydelige reallyde fra rummet: Cecilies snøften, lyden af hendes skridt og af sengens knirken, da hun lægger sig op i den. I slutningen af den første scene begynder musikken med en enkelt tone fra klaveret som indledning til Angguns pianoballade "Naked Sleep", der enkelt fortsætter til og med scenens 11. indstilling. Med klippet til scenens anden indstilling forsvinder reallyden, dog således at drømmeplanet på lydsiden ledsages af kame-raets snurren, mens virkelighedsplanet er fri for reallyd. Teksten kan læses som et udtryk for Cecilies ønsker: "I wanna touch you/ I wanna hold you/ I wanna feel you hands and hear you say/ I wanna touch you/ I wanna hold you/ I'm yours forever one more day/ 'cause tonight, there's only love/ Nothing else should be said/ 'cause tonight, there's only peace". Sangen strømmer kontinuerligt under billedsiden, hvilket understøtter fornemmelsen af, at scenen udspilles uden tidsoverspring. Modsætningen mellem de musikløse rammeindstillinger og resten af scenen er markant ligesom spændingen mellem drøm og virkelighed i den musikunderlagte del. Samlet giver scenen en melankolsk stemning. Som det var tilfældet i den forrige scene, jeg analyserede, fungerer musikken som ikke-diegetisk underlægningsmusik – sin diegetiske forankring til trods. Musikken binder indstillingerne sammen og understøtter de følelser, billederne viser. Der er flere scener i filmen, hvor musikken således starter i diegesen, men siden kan siges at blive flyttet over i den ikke-diegetiske zone, hvor underlægningsmusikken traditionelt hører hjemme.

Sangen i hovedet – og i verden

I Natasha Arthys *Se til venstre, der er en svensker* spiller både nogle musikere og en discman centrale roller. I parallelitet med *Et rigtigt menneske* materialiserer musikere og sangere sig i for tilskuernes øjne, og ligesom i *Elsker dig for evigt* hører hovedpersonen meget musik på sin discman.

Som tilfældet var i *Et rigtigt menneske* fortøner dikotomien mellem diegetisk og ikke-diegetisk musik sig i denne historie om kvinden Mette, der er indlagt på en psykiatrisk afdeling. Hun er *love sick* og har lukket sig inde i sig selv, siden kæresten Thomsen pludseligt stak af to år tidligere. Da musikerne første gang dukker op i filmens univers, sidder Mette med hovedtelefoner på, mens hun har besøg af sin søster, Katrine. Da søsteren går, tænder Mette for sin discman. Musikken toner frem, med en flad mellemtonelyd som fra et par hovedtelefoner, man ikke har på. Der klippes til søsteren, der bliver låst ud fra afdelingen. Musikkens frekvensområde breddes ud og fortsætter scenen igennem med at lyde mindre 'optaget'. Det overraskende er, at orkesteret med sangeren Jimmy Jørgensen som den centrale skikkelse nu står på balkonen uden for glasdøren for enden af hospitalsgangen. I nogle indstillinger ser vi kun sangeren, i andre også guitaristen og keyboardspilleren. Da vi til slut i scenen følger Katrine, der nu er nået til parkeringspladsen uden for hospitalet, er musikken der stadig: et

lidt ændret lydbillede, men med samme volumen som i de tidligere. Vi har altså et eksempel på, at diegetisk forankret musik, og i dette tilfælde til og med musik, der spilles af diegetiske musikere, forandrer sig til (nærmest) at blive ikke-diegetisk. Eller med andre ord: Endnu et eksempel på, at distinktionen diegetisk/ikke-diegetisk ikke altid kan opretholdes.

Det diegetiske orkester optræder i mange scener og konstellationer i filmen. Sangeren kan optræde alene både som sanger og dermed kommentator (med bandet uden for billedet) og som tavs aktør i Mettes verden. Mette reagerer på hans tilstedeværelse, griner, når han driller hende og synger til sidst, hvor hun har lagt hovedtelefonerne og åbnet sig mod verden, med på hans sang. Sangeren kan også optræde i søster Katrines univers, men *hun* reagerer dog ikke på, at han er der.

Musikerne springer fra Mettes discman ind i hendes fantasi og 'derfra' stadigt længere ind i filmens fiktive univers. Da Mette i sidste scene kører bort i bil, har hun ikke hovedtelefoner på længere. Hun er kommet ud fra sin indesluttede forelskelse, ud fra den psykiatriske afdeling, ud i verden – men hun kan alligevel høre sangen, hvilket giver sig udtryk i, at hun synger med på den. Herefter bliver der klippet til en bus, hvor Katrine og Thomsen sidder lykkeligt nyforelskede, men Jimmy Jørgensen sidder bag dem og fortsætter sig sang om "Hjertets krinkelkroge". Den hørte Mette (og tilskuerne) første gang på hospitalet, hvor den handlede om en kvinde, der ikke ved, hvem hun er, og som derfor ikke kan finde vej i hjertets krinkelkroge. Anden gang – i filmens slutscene – fortælles om en kvinde og en mand, der nu går glade rundt i krinkelkrogene.

Den diegetiske musik

Noget af det lydæssigt mest markante ved dogmefilmene var den måde, den diegetiske musik blev håndteret på. Når lyd og billede skulle optages samtidig, betød det, at et klip på billedsiden pr. automatik udløste et klip på lydsiden – og omvendt. Under normale forhold vil diegetisk musik blive lagt på i postproduktionen, således at fx et musiknummer kan strømme kontinuerligt under et billedforløb, der består af flere indstillinger. Således ikke – nødvendigvis – i dogmefilmene.

Ser vi på musikken fra et produktionssynspunkt, kunne det lade sig gøre både at opretholde dens klassiske, kontinuerede karakter og at overholde dogmereglerne: Man kunne optage med flere kameraer og bagefter klippe billedsiden sammen. Denne metode kunne kombineres med flere optagelser af lyd og billede fra den samme scene, således at man kunne kombinere lyd fra flere forskellige optagelser.

Klipperen på *Festen*, Valdis Óskarsdóttir, fortæller, at hun under arbejdet med en bestemt scene havde problemer med musikken:

Der er en scene, hvor der er pianomusik under. Det er optaget med to kameras hele tiden. Så det er meget nemt at klippe fra den ene person til den anden person, og du har musikken rigtig hele vejen igennem. Men så skulle den kortes ned – og kortes ned – og kortes ned.

Og så begyndte det at blive sådan, at du klippede musikken nogle mærkelige steder. Det er urytmisk, det er ... du er et eller andet sted i sangen, så pludselig er du et helt andet sted, og så går du tilbage igen, næsten på det samme sted, som det var. Og det irriterede mig enormt, fordi at jeg synes, det var dårligt at høre musikken gå sådan op og ned, op og ned, op og ned, frem og tilbage, frem og tilbage, frem og tilbage

Tilbageblik på Festen – dvd

Der er mindre, hørbare spring 'op og ned' og 'frem og tilbage' i nogle af scenerne i *Festen*. Det generer den professionelle klipper, som derfor prøver at klippe så rytmisk som muligt, og hovedindtrykket i *Festen* er da også, at den diegetiske musik er forsøgt klippet i et flow. Sådan er det også med livemusikken i *Mifunes sidste sang* og i *The King is Alive*, hvor de strandede turister den første aften i ørkenen fester til Hot Chocolates discohit *Every 1's a Winner*. Det samme gælder for musikken i *Elsker dig for evigt* og *Se til venstre der er en svensker*, der dermed alle har forsøgt at skabe en flydende diegetisk musikstrøm. Der er et eksempel på det samme i *En kærlighedshistorie*. Her 'lapper' den kontinuerlige musik tilmed et tidsoverspring i en scene, hvor ægteparret Mads og Kira er ved deres swimmingpool. Hun skubber ham i vandet, og han springer op igen: Der er et mindre tidsoverspring på billedsiden, men musikken fortsætter i sin strøm.

Det går – med Valdis Óskarsdóttirs ord – anderledes "urytmisk" for sig andre steder i dogmefilmene. Der er mange eksempler på, at hensynet til flowet i den diegetiske musik bliver sat til side. Lad mig se på to.

I *Idioterne* holder titelpersonerne fest. De danser ballondans til en sang, der er meget passende til lejligheden, nemlig Kim Larsen og Bellamis "Vi er dem": "Vi er dem de andre ikke må lege med, vi er det dårlige selskab". I seks indstillinger, der samlet varer hen ved 20 sekunder, følges udviklingen i dansen fra musikken starter, over spassede dansescener til slutningen, hvor alle balloner er trådt itu. På lydsiden klippes uden hensyn til hverken musikens takt eller dens almindelige progression. Der er et par eksempler på samme fænomen i *En kærlighedshistorie*. Mest markant er en scene, hvor hovedpersonen Kira er gået alene på bar. Der er højroset snak fra de øvrige bargæster, og i scenen, der varer over ét minut, bliver der spillet Gasolins "Kvinde min". I nogle klip fortsætter musikken sit flow, i andre gør den ikke.

Andre dele af det diegetiske lydflow bliver behandlet på samme måde som den diegetiske musik. Som nævnt findes der eksempler på sådanne *lydspring* i såvel *Idioterne* (scenen med juledekorationerne) og i *Italiensk for begyndere* (de to bisættelsescener).

Lydreglens konsekvenser – produktion og æstetik

Lydreglen betød, at man i dogmefilmene kom til at høre ting, man ikke var vant til at høre, selvom filmene overholdt det konventionelle fokus på handling, personer, stemning og dialog. *Produktionsmæssigt* betød det, at lydfolkene ofte kom på hårdt arbejde under selve optagelserne, fordi al lyd skulle optages samtidig med billederne. Derfor måtte Per Streit sætte en mikrofon op i et træ for at optage noget reallyd til en skovscene i *Idioterne*, derfor

havde Jan Juhler to mikrofoner til at optage lyden af "vindens sang i den stramme tråd på en væltet telefonpæl" i *The King is alive*, derfor måtte også de skuespillere, der ikke var med på billederne, i *Festen* gentage deres dialoger, så der var noget at klippe i bagefter.

Selvom man altså tilsyneladende både under optagelserne og i post-produktionen forsøgte at opretholde en traditionel, lydlig kontinuitet, er der for den æstetiske analyse adskillige eksempler i de færdige film på, at dialog- eller handlingsmæssig kontinuitet snarere end det lydlige flow var lydbrugens dominerende princip. Det gjaldt for reallyde (biler, kirkeklokker); det gjaldt den diegetiske musik ("Vi er dem" i *Idioterne*, "Kvinde min" i *En kærlighedshistorie*). *Lydspringet* blev dermed et af de æstetiske kendetegn for flere af dogmefilmene.

Flere af dogmefilmene havde meget diegetisk musik. Der var fx masser af sang og musik i *Festen* og flere musikalske indslag i *Mifunes sidste sang*. Underlægningsmusikken blev oftest brugt til at skabe stemning og kontinuitet. Men den var typisk mere sparsom end ellers. Nogle film havde ingen eller næsten ingen underlægningsmusik, i andre blev den spillet af få og enkle instrumenter, mens der i *Elsker dig for evigt* blev brugt mængder af popmusik som underlægning. Og så var der eksempler på, at musikere og sangere optrådte direkte på filmenes billedsider. Det viste, at adskillelsen mellem diegetisk og ikke-diegetisk musik kan opløses. Det sker fx, når tilskueren i *Et rigtigt menneske* både kan høre og se et drengekor, som ingen af personerne i diegesen kan se, men som de alle kan høre.

Kyskhedsløftets lydregel gav på produktionssiden anledning til forskellige løsninger på de (ud)fordringer, det rejste, når lyden ikke måtte *produceres adskilt fra billedet eller omvendt*. Reglen var begrundet i en kunstnerisk intention, og implementeringen af den gav filmene et rå og uformidlet præg. Deres forskelligheder til trods var dogmefilmene fælles om at fremstå som enkle, samtidige fortællinger, der i et auditivt og visuelt spartansk filmsprog forsøgte at leve op til kyskhedsløftets krav om at aftvinge personer og scenerier sandheden.

Referencer

- Björkman, S. (2002). *Dogma 95. Estetik och ekonomi*. Skriftserie, nr. 1/2002. Stockholm: Dramatiska Institutet.
- Bordwell, D. (2004). A decade of Danish film. *Film*, 34, 24-27.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film art – An introduction*. 7th edition. New York: McGraw-Hill.
- Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile.
- Chion, M. (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile.
- Chion, M. (1990). *L'audio-vision*. Paris: Nathan.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. London, Bloomington & Indianapolis: BFI Publishing, Indiana University Press.
- Holm, M. (2003). *Dogma sound – The second rule*. Ikke offentliggjort.
- Johnston, N. (2003). Sound according to Dogma 95. Hentet 11.9.2007 fra <http://www.nessajohnston.com/otherstuff/MicrosoftWord-dissprint.pdf>.
- Knudsen, P.Ø. (u.å.). The man who would give up control. Hentet 11.9.2007 fra http://www.dogme95.dk/the_idiots/interview/index.htm.

Article: Genhør med dogme 95

- Langkjær, B. (2004). Mifunes sidste sang. In O. Christensen (Ed.), *Nøgne billeder – De danske dogmefilm* (pp. 77-97). Viborg: Medusa.
- Larsen, P. (1999). Format og genrer. In P. Larsen & L. Hausken (Eds.) *Medier – tekstteori og tekstanalyse* (pp. 31-51). Bergen: Fagbokforlaget.
- Lauridsen, P.S. (2002). Lydens anatomi – De centrale begreber. *EKKO – Film og Mediepædagogisk Tidsskrift*, 12, 33-36.
- Nielsen, E.A. (1999). At åbne verden. Covernoter til Palle Mikkelborg: *A Noone of Night / My God and My All*. København: Dacapo.
- Rømhild, L.P. (1986). *Slags*. København: Gyldendal.
- Windeløv, V. (2003). Kommentar på dvd-udgivelsen af *Elsker dig for evigt*. København: Nordisk Film.

Film

- Festen* (1998). Instruktion: Thomas Vinterberg. Tonemester: Morten Holm.
- Idioterne* (1998). Instruktion: Lars von Trier. Tonemester: Per Streit.
- Mifunes sidste sang* (1999). Instruktion: Søren Kragh-Jacobsen. Tonemester: Morten Degnbol.
- The King is Alive* (2000). Instruktion: Kristian Levring. Tonemester: Jan Juhler.
- Italiensk for begyndere* (2000). Instruktion: Lone Scherfig. Tonemester: Rune Palving.
- Et rigtigt menneske* (2001). Instruktion: Åke Sandgren. Tonemester: Mikkel Groos.
- En kærlighedshistorie* (2001). Instruktion: Ole Christian Madsen. Tonemester: Sigurdur Sigurdsson.
- Elsker dig for evigt* (2003). Instruktion: Susanne Bier. Tonemester: Per Streit.
- Se til venstre der er en svensker* (2003). Instruktion: Natasha Arthy. Tonemester: Hans Møller.
- Forbrydelser* (2004). Instruktion: Annette K. Olesen. Tonemester: Christian H. Lund.

Noter

1. Der findes analyser af lyden i enkelte dogmefilm i fx Lauridsen, 2002, Johnston, 2003, og Langkjær, 2004.
2. Manifestet og Kyskhedsløftet kan fx ses på <http://www.danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/-8a8ababfb9/>
3. Med udtryk som *gængs praksis* refererer jeg uspecificeret til de lydproduktionsrutiner og lydæstetiske funktioner, der er knæsat i mainstreamfilmen. I de tilfælde, hvor jeg har fundet det nødvendigt, uddyber jeg kort nogle af disse praksisser; men ellers må jeg henvise til standardtekster, der bl.a. undersøger lydbrugen i klassisk, fortællende film. Fx Bordwell & Thomsen, 2004, p. 347-388, og Chion, 1990.
4. Jeg har i afsnittet om genre trukket på Peter Larsens genreforståelse, der analyserer lighedspunkter mellem tekster i fire aspekter: et syntaktisk, et form- og stilmæssigt, et semantisk og et pragmatisk (Larsen, 1999).
5. Tak til Morten Holm, der venligt har stillet sine interviews med tonemestrene på de første fire dogmefilm til min disposition (Holm, 2003). Morten Holm var selv tonemester på *Festen*.
6. Udtrykket *benspænd* er hentet fra Lars von Trier og Jørgen Leths film *De fem benspænd* (2003), hvor von Trier beder Leth om at genindspille scener fra hans film *Det perfekte menneske* efter forskellige regler – eller "benspænd" – som Trier definerer.
7. Termen *akusmatisk* er indført i filmteorien af Michel Chion (Chion, 1982 og 1990), der har den fra komponisten og lydteoretikeren Pierre Schaeffer. Schaeffer på sin side udviklede begrebet på baggrund af det græske ord *akousmatikoi*, der betyder *lyttere*. Historisk henviser begrebet til en særlig praksis i den pythagoræiske skole, hvor nye disciple kun kunne høre, men ikke se mesteren, der var skjult bag et forhæng.
8. Oplysninger om både titel og instrument stammer fra filmens credits.

9. Musikken er udsendt på cd. Musikken i filmen er *live* og derfor ikke identisk med indspilningerne på cd'en. Det fremgår af Erik A. Nielsens covernoter til cd'en, at musikken er blevet til på opfordring af dirigenten Ebbe Munk, der ønskede "en nutidig musik, der kan forlænge og forny den kirkemusikalske tradition, Københavns Drengekor varetager" (Nielsen, 1999, p.15).

Palle Schantz Lauridsen

Lektor, Ph.D.

Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab

Københavns Universitet, Danmark

schantz@hum.ku.dk