

Filmen og den menneskelige stemme

De færreste tænker på, at det faktisk er lyden – dvs. den menneskelige stemme – der skaber kontinuiteten i de fleste nyere film. Når der eksperimenteres med talens og lydens brug i film, forekommer det os virkelig moderne, men de store mestre har arbejdet med lydæstetik lige siden lydfilmen blev født.

af Birger Langkjær

Den menneskelige stemme er paradoksalt nok et af de overhørte lydelementer ved filmen. Jeg tænker ikke så meget på dens umiddelbare sproglige mening eller den kommunikative betydning af det sagte men derimod på selve stemmen og den måde, som den forholder sig til billedet på. På den ene side angår det det, der lidt uvant og meget fransk kunne betegnes som spørgsmålet om stemmens i-krop-sættelse (*mise-en-corps*), dvs. forholdet mellem stemmens hørbarhed og den talendes synlighed¹. Franskmanden Michel Chion, der bortset fra en enkelt artikel² desværre endnu ikke er oversat til noget andet sprog, har tidligere behandlet spørgsmålet men ud fra en meget Lacaniansk og ahiistorisk vinkel³. Her vil jeg nærmere bruge det til at beskrive en række historiske brud eller forskelle i måden at i-krop-sætte stemmen på. Den anden side af spørgsmålet angår forholdet mellem lyttepunkt (*point of audition*) og synspunkt (*point of view*) i deres konkrete betydning, dvs. hvordan forholdet mellem det visuelle perspektiv og det auditive rum er blevet forvaltet og udfordret af filmen i forskellige perioder i filmhistorien.

Min påstand er, at den menneskelige stemme op gennem lydfilmens historie på forskellig vis på én gang har opnået (hvilket er én ting) og normaliseret (hvilket er en anden ting) et friere forhold mellem filmens lydside og dens billedside⁴.

Tidlige lydfilm-auteurs

I et berømt manifest fra 1928 argumenterer Eisenstein, Pudovkin og Alexandrov for en 'kontrapunktisk' og 'asynkron' brug af lyd⁵. Anledningen til deres pamflet var udsigten mod vest til det internationale og kommercielle gennembrud for lydfilmen, deres begejstring herved og samtidig deres bekymring for, at filmen skulle reduceres til en form for naturalistisk teater på dåse, dvs. evigt talende skuespillere fremstillet ved stationære kameraindstillinger.

Deres bekymring var ikke uden grund. Alligevel vil det være forkert at tro, at filmkunsten afgik ved en pludselig død for at genopstå nogle år senere. Den kæmpede afgjort med tekniske problemer, der umiddelbart satte grænser for de praktiske muligheder. Men ikke mindst europæere som René Clair, Fritz Lang og vores hjemlige (men ofte udenlandsk producerede) Carl Th. Dreyer gjorde en dyd af at omgå disse tekniske begrænsninger og lavede tidlige lydfilm, der fortælle-mæssigt og æstetisk udfordrede det affotograferede teater.

René Clair laver en slags lydstumfilm⁶, hvor talen ofte overdøves af et spillende orkester, der vises på billedsiden og dermed begrunder fraværet af den øvrige lyd, eller som i *Under Paris tage* (30), hvor personerne i en scene taler bag en rude, hvorfor vi ikke kan høre dem men kun – som i stumfilmen – se og aflæse deres kropssprog. Murnau gør



noget af det samme, idet han med *Tabu* (31) laver en decideret stumfilm med musikunderlægning efter lydfilmens kommercielle gennembrud i USA og vesteuropa.

Fritz Lang går lidt anderledes til værks. I *M* (31) benytter han sig af, at vi langt ind i filmen kun indirekte ser men til gengæld fortsat hører den Grieg-fløjende børnemorder (Peter Lorre), idet han vedvarende fastholdes som auditiv størrelse udenfor billedfeltet eller ses som skygge eller med ryggen til, hvorved

han for tilskueren i en vis forstand fastholdes som visuel gåde med lyden som spor. Noël Carrol har gjort opmærksom på, at denne legen skjul med lyd og skygger som eneste spor er parallel med hele filmens kriminal og eftersøgningsplot; publikums nysgerrighed bliver hermed fastholdt gennem filmen som forløb, idet vi søger at få ham identificeret (vi har hørt ham men ikke rigtigt set ham) ligesom kommissær Lohman såvel som forbrydersyndikatet leder efter ham⁷.

Det er en eftersøgningsfigur, der ligeledes strukturerer Dreyers *Vampyr* (32), hvor Leo Gray hører stemmer om natten. Det er stemmer, der ikke umiddelbart identificeres i billedfeltet. De holder sig udenfor vores og hovedpersonens synsfelt men er vedvarende til stede i lyttefeltet. Filmen forløber her ved, at Gray forfølger for til sidst at finde, identificere og udrydde deres fysiske ophav. Og i Lang's *Dr. Mabuses testamente* (32) husker de fleste, der har set og hørt filmen, hvordan den vedvarende udsætter i-krop-sættelsen, dvs. den visuelle identifikation eller synliggørelsen af den talende Mabuse, der med sin mekaniske og monotone stemme vedvarende viser sig at være teknisk frembragt og derfor unddrager sig synliggørelse⁸. Mabuse bliver den dæmoniske ånd i maskinen, den ånde ond, der aldrig viser sig men handler gennem mellem-mænd, idet han giver ordrer og lader sin vilje lyde fra grammofonplader.

Når vi taler om lydens og stemmens relation til billedet, så benyttes i almindelighed på engelsk udtrykkene 'On' og 'Off'. Hvis lyden kommer fra en genstand eller person, der befinder sig indenfor kameraets beskæring og helst som en synlig del af billedfeltet, så er den 'On'. Hvis stemmen eller lyden kommer fra et sted udenfor billedfeltet men indenfor filmens univers, dvs. at filmens personer også kan høre og reagere på den, så er den 'Off'. Sagt på en anden måde: On-lyd betegner den lyd, hvor lydens årsag er synlig; Off-lyd betegner derimod her⁹ den lyd, hvor lydens årsag er usynlig og uden for billedfeltet men stadig en del af filmens univers (diegesen), som filmens personer kan reagere på og forholde sig til.

I forhold til *M, Dr. Mabuses testamente* og *Vampyr* kan vi altså konstatere, at i stedet for at lave daseteater, hvor de talende fortsat fylder billedfeltet (dvs. hvor stemmen er On), så

benytter særligt disse tre film sig af Off-stemmer, der intervernerer i det synlige felt som lyd og tvinger filmens personer til at opspore dem, dvs. at synliggøre dem ved at bringe dem fra Off-feltet ind i On-feltet, hvorefter de uskadeliggøres. René Clair derimod driller: Han lader tilsyneladende lydens årsag forblive i billedet (On) men iscenesættes således, at han har en begrundelse for at fjerne (overdøve) lyden. Han iscenesætter reelt den synlige men stumme tale, den uhørlige tale, og det vjh. af lyd!

Radiorealismen og det bekvemme lyttepunkt

Lige fra begyndelsen af lydfilmens historie fik talen førsteprioritet; særligt i den amerikanske film, hvor den skulle kunne høres og forstås uden besvær (modsat Clair). I en typisk film efter 1934¹⁰ fades baggrundslidene ned, når eller lige før en person begynder at tale. I William Wyllers filmatisering af *Stormfulde højder* (39) lister Cathy og Heathcliff sig op til familien Lintons hus, hvor der holdes fint selskab. Vi ser dem gå hen til et af de store vinduer bag hvilket, der ses dansende. Samtidig bevæger kameraet sig op og hen mod vinduet, hvorved de to forsvinder ud af kameraets indramning. Men selvom vi visuelt bevæger os tættere på lydkilden (orkestret), så dæmpes dansemusikken ned netop idet Cathy udbryder: 'Isn't it beautiful!'. Herefter fades dansemusikken op påny.

De andre lyde 'viger' for talen og skaber et rum, hvor stemmen er hørbar, et auditivt rum for talen, hvormed den kan udfolde sig uhindret. Det er simpelthen vigtigere at høre, hvad de siger, end at fastholde et 'realistisk' lydum. Lydrummets logik underlægges fortællingens logik og behov for så vidt, at dialogen er den primære bærer af fortællingen, det punkt hvoraf handlingen udspringer og sættes i scene.

Det giver på mange måder filmen et radiopræg, idet vi næsten altid auditivt er tæt på den talende¹¹. Nærlyden har dog sine begrænsninger, idet særligt scener i totalindstillinger ofte betyder, at også lyden af stemmer er trukket lidt væk. Howard Hawks film har ofte denne tydelige studie-lyd. En del af scenerne i *Kun engle har vinger* (39) er her i særklasse med deres karakteristiske lyd af tom teatersal!

Samtidig bibeholdes typisk et

konstant lydniveau i løbet af en sammenhængende dialog uafhængigt af kameraets position. I en typisk dialogsekvens, hvor kameraet på skift befinder sig bag én af de talende (shot-reverse-shot), er begge stemmer konstante mht. lydniveau på trods af at den visuelle position skifter midt i en sætning. På den måde er vi lydmæssigt sjældent placeret i rummet i den fysiske forstand som kameraet er det. Kameraet viser altid tingene fra et bestemt sted i et bestemt perspektiv. For dialogens vedkommende er vi derimod oftest placeret i det yderst bekvemme lyttepunkt, et ikke-eksisterende sted, hvorfra vi auditivt kan følge med i en hvilken som helst samtale uden problemer. Der er tale om lydens auditive kvantespring, der meget praktisk altid finder den mund, der netop er i færd med at tale! Hvor de konkrete visuelle synspunkter følger efter hinanden i tid og med en vis rytme, så springer lyttepunktet uden varsel og uden, at vi bemærker det. Det er i den forstand, at stemmen faktisk sammenføjer fortællingen langt mere ubemærket end billedsiden.

Det er en gylden regel i den klassiske film, at filmens personer aldrig ser direkte på biografitilskueren (dvs. ind i kameraet). Tilskueren er sat i de fiktive personers blinde eller forbudte punkt, dét sted udenfor filmen, der vedvarende benægtes af filmen og dens personer. Stemmen er derimod næsten altid henvendt direkte til os. Vi er altid til stede som talens adressat, som den talen er beregnet på. Der er således at talefilmen overtager noget af radioens intimitet, dens vedvarende nærvær i stemmens nærlid og hermed dens særlige realisme, der ikke kan hævdes at være analog med nogen form for lydperception i det virkelige liv.

Den eneste lighed angår vores øres selektive evner, hvorved vi også i det virkelige liv udvælger bestemte stemmer eller lyde, som vi retter opmærksomheden imod, hvorved vi for et øjeblik ikke bevidst hører de øvrige lyde. Det er denne selektive funktion som filmen udfører for os, idet den udelukker lyde, der kan mindske dialogens forståelighed.

Fortælleforløb og tematisk iscenesættelse

Den 'realisme', der etableres op gennem 1930'erne i Europa såvel som USA er ikke så meget afhængig af

den fysiske positionering og overensstemmelsen mellem øjet, der ser, og øret, der hører. Det betyder, at dialogen altid er hørbar med mindre, der er en narrativ pointe i, at vi ikke hører, hvad personerne siger.

Det er der i Alfred Hitchcocks *Sabotage* (36), hvor medhjælperen fra grøntbutikken, der viser sig at være agent for det britiske efterretningsvæsen, giver en besked til en dreng på gaden. Beskeden overdøves for os, publikum, af den almindelige gadelarm. Hvis vi kunne høre beskeden, så havde hans endelige identitet været afsløret på et tidligere tidspunkt, hvorved en del af filmens suspense ville være fjernet. Her er der i og for sig tale om en Clair'sk 'stumfilmteknik', den uohørlige On-lyd (!), men med en mere stringent narrativ pointe end hos Clair selv. Andre gange er det mere situations-dramatisk betinget, som da én mand i mængden i Fritz Lang's *Hævneren* (36) søger at råbe den ophidsede mængde op på en bar, idet lyden af hans stemme umiddelbart drukner i råbene fra den ophidsede menneskemængde.

Når stemmen endelig lyder af at være udtalt i et 3-dimensionelt rum (ved ekko og stemmens klang), så får det som regel en særlig betydning. I *Stormfulde højder's* studiekulisser indikerer det ofte afstande, mens *Citizen Kane* (41) ekkoer af store upersonlige rum som Kanes (Orson Welles) og hustruen Susan Alexanders stemmer i Xanadu-slottets store haller. Mod slutningen af filmen, da Kane forlades af hustruen, lyder Welles ellers så imponerende stemme pludselig afmægtig, idet den føres bort med ekko'et. Stemmen lader os se og høre hans forladthed, idet den – løsrevet fra sin afstand – passerer gennem de store mennesketomme rum.

Det er samme effekt, som da moderen i *M* kalder på sit barn, som tilskueren ved er gået med børnemoderen. Først ser vi hende kalde, dernæst følger vi hendes stemme, der fortsætter i samme lydniveau, i alle de rum (loft, gård, trappe), hvor pigen kunne have været. Stemmen begrundes således den visuelle udflugt gennem de tomme rum uden spor af pigen. I Hitchcocks genindspilning af *Manden der vidste for meget* (56) får denne visuelle bevægelse sig med lyden en mere lykkelig udgang, idet vi via moderens (Doris Day) syngende stemme ('Que sera, sera') og klaverets akkompagnement visuelt føres

væk fra ambassadegæsterne, op af en trappe og hen af en korridor til stemmen 'finder' hendes bortførte dreng, idet han, da kameraet er nået frem til værelset, med ét hører og genkender sin moders stemme.

Fremmedsproget og det moderne

Det vrirler med fremmedsprog i den europæiske film efter krigen. Selve den sproglige klang (fonetiske materialitet) får en betydning som den kun sporadisk har haft før, f.eks. i Renoir's *Den store illusion* (37). Visconti dyrker dialekten i *La Terra Trema* (48) og første del af Rossellini's *Stromboli* (49) vrirler med fremmedsprog (tysk, engelsk, fransk, spansk). Hos Fellini såvel som Antonioni, Godard og Tati er engelsk 'det modernes' sprog, der uundgåeligt lyder til fester, på gallerier, restauranter og udstillinger.

Det betyder, at sproget på en ny måde synliggøres som talt. Det mister sin umiddelbare og naturlige kommunikative betydning. Vi lytter ikke længere nødvendigvis så meget efter, hvad der bliver sagt, som efter hvordan det bliver sagt. I den franske film hos Jean Luc Godard, Francois Truffaut og Jaques Tati bliver sproget til klicheer og giver hyppigt anledning til komik. I *Åndeløs* (Godard, 59) forvandler Michele (Jean-Paul Belmondo) sig via det sprog, som han kun sporadisk forstår, til en cliché, en pastiche på 'Bogey', hvis navn han foran plakaten af sin helt udtaler meget fransk i to korte og distinkte stavelser i stedet for at forlænge den første. Truffaut gør sig også morsom over sproget i *Ung flugt* (59), hvor læreren bestandigt søger at forbedre en elevs engelskudtale, selvom også hans egen driver af fransk accent, hvilket ikke mindst -fransk mænd i almindelighed – og hermed franske tilskuere – er sig pinligt bevidst. Det fremmede forbliver påtaget og postuleret. Hos Tati sniger modernitetens sprog – engelsk – sig ind som fraser og brokker hos den stolte 'house-wife' i det klinisk-transparente og gennemmekaniserede hus (en Le Corbusier parodi) i *Min onkel* (58) samtidig med, at den teknologiske rationalitet demonteres af Monsieur Hulot stumme og klodset-naive menneskelighed. I europæisk film er der særligt i 1960'erne tale om modernitetens på én gang blaserte og spektakulære fonetik, det moderne men-

neskes og den mentale kosmopolitis selvfølge omgangsform, der i den 'forkerte' mund bliver til komik.

I modsætning hertil udgør fremmedsproget i den klassiske amerikanske Hollywoodfilm enten en del af en eksotisme som i *Kun engle har vinger* (Hawks, 39) eller en trussel som i *Politiets blinde øje* (Welles, 48). Det ikke-engelske sprog som trussel er et hyppigt fænomen i den amerikanske film: I *Dilligencen* (Ford, 39) er der bar-ejerens indianske hustru, der stikker af med hestene. Men også i nyere film optræder fremmedsproget som trussel eller eksotik som tyrkisk i Parkers *Midnight Express* (78) og japansk i Ridley Scotts *Black Rain* (89), hvor det japanske sprog demoniseres (og hermed modarbejder Scotts 'humanistiske' budskab), mens det uforståelige 'Cittyspeak' (Harrison Ford: 'A mish-mash of japanese, spanish, german, what have you') i *Blade Runner* (82) fungerer som forfaldæstetisk lydkulisse. Her er modernismens geometriske renhed og fremmedsprogets utopiske gestalt afløst af en gammel fremtid, der mest af alt peger tilbage.

Off- og Semi-Off stemmer som refleksive lytteformer

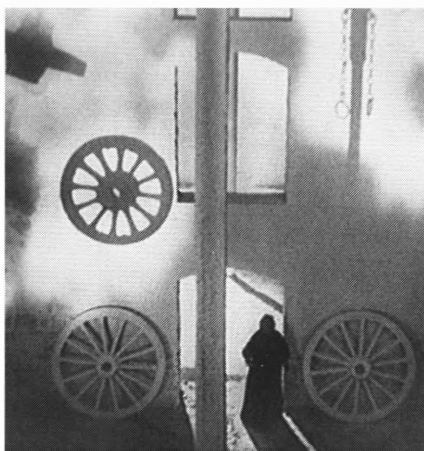
I den klassiske film bliver der ofte klippet mellem to talende, således at vi på skift ser den talende og/eller den lyttende 'en face' (typisk set lidt fra siden) eller de synliggøres samtidigt i et two-shot (to personer i én indramning). Det er en fast regel, at personer – og stemmer – skal eksponeres og præsenteres visuelt, dvs deres ansigt og læber – det sted hvorfra talen kommer – skal ses.

Denne klassiske konvention udfordres af den nye europæiske film. Efter badeturen i *De elskendes eventyr* (Antonioni, 60) taler de to kvinder (Claudia og Anna) begge med ryggen til kameraet, mens de klæder sig om i kahytten (nøgenheden kunne være undgået vjh. af nærbilleder 'en face'). I *8 1/2* (Fellini, 63) hører vi første gang Guido (Marcello Mastroianni), idet hans ansigt er skjult bag et klæde. Personer går bestandigt ind og taler til Guido med ryggen til kameraet og Mario's forlovede, Gloria Morin, høres først Off, dernæst ses og høres hun gående mod kameraet men med ansigtet skjult bag en stor hat (semi-Off), hvorefter hun løfter ansigtet og 'kommer til syne' (On). Også Godard bliver stadigt (og i mere påfaldende grad) visuelt bag

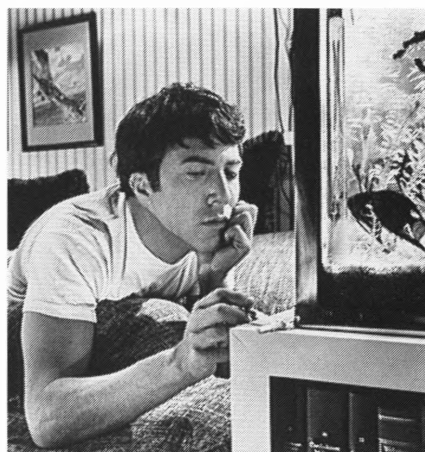
sine personer som på baren i det første tableaux i *Livet skal leves* (62), hvor Nana (Anna Karenina) betragtes bagfra og hendes ansigt kun kan ses uskarpt gengivet i spejlet bag bartenderen, imens Paul (André Labouthe) udelukkende ses bagfra. Her er der tale om en slags semi-Off dialog, dvs hvor de talende er i billedet men, hvor talens sted, deres ansigter og mund, forbliver Off.

Disse semi-Off stemmer er med til at skille talen fra billedet, at frigøre den, idet vi tvinges til at læse billedet såvel som lyden på en ny måde. Stemmen positioneres ikke længere blot i kraft af et talende ansigt i billedet men flyder nærmest adskilt fra billedet. Fellinis *8 1/2* vrimer med diskuterende og talende i Off-feltet, der lejlighedsvis interagerer med vores eksistentielt og kunstnerisk lidende filminstruktør, Guido. Sammen med hans indre monologer samt drømmesekvenser tilbyder Off-stemmerne og semi-Off stemmerne et frit arbejdsfelt tale-felt eller lydbillede, der hermed tvinger tilskueren til at 'læse' lyden og stemmerne uafhængigt eller i hvert fald løst og kun delvist relateret til billedet.

Dette tages senere op af den amerikanske film. Et eksempel er begyndelsen af Mike Nichols *Fagre voksne verden* (67), der byder på et sandt overflødhedshorn af forskellige typer af Off og semi-Off stemmer omkring Benjamin (Dustin Hoffman). Først flykaptajenes venligt-mekaniske stemme, herefter den fortsat gentagne båndoptagerstemme, der lyder ved kørebåndet i lufthavnen, højtalerstemmen ved bagagetransportbåndet og sidst højtalerstemmen ved udgangen af ankomsthallen og Benjamin, der tilsyneladende smiler til nogen udenfor billedfeltet. I denne første sekvens føres Benjamin så at sige af usynlige stemmer, idet han udtryksløst og distræt-introvert bevæger sig i et rum som kun Off-stemmerne 'synliggør'. Herefter ses Benjamin en face op af et farvestrålende akvarie til lyden af akvariepumpe og luftbobler, en audio-visuel iscenesættelse af hans meditativt-introverte tilstand. Vi ser primært Benjamin og hører omverdenen som en vedvarende verbal indtrængning, der udarter sig til et Fellinisk orgie i indsmigrende, fragmenterede Off og semi-Off stemmer, da Benjamin modvilligt er blevet lokket ned til de åh-så-venlige gæster af sine forældre. I stedet for at vise



Herover (til venstre): Carl Th. Dreyer arbejdede med on/of stemmer i *Vampyr* (32). Til højre: Fra Rene Clairs 'lydstumfilm' *Under Paris* tage (30). Herunder (til venstre): I *Langs M* er tilskuerne for en stor del 'blinde' m.h.t. morderen, vi hører ham kun. Til højre: En audio-visuel iscenesættelse af Benjamins introverte tilstand.



disse forbliver Benjamin oftest isoleret i billedfeltet som Guido i *8 1/2*: Begge belejres de af omverdenen i form af Off og semi-Off stemmer, der ikke lader dem i fred.

Den løsrevne stemmes nærvær

Allerede den klassiske Hollywood-film benyttede sig af lydbroer, hvor lyden fra den næste scene blev klippet ind nogle få 'frames' (én frame = 1/24 sekund) før billedskiftet. Hermed fremstår overgangen mere glidende og ubemærket.

Men fra slutningen af 1960'erne udvides denne forskydning eller lydbro. I begyndelsen af en scene i Arthur Penn's *Bonnie og Clyde* (67) klippes der til et fjernbillede af en bil i fart. Billyden høres fra et kamera-relateret lyttepunkt (fjernlyd), mens Clydes (Warren Beatty) og hans brors, (Gene Hackman), stemmer høres i nærlyd. Indstillingen (en panorerende) varer godt 4 sekunder,

hvorefter der billedklippes til inde i bilen. Her ændres billyden til en lytteposition inde i bilen, mens stemmerne fastholder nærløden blot i et lidt højere volumen-niveau. Vi har altså hele tiden hørt scenen inde fra bilen, en lydbro på godt 4 sekunder mod den klassiske films lydbroer, der oftest er på ganske få frames.

Hvor en film fra før sidste halvdel af 1960'erne typisk vil klippe tættere på filmens personer før de siger noget, så fastholder den nyere film – og særligt den amerikanske – ofte en visuel fjernindstilling på trods af dialogens rene nærlød af stemmen. I de vandfyldte katakomber under fængslet i *Midnight Express*, klippes der fra et nærbillede af de tre flygtende fanger til et fjernbillede, hvor de i vand til livet centralperspektivisk centreres og genindrammes af kloakens vægge, idet Jimmy (Randy Quaid) hviskende udbryder; 'fuck, it's a dead end' i nærlød og med kun antydningen af et ekko. Vi kan dårligt se, at det er ham, men identificere

rer ham efter stemmen. Her modstilles den visuelle afstand med den nære lyd. Vi hører stemmen, som stod vi lige ved siden af, hvorved vi gives et ideelt lyttepunkt. Enhver spatial sandsynlighed brydes til fordel for dette retoriske grebs fremhæven en dramatisk ækvivalent mellem Jimmy's nære (og 'lille') stemme kombineret med fjernindstillingen, der formindsker de tre. Den auditive nærhed komplementeres på det tematiske plan af den visuelt iscenesatte afmagt.

Stemmerne er tydeligvis efterdubbet. Det nære lyttepunkt bliver altså stadig friere kombineret med billeder; stemmen bliver teknisk set isoleret gennem efter-dubbing (en velkendt teknik i den italienske film) og kan derfor frit manipuleres og indsættes i det filmiske forløb.

Woody Allen er noget af det nærmeste man kan komme en omvandrende mikrofon, et vedvarende tale-nærvær; ofte bliver kameraet stående i ét rum, mens de talende bevæger sig. Off i hver deres rum men fortsat høres i nærlyd. *Mig og Annie* (78) såvel som *Manhattan* (79) byder på to scener begge i starten af filmene, hvor Allens stemme høres i en nærmest uformidlet og ideelt positioneret nærlyd¹² på trods af, at han begge gange kommer spadserende fra bunden af billedet. Vi tvinges et kort øjeblik til at lede efter stemmens kilde, der – idet den kommer nærmere – fastholdes i et konstant lydniveau. Fra den klassiske Hollywoodfilms radio-realisme har stemmen yderligere bevæget sig helt frem i lydbilledet til det punkt, hvor afstanden mellem mund og øre, 'jeg'et' og det inddirekte og tavst perciperende 'du', næsten synes ophevet.

Simultane stemmer og flade rum: Robert Altman

Robert Altman er en af de mest lydbevidste amerikanske filminstruktører overhovedet op gennem 1970'erne – fulgt af instruktører som Coppola, Lucas, Pakula og Scorsese for at nævne nogle få. Men hvor de andre i høj grad er interessante for deres brug af musik og etablering af lydtrum, så ligger Altmans ny-skabelser i høj grad i dialogen.

Det særlige ved Altmans teknik er hans udstrakte brug af et 8-kanals lydoptagesystem kombineret med bærbare og trådløse mikrofoner, et system han første gang benyttede i filmen *Nashville* fra (76). Hver mi-

krofon, der kun optager den allernærmeste lyd, er så forbundet med hver sin lydkanal, så de enkelte lydoptagelser senere kan omredigeres og manipuleres med uden, at det påvirker de andre lyde. Det vil sige, at under en dialog mellem to personer, så vil mikrofon a udelukkende optage personen A og mikrofon b udelukkende optage person B. Det muliggør overlappende og simultan dialog af flere personer på én gang, idet adskillelsen af de enkelte stemmer på hver sit lydspor muliggør samtidigheden uden, at det – i hvert fald teknisk set – går ud over forståeligheden. Dette giver også Altman mulighed for en mere improviserende form, idet lydmanden ikke behøver at begrænse bevægelsesmønsteret gennem en fastlagt bomstangs-koreografi. Skuespillerne kan, uden at det giver lydtekniske problemer og kombineret med det konstant ind- og udzoomende kamera, stort set bevæge sig, hvor de vil.

Hos Altman er det ikke blot forholdet mellem det visuelle og det auditive rum, der nedbrydes. Her antager lydrummet en selvstændig karakter, særligt i scener med mange mennesker, hvor stemmerne bevæger sig ind og ud af det hørbares område uden at vi gives mulighed for at identificere stemmens ejer. Det er særligt tydeligt i scener med mange mennesker som i *Nashville*, hvor country-stjernen Barbara Jean (Ronne Blakley) har fået et nervøst sammenbrud og får besøg af familie, presse og 'venner' fra branchen på hospitalet. Her er der tale om et tæt komponeret tale-mosaik, hvor stemmer træder ind og ud, undertiden høres de samtidigt og alligevel er de alle tydelige.

Siden 1930'erne har filmen almindeligvis (med Godard og cinema vérité-bølgen som markante undtagelser) benyttet sig af et to-delt auditiv rum med en tydelig og meningsbærende forgrund eller mellemgrund med få stemmer, der taler på skift og efter hinanden, og en utydelig baggrund af stemmer, der ikke er forståelig, og som blot signalerer 'mennesker', 'miljø', 'liv' eller andet. Altmans lydtrum er fladt og komplementerer de ofte flade teleindstillinger. Stemmer i ultra-nærlyd (ideelt positioneret) høres næsten simultant og kan alligevel skelnes. Men idet stemmerne skifter så hurtigt og uden at deres kilder nødvendigvis kan skelnes og udpeges, så får lydsiden sit eget højroastede liv af post-

ulerende, argumenterende og sludrende stemmer, der ofte arbejder udenfor kameraets teleafskæringer og giver lydsporet dets meget realistiske præg. Men det er selvsagt en realisme, der er nøje udtænkt, manipuleret og skabt. Det opleves blot ikke sådan i biografen. Lyden arbejder ikke blot udenfor og tilsyneladende nærmest uafhængigt af billedet, stemmerne taler også uafhængigt af hinanden mens de kæmper om tilskuerens auditive opmærksomhed.

Talende automaticon

Op gennem 1970'erne udvikler der sig en mani med den talende og 'menneskelige' stemme, der knytter sig til tekniske lydapparater såsom båndoptagere, mikrofoner, højtalere og telefoner. Den annoncerende og kommenterende lejr højtalere i *M.A.S.H.* (Altman, 70), den allestedsværende DJ-stemme og ufuldbyrdet kærlighed pr. telefon i *Sidste nat med kliken* (Lucas, 73), den skæbnensvangre serie af aflytninger i *Aflytningen* (Coppola, 74), den politisk messende højtalervogn i *Nashville* (76), telefoniske tilståelser i *Alle præsidentens mænd* (Pakula, 76) og lyden af den fingerede bilulykke i *Døden sletter alle spor* (de Palma, 81) hører til de mere selvbevidste.

I alle de nævnte tilfælde er der tale om medierede stemmer, der knyttes an til personer i filmens rum men som alligevel antager en underlig ubestemmelig og over-menneskelig karakter, idet de i længere perioder eller enddog hele filmen forbliver usynlige stemmer uden kropslig forankring, løsrevet fra den menneskelige krop.

Men også den menneskelige stemme udenfor den menneskelige krop vinder særligt ind i forskellige science-fiction film som f.eks computerstemmerne i *Rumrejsen år 2001* (Kubrick, 68) og *Stjernekrigen* (Lucas, 77). Det nye ved disse film er, at de antropomorfiserer al slags 'automaticon' uden at dette mystificeres. Hermed naturliggøres den menneskelige stemmes tilstedeværelse udenfor den menneskelige krop. Den suspenderes ikke blot, men forankres påny i en mekanisk krop. Den frisættes så at sige fra sit kødelige og dødelige ophav. Det er en frigørelse af den menneskelige stemme, som allerede kendes fra 1930'ernes tegnefilm. Men der er stemmens udflytning fra den menneskelige krop markeret gennem talens unaturlighed, karak-

terenes 'mærkelige' stemmer, som hermed 'passer til' de unaturlige og tegnede figurer eller sammenkædet med det ekspressivt-dæmoniske som *Dr. Mabuses testamente* (32), hvor Dr. Baums stemme lyder via en grammofonplade.

Et andet aspekt af dette er de stadig mere flydende grænser i den amerikanske film mellem de forskellige typer af stemmer (On, semi-Off og Off) og egentlige fortællerstemmer (voice-over), idet udsigelsesrelationerne mellem billede og lyd vedvarende forskyder sig. I *Ederkoppekvindens kys* (Babenco, 85) klippes der ustandseligt mellem fængselscellen med den talende Molina (William Hurt) og den film-i-filmen (et nazistisk melodrama!) som han omstændeligt og detaljeret beskriver for cellekameraten Valentin. Således indklippes Molina ofte som en slags reaktionsbillede på det, der foregår i nazifilmen. Dette forstærkes af, at filmen-i-filmens lydside undertiden høres, mens vi ser Molina fortælle. På denne måde forbliver vi auditivt i filmen-i-filmen, imens vi visuelt placeres i rammefortællingens univers, Molinas og Valentins fængselscelle. Her forskydes lyd og billede konstant. Vi oplever simultant to universer, et strukturerende element, der samtidig er tematisk.

Den frisatte stemme

Afslutningsvis meddeler højtaleren os i *M.A.S.H.* (70), at det vi netop har overværet er en film. Dette markerede fortællergreb minder om Orson Welles afslutning på *Familien Amberson* (42) med den afgørende forskel, at Altmans højtalerkommentar 28 år senere er en del af filmens univers, mens Welles afsluttende mikrofons er placeret udenfor og tydeligt adskilt fra filmens fiktive handlingsrum. Hvor Welles visuelt og auditivt træder ud af det fiktive rum og hermed markerer, at nu tales der fra et andet sted, så iscenesættes filmens fiktive karakter til slut helt ind i handlingsrummet (det diegetiske rum) hos Altman.

I den amerikanske film siden begyndelsen af 1970'erne, som her er blevet eksemplificeret ved Arthur Penn, Stanley Kubrick, Robert Altman, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Alan Pakula og George Lucas, indtager stemmen et langt friere forhold til kroppen og billedet end i den klassiske film. Det er en frihed, som 1930'ernes tidlige lydfilmauteurs stræber imod, som den klassi-

ske Hollywoodfilms radio-realisme muliggør og som 1950'ernes og 1960'ernes store europæiske auteurs for alvor frisætter. Denne figur både gentages og udvides med det nye Hollywood fra 1970'erne.

Stemmens forvandling udtrykkes både i den friere relation mellem det visuelle felt og den talende persons (krop og mund) skiftet mellem synlighed og usynlighed såvel som i stemmens forhold til kameraets visuelle organisering af rummet, dvs. forholdet mellem lyttepunkt og symspunkt. Denne etapevise ændring af det mulige og det (af publikum) tilladte har åbnet op for et utal af måder, hvorved filmen kan iscenesætte sin fortælling og sit univers på i lyd og billeder. Mulighedsfeltet er så at sige blevet udvidet, og den filmiske praksis her midtvejs i 1990'erne peger ikke i nogen entydig retning. Den enkelte film og den enkelte instruktør kan ikke så meget vurderes på radikal nytænkning i forholdet mellem lyd og billede men nærmere efter, hvorvidt denne mest effektivt formår at forvalte det omfattende fortælletekniske supermarked til at iscenesætte filmen som et fascinerende og vedkommende audio-visuelt oplevelses- og erfaringsrum.

NOTER:

1. Begrebet »mise-en-corps« er brugt af Michel Chion i forbindelse med Hitchcock's »Psycho« til at beskrive modernes stemme, der – af gode grunde – ikke lader sig i-krop-sætte. Begrebet dækker dog en generel tankefigur hos Chion, der netop er særligt interesseret i stemmens kommen-til-syne fra udenomsfeltet ('hors-champ'), det at en stemme knyttes til en krop (og særligt munden), idet han hævder, at denne bevægelse er enestående for filmen. Se artikelsamlingen »La Voix au Cinéma«, Cahiers de Cinéma/ Editions de l'Etoile, Paris, 1982.
2. Artiklen hedder »Wasted Words« og er at finde in: Rick Altman (ed.): Sound Theory/Sound Practice, Routledge, AFI, 1992.
3. For Chion er stemmen fundamentalt set Moderens (la Mère) stemme, og stemmens nærvær kombineret med kropspens skiftende fravær og nærvær en førsymbolisk leg med det imaginære. Se »La Voix au Cinéma«.
4. Det er en tankefigur, der på mange måder ligger i forlængelse af filosofien Gilles Deleuze. Deleuze tænker fra starten – og i modsætning til f.eks. Michel Chion – filmen historisk. Det betyder for lydens vedkommende, at »Det moderne implikerer en ny anvendelse af talen, lyd og musik. Det er som om, ved en første tilnærmelse, at talehandlingen tenderede mod at løsrive sig fra sin afhængighed i relation til det visuelle billede, og antog en selvstændig værdi, en ikke desto mindre ikke-teatralisk autonomi (...) med

den moderne film fremkommer en meget speciel brug af stemmen, som man kunne kalde den frie, indirekte form, og som omgør modstillingen af direkte og indirekte«. Se Gilles Deleuze: »Cinéma 1: L'Image-Movement« og »Cinéma 2: »L'Image-temps« fra henholdsvis 1983 og 1985, begge på Les Éditions de Minuit, Paris. Her Deleuze, 85, p. 314. Med den frie indirekte form mener Deleuze en taleform, der ikke som i den klassiske Hollywoodfilm fungerer som en række talehandlinger, der udspringer af og indgår i et handlings- og bevægelsesrum, men nærmere en samtale, der udspiller sig i tilfældige og dis-lokerede rum, og som derfor er uden en egentlig sammenhæng til et klassisk senso-motoriske og fysiske handlingsunivers.

5. Manifestet er oprindeligt trykt på engelsk i Sergei Eisenstein's »Film Form«, 1949. Siden genoptrykt som selvstændig tekst i »Film Sound: Theory and Practice«, ed.: Elisabeth Weis & John Belton, Columbia University Press, 1985.
6. Noël Carrol benytter udtrykket »a silent sound film« om Clair's, Lang's, Dreyer's Vertov's, Buñels og delvis Pudovkin's tidlige lydfilm og modstiller disse til Pabst tidlige lydfilm, der ifølge Carrol foregriber en Bazin'sk lydrealisme. Jeg mener dog, at det er tvivlsomt, om en sådan »realisme« nogensinde har præget filmen i nævneværdig grad. Jean Renoir's »La Chienne« (1931) samt flertallet af Jean-Luc Godards film er dog eksempler på en sådan – set fra et produktionsteknisk mere end receptionsteoretisk synspunkt – »realistisk« lydbrug. Noël Carrol: »Lang and Pabst: Paradigms for Early Sound Practice«, Ciné-Tracts, 2, no. 1, 1978 genoptrykt i ovenfor nævnte »Film Sound: Theory and Practice«, 1985.
7. Ibid.
8. »Das Testament des Dr. Mabuse« står helt centralt i Michel Chion's analyse af begrebet »l'acousmètre«, den endnu ikke synliggjorte stemme. Se »La Voix au Cinéma«, særligt p. 25-33.
9. »Off« betegner normalt alle ikke-synliggjorte stemmer incl. voice-over stemmer. Af plads og overskuelighedshensyn omhandler denne artikel udelukkende stemmer, der er en del af det interaktive handlingsfelt, selv filmens fiktive univers (diegesen).
10. 1933/34 anses af flere for at være tidspunktet, hvor lydteknikken stabiliserer sig i Hollywoodfilmen, bl.a. på grund af 3-sporsteknikken samt boomstangens bevægelige mikrofon. Se Rick Altman »Introduction« i Yale French Studies, no. 60, 1980 samt Barry Salt »Film Style and Technology in the Thirties: Sound« og Rick Altman »The Evolution of Sound Technology«, begge i antologien »Film Sound: Theory and Practice«.
11. Særligt Rick Altman har beskæftiget sig med problemet om filmens »point of audition« og understreger det faktum, at den tidlige Hollywoodfilm hentede sine lydteknikere fra radioindustrien. Se artiklen »Sound Space« in: »Sound Theory/ Sound Practice, (ed.) Rick Altman, Routledge, AFI, USA, 1992.
12. John Belton taler om, at den teknisk rene lyd siden 1970'erne får karakter af en uformidlet lyd, idet den nærmer sig den lyd »one hears in one's head«. Artiklen »Technology and Aesthetics of Film Sound« p. 67, in: »Film Sound: Theory and Practice«.