



Chaplins Modern Times.

“Action Speaks Louder Than Words”

Chaplin og lydfilmen

Det fortælles, at Charles Chaplin og hans ven skuespilleren Douglas Fairbanks senior i stumfilmens dage “morede sig med at standse deres biler og med høje falset-stemmer spørge fodgængere om vej og bemærke deres fans’ skuffelse over, at deres filmhelte talte sådan” (Kamin 1984: 119).

I denne anekdote var det de stjerner, der var så tavse på lærredet, der morede sig. Men da lydfilmen for alvor trængte sig på i

slutningen af 1920’erne var spørgsmålet hvor sjovt det ville blive for Chaplin og Fairbanks og mandre andre at bruge stemmen i filmen. Fairbanks medvirkede i flere lydfilm, inden han officielt trak sig tilbage i 1936, men skønt hans karriere toppede i stumfilms-perioden, synes hans dalende popularitet i 30’erne ikke have haft noget at gøre med hans stemme-kvalitet. Den synes snarere at hænge sammen med hans alder

og med de genrer, der blev populære i lyd-filmens første år. Fairbanks' krops-udfoldelser i rollerne fra 20'erne - Zorro, d'Artagnan, Robin Hood, Den sorte Pirat, Tyven fra Bagdad - passede sig ikke længere hverken til en mand, der fyldte 46 i 1929 eller til dialog-film, der interesserede sig mere for, hvad personerne sagde og sang end for, hvad de gjorde. Anmeldelser af hans første tale-film klager da heller ikke over, at Fairbanks' stemme skulle være uegnet til den nye filmtype.

Hvad Chaplin angår, lærte han at bruge sin stemme til at skabe komik med. Han blev ved med at lave film til 1967, skønt kun syv - de syv længste godt nok - af hans 81 film er lydfilm. Men han var lang tid om det, og overgangen til lydfilmen var ikke uden problemer for ham.

Jeg skal her undersøge aspekter af Chaplins livtag med lydfilmen. Hvilke tanker gjorde han sig om lydfilmen og hvilke løsninger fandt han på de problemer, han stod overfor fra slutningen af 1920'erne til begyndelsen af 1940'erne, den periode, hvor hans overgang fra stumfilm til lydfilm fandt sted? Jeg analyserer periodens tre Chaplin-film - *City Lights* (1931, Byens lys), *Modern Times* (1936, Moderne tider) og *The Great Dictator* (1940, Diktatoren) og undersøger Chaplins egne kommentarer til de tre film. Min hovedinteresse ligger i at undersøge, hvordan disse tre film, der blev lavet af en instruktør, der til at begynde med afviste brugen af lyd og især brugen af den menneskelige stemme, alligevel anvender lyd. Først genkalder jeg Chaplins overvejelser over lyden og siden analyserer jeg, hvordan stemmen, musikken og lydeffekterne finder anvendelse i de tre film. Det skal understreges, at jeg kun bruger denne tredeling af lydsporet af bekvemmelighedsårsager. Tredelingen kan hverken bruges til at argumentere for, at dens enkelte elementer kan for-

stås hvor for sig eller til at mene, at de kan forstås uafhængigt af deres fælles relation til de levende billeder. Som det vil fremgå viser denne distinktion, som stammer fra lyd-folkenes praksis-orienterede sprog, sig ofte at være at tvivlsom i de mange tilfælde, hvor f.eks. musikinstrumenter bliver brugt som erstatninger for den menneskelige stemme. I den slags tilfælde er det umuligt at opretholde distinktionen mellem stemmen på den ene side og musikken på den anden.

Chaplin om lyden. I følge David Robinson, der har haft adgang til Chaplins personlige arkiver, stillede den franske lyd-films-pioner Eugène Lauste sig til rådighed for Chaplin i et brev fra 9. december 1918:

Ideen, som allerede er blevet fort ud i livet, er at fotografere billeder og lyd samtidigt på den samme film og i én operation at reproducere samme uden [...] brug af grammofon eller fonograf. Lyden er helt klar, ingensomhelst skratten eller forvrængning af stemmen eller musikken. Jeg er sikker på, at De vil blive meget overrasket over at høre den.
(Robinson 1985: 388)

På trods af at Sydney - Chaplin's ældre halvbroder, der senere skulle medvirke i Warner Bros.' anden Vitaphone-lydfilm *The Better 'Ole* (premiere 7. oktober 1926) - svarede, at Chaplin var interesseret i projektet, skete der ikke yderligere i dén sag. Og det var først i slutningen af 1920'erne at Chaplin med baggrund i lydfilmens kommercielle og teknologiske gennembrud igen overvejede at bruge lyd.

Indtil da havde han interesseret sig meget for den levende musik, der skulle ledsage hans film. Således skrev han selv noget af musikken til *The Kid* (1921, Charlies plejebarn) og *The Idle Class* (1921, På Fribillet) og

havde opsyn med musikforslagene, de såkaldte *cue sheets* til sine film fra *The Kid* til *City Lights*. Han vedblev at være meget interesseret i musikken til sine senere film og forventede hårdt arbejde fra sine assisterende komponister og arrangører. Han væsentligste problemer med lydfilmen drejede sig derfor ikke om brugen af musik eller af lydeffekter, for begge dele var en naturlig og konventionel del af stumfilmsforevisningen. De drejede sig om talen.

Chaplin ytrede sig ved flere lejligheder om lydfilmen - i interviews, artikler og i sin selvbiografi. Imidlertid vedrører ingen af hans kommentarer den måde, hvorpå han faktisk anvendte lyden. I et interview med Gladys Hall fra tidsskriftet *Motion Picture* fra maj 1929 afviste Chaplin i stærke vendinger talefilmen:

De ødelægger verdens ældste kunstart - pantomime-kunsten. De ødelægger stilhedens store skønhed. De nedgør filmens mening, den *appeal*, der har skabt stjernesystemet, fansystemet, filmens samlede, store popularitet - skønhedens *appeal*. Det er skønheden, det drejer sig om i filmen, ikke andet. Filmen er billeder.

(citeret efter Walker 1978: 132)

På dette tidlige tidspunkt henviser Chaplin til, at skønheden i den stumme, billedlige repræsentation er selve filmens mening, og han opfatter filmen som en fortsættelse af pantomimen, intet mindre end "verdens ældste kunstart". Han formulerer tilmed en interessant, omend ikke særlig udbredt teori om, hvorfor filmen var populær og markerer muligvis også sin egen frygt for ikke længere at være i stand til at opretholde sin stjernestatus.

25. januar 1931, mindre end to uger før premieren på *City Lights* 6. februar, offent-

liggjorde Chaplin en kort artikel, "Pantomime and Comedy" i søndagsudgaven af *New York Times*. Chaplin udtrykker sig, sandsynligvis fordi han her fremsætter et officielt, skriftligt synspunkt, mere forsigtigt end i interviewet fra 1929, men det grundlæggende synspunkt er det samme. Han taler igen om filmens væsen og i den forbindelse om pantomimen, der "altid har været en universel kommunikationsform". Herfra argumenterer han for, at "stumfilmen [...] er et universelt udtryksmiddel, [...] en pantomimisk kunstart". Han beskriver atmosfæren omkring talefilmen som "hysteri", betragter venligt talefilmen som en "værdifuld nyskabelse indenfor de dramatiske kunstarter" og indrømmer tilmed at "pantomimen er vigtigere i komedien end i det rene drama", selvom han dog også bemærker, at "pantomimen også er en uvurderlig del af dramaet". Her er der i modsætning til interviewet i *Motion Picture* ingen voldsom kritik af talefilmen og heller ingen tekniske indvendinger eller personlig og kunstnerisk frygt sådan som man *post festum* kunne finde den i selvbiografien fra 1964.

I denne bog, der anses for at være en "en strengt sandfærdig optegnelse over bevidnede ting", skønt den er fyldt med "store og bevidste udeladelser" (Robinson 1985, forordet), skriver Chaplin ofte om sine reaktioner på lydfilmen.

Hans første reaktioner efter at have set og hørt, hvad han beskriver som Warner Bros.' første talesekvens var, at "tonefilmens dage var talte" (Chaplin 1964: 287). Hans argumentation følger to veje. *Teknisk* klager han over, at lyden havde en susende karakter, at talen selv lød som om den kom "gennem sand" og, at lydeffekterne på grund af dårlig lydkontrol var alt for larmende. *Æstetisk* havde lyden, i følge Chaplin, den effekt, at sørgelige scener blev komiske. Dette var

imidlertid ikke det værste for idemanden, skuespilleren og instruktøren bag *the little fellow*, vagabonden. Chaplin skriver, at filmen viste "en meget yndig skuespillerinde - jeg skal ikke nævne navne - der tavs gennemled en stor sorg; hendes store, sjælfulde øjne udtrykte større kval end al Shakespeares veltalenhed" (ibid.). Det var *kropssprog* og derfor helt i orden for mimikeren Chaplin. Han fortsætter:

Så kom der pludselig et nyt element ind i filmen - den lyd man hører, som når man holder en konkylie for øret. Og så sagde den yndige prinsesse, som om hun talte gennem sand: "Jeg gifter mig med Gregory, om det så skal koste mig tronen". Det

var et frygteligt chok, for indtil det øjeblik havde prinsessen fængslet os. (ibid.)

Det er umuligt at finde ud af, hvilken film (om nogen) Chaplin tænker på. Den første Warner Bros. Vitaphone spillefilm var *Don Juan*, der havde premiere 6. august 1926. Chaplin skal have været med til filmens Hollywood-premiere 10. november samme år (*Motion Picture News*, 13. november 1926: 1855). Der er imidlertid ingen dialog i denne film. Den første film med regulære tale-sekvenser var *The Jazz Singer* (Jazz-sangeren), der havde premiere 26. oktober 1927. Denne film svarer dog på ingen måde til den beskrivelse, Chaplin giver. Den

Al Jolson synger for 'Mor' i *The Jazz Singer*.



manglende historiske præcision bliver ikke mindre at, at han fortsætter med at anføre, at der "en måned" efter den første tale-sekvens i en Warner Bros.-film var premiere på MGMs *The Broadway Melody*. Den havde premiere 1. februar 1929, to et halvt år efter *Don Juan*, 15 måneder efter *The Jazz Singer*. Manglen på præcision er imidlertid ligegyldig i forhold til Chaplins klart formulerede syn på talefilmen.

Det er *talesprog* - og det er hér, Chaplin står af. I kampen mellem talesproget og skuespillerindens sjælfulede øjne, er sidstnævnte vinderen.

Udover at nævne sine erfaringer med de første tale film gør Chaplin sig tanker om stumfilmens fordele. Disse overvejelser ligger i forlængelse af hans tanker fra de interviews og artikler fra 1930, der allerede har været nævnt. "En god stumfilm appellerede til hele verden, både til de intellektuelle og til masserne" (ibid.), siger han og fortsætter - året er 1929 - sine overvejelser over sin egen fremtid i filmen:

Men jeg ville blive ved med at lave stumfilm, for jeg troede på, at der var plads til al slags underholdning. Desuden var jeg mimiker, og på det område var jeg enestående og - sagt uden falsk beskedenhed - en mester.
(ibid.)

Som det fremgår afviste Chaplin ikke kun lydfilmen af almene tekniske og æstetiske årsager. Han egen æstetik - pantomimens - var ligeså fremmed for lydfilmen som vagabonden, hvis "oprindelse [var] lige så stum som de pjalter, han gik i" (Chaplin 1964: 323), hvorfor denne karakter måtte opgives, hvis Chaplin skulle beslutte sig for at lave lydfilm. Som filmteoretikeren Siegfried Krackauer har bemærket: "For Chaplin var en talende vagabond så utænkelig, at han la-

vede satire over konventionel dialog i såvel *City Lights* som *Modern Times*" (Kracauer 1985: 126).

Ideen om at lave lydfilm gjorde ham syg. Således står der i selvbiografien om slutningen af 1932, hvor han efter premieren på *City Lights* var på en Europa-turné, som han hele tiden forlængede, fordi han ikke vidste hvordan han skulle tackle lydproblemerne i sin næste film. Selvom han i *City Lights* ikke havde brugt dialog, var filmen blevet godt modtaget af kritikken. F.eks. skrev Mordaunt Hall i *New York Times*, at filmen beviste "tavshedens veltalenhed" (7. februar 1931) og Sid. fra *Variety* skrev bl.a., at "der ikke synes at være nogen grund til, at han skulle tale. Han kan fortsætte med at lave succesfulde stumfilm, indtil han vælger at trække sig tilbage. Bare de er underholdende" (11. februar 1931). Ikke desto mindre var Chaplin med sine egne ord "besat af en forstemmende angst for at være gammeldags" (Chaplin 1964: 323). Han indrømmede, at "talefilm gjorde personerne mere nærværende", men fandt stadig at "en god stumfilm var mere kunstnerisk" (ibid.). Chaplin befandt sig tilsyneladende i et uløseligt dilemma på liv og død. Stumfilm og lydfilm havde hver deres fordele og ulemper. I stumfilmen, som han betragtede som den kunstnerisk overlegne af de to, kunne han holde liv i sin elskede vagabond samtidig med, at han holdt fast i sin egen status som pantomimens mester. Risikoen bestod i, at han kunne komme til at fremstå som en anakronisme, som en levende død. I lydfilmen, som han i følge forskellige kilder i 1931 gav mellem seks måneder og tre år, fandt han det nødvendigt at sænke sine kunstneriske ambitioner og at aflive vagabonden og dermed velsagtens også pantomimikeren. Oven i det hele fandt han arbejdet i de nye lydstudier "meget kompliceret og deprimerende" (Chaplin 1964: 412). I



Chaplin som vagabonden, der er blevet syngende tjener i *Modern Times*.

selvbiografien beskriver han atmosfæren i lydstudiet:

Nu da talefilmen var slået igennem, var Hollywoods charme og sorgløshed forsvundet. Fra den ene dag til den anden var det blevet en kold og alvorlig industri. Lydteknikere indrettede studierne og byggede indviklet lydapparat. Kameraer så store som værelser rullede omkring på scenen som bulldozere. Kostbart radio-udstyr blev installeret med tusinder af elektriske ledninger. Mænd, der var udstyrede som krigere fra Mars, sad med hovedtelefoner, mens skuespillere spillede med mikrofoner svævende over hovedet som fiskestænger. (ibid.)

Chaplins arbejdsglæde blev også mindre bl.a. fordi han ofte underdrejede kameraet og således fik et højere tempo i filmen. Denne klassiske stumfilmsteknik kunne ikke anvendes i lydfilmens første år, eftersom lyd og billede blev optaget simultant.

På den anden side håbede han på at gøre sine karakterer mere nærværende og sig selv mere moderne. Under forberedelserne til *Modern Times*, der havde premiere i 1936, foretog han lydprøver med sig selv og den kvindelige hovedperson, Paulette Goddard;

han fik forberedt et dialog-manuskript og optog endog et par scener med dialog (Robinson 1985: 466). Men det endte som bekendt med, at vagabonden levede videre i *Modern Times*. Det var en lydfilm, og det var også en talefilm, men talen blev kun brugt af fortællingens skurke og skønt Chaplin selv mimed sig vej gennem hele filmen til slutningen, hvor han skal til at synge, men ikke kan huske teksten, lykkes det hans figur i en triumferende scene at skabe sit eget volapyk, der kun kan forstås, fordi det bliver ledsaget af mester-mimerens kropssprog.

Disse eksperimenter, som jeg vender tilbage til, løste imidlertid ikke Chaplins dilemma. De overvejelser han i selvbiografien gør sig efter premieren på *Modern Times* ligner dem, han gjorde sig fire år tidligere, skønt han nu mere detaljeret beskriver de problemer, han havde med at lave komiske pantomimefilm af spillefilmslængde. Det var, skriver han, "ikke let at finde på en ordløs handling, der kunne vare en time og fyrrer minutter, at omsætte vittigheder i bevægelse og skabe visuelle pointer for hver tyvende fod af en film på syv-otte tusind fods længde" (Chaplin 1964: 343).

Modern Times fik en blandet modtagelse. Frank S. Nugent fra *New York Times* understregede, at "Chaplin er en pantomimens mester" (6. februar 1936) og havde i øvrigt

ingen indvendinger mod filmens måde at anvende lyd på. *Variety's* Abel fandt godt nok "nogle af mellemteksterne uvedkommende" (12. februar 1936), men det virkede ikke ind på hans i øvrigt rosende omtale af filmen. På den anden side husker den polske Jerzy Toeplitz sin egen reaktion på filmens lydbrug:

Filmen var stum [...], men ikke helt og ikke gennemført [...]. Man blev nervøs af *Modern Times*, der var en anakronisme. Ikke bare en gammeldags, men allerede dengang en primitiv film. Manglen på dialog på steder, hvor dialog var helt nødvendig, gjorde publikum nervøst og den naive mellemtekst-teknik [...] var ganske enkelt tåbelig. At kæmpe mod lydfilmen i 1936 syntes af være en Don Quixotesk kamp mod vindmøller.
(Toeplitz 1987: 1036)

Det var først med premieren på *The Great Dictator* i 1940, at Chaplin selv talte på film. Han havde på europaturneen i forbindelse med premieren på *City Lights* sagt ordene "GuteTag, GuteTag" i en østrisk ugerevy og havde sunget sit volapyk i *Modern Times*, men havde ikke sagt noget, der var nødvendigt for fortællingens fremdrift. Dét gjorde han i sin dobbeltgænger-rolle som den lille, jødiske barber og diktatoren Hynkel i *The Great Dictator*. Filmen er den sidste i rækken af film, hvor han ikke helt går over til 'almindelig' lydbrug. F.eks. afholder han sig ikke fra at gøre grin med Hynkels tyske svadaer, som han gør uforståelige for så vidt angår ordene, men forståelige for så vidt angår pantomimen i dem. Usikkerheden i brugen af den menneskelige stemme træder i forgrunden i barberens afsluttende monolog, der med sin humanistiske, guddommelige, *peptalk* til filmens flygtende jøder nok betragtes som politisk sympatisk og måske

endog som historisk nødvendig, men som er særdeles pinlig og overflødig indenfor rammerne af filmen selv.

Stemmen. Den første tekst i *City Lights*, Chaplins første film efter det, man med rette kalder lyd-revolutionen, beskriver filmen som en "romantisk komedie i pantomime". Det er derfor ikke så underligt, at dens første scene, som samtidens kritikere også bemærkede, er en satire over brugen af stemmen: dels over den dårlige kvalitet, stemme-gengivelsen havde i de tidlige lydfilm, dels over brugen af stemmen som udtryksmiddel i filmen. Tre honoratiores er ved at afsløre et monument for "Fred og fremgang" og holder taler til de fremmodte borgere. Det er umuligt at forstå, hvad de siger, eftersom deres indbildske positurer på lydsiden ledsages af Chaplin, der laver lyde på et saxofon-mundstykke. Denne kontrast mellem lyden og dens kilde i billedet, tager ordene og deres betydning ud af sproget, og kun prosodien, musikaliteten står tilbage. Scenen er et eksempel på de tre sammenflettede linjer, der karakteriserer Chaplins brug af stemmen. Dens *musikalisering*, dens tilknytning til *magten* og kunstigheden og dermed dens *nonsens-karakter*.

Med hensyn til musikaliseringen af stemmen giver de tre film andre eksempler. Det mest præcise finder man i *Modern Times*, hvor gadepigen har sørget for, at vagabonden kan blive ansat som tjener på den restaurant, hvor hun arbejder som danser. På en mellemtekst spørger ejeren vagabonden, om han kan servere, og de efterfølgende nærbilleder af hans talende ansigt ledsages af en træblæser, der langsomt og i et meget dybt toneleje spiller en nedadgående frase i dur. Pigen er mere energisk end vagabonden, og hun svarer i samme toneart med en hurtigere, opadgående frase, der ligger en oktav over ejerens. Vagabonden bekræfter

tøvende hendes svar med en langsom, molversion af hendes musikalske frase. Således fortsætter de tre med at 'tale', indtil vagabonden får jobbet. Det hele ender i den volalpyk-sang, jeg allerede har nævnt.

Chaplin bruger også volalpyk til sin Hitler-parodi i *The Great Dictator*. I modsætning til alle andre personer i filmen, der taler med almindelige, ikke-forvrængede stemmer, er Hynkel to-sproget, så at sige. På den ene side taler han almindeligt engelsk. På den anden regrederer han til en slags rudimentær form for tysk iblandet engelske ord, når han taler til folket eller går bersærk over diverse trivialiteter. Udover at gøre grin såvel med det tyske sprog i almindelighed som med Hynkel/Hitlers retorik ved kun at gøre ord som 'Sauerkraut' og 'Wiener-schnitzel' forståelige og ved at lade Hynkels mange, typiske ach-lyde udløse voldsomme hosteanfald, er ideen med Hynkels to-sprogethed at pege på sprogets nonsens-karakter som magt-sprog.

Det synes at være en af Chaplins yndlingsideer, for den dominerer også brugen af stemmen i *Modern Times*. I pantomimikeren Chaplins verden gælder det, at "actions speak louder than words". Hynkel siger det i *The Great Dictator* og den mekaniske sælger siger det i *Modern Times*. Denne film er delvist en talefilm, men ikke på samme måde som i de tidlige 'part talkies', hvor brugen af stemmen, som f.eks. i *The Jazz Singer*, kan forekomme noget tilfældig. Adgangen til stemmen i *Modern Times* er snævert forbundet til filmens tematiske værdier. Stemmen tilforordnes dels magtens repræsentanter, dels mekaniske instrumenter til medieret kommunikation som fjernsynsskærme, grammofooner og radioer. Lad os se nærmere på *Modern Times*.

Chefen for Electro Steel Corp., det selskab, vagabonden arbejder for i begyndelsen af filmen, overvåger fabrikken via gigantiske

tv-skærme. Han holder øje med, hvad der sker og beordrer maskinernes fart sat i vejret. Men her stopper hans kommandoer ikke. Han kontrollerer også den enkelte arbejder. Da vagabonden i en pause opholder sig på herretoilettet for at ryge, i øvrigt til akkompagnement af valsetoner, bryder chefen ind med et brysk "Hey. Hold op med at drive den af! Tilbage til arbejdet!" Chefen har imidlertid ikke almen adkomst til talen. Han har ofte mulighed for at tale, men gør det i mellemtekster medmindre han kan betjene sig af tekniske anordninger. Dét er nok værd at notere sig, men det er dog ikke helt så overraskende som det forhold, at de tre mænd, der kommer ind på hans kontor for at præsentere den berømte mekaniske made-maskine, ikke taler. De skubber ikke kun selve made-maskinen foran sig, men har også en transportabel grammofoon med sig. De trækker den op, og man hører denne tale:

God morgen, venner. Denne plade kommer til Dem fra SalesTalk Inc. Deres taler er: den mekaniske sælger. Det er mig en fornøjelse at præsentere Hr. J. Willicombe Billows, opfinderen af Billows Made-Maskine.

Opfinderen og hans assistenter, som altså er tilstede i lokalet, udpeger nu de dele af maskinen, den mekaniske sælger omtaler, før han - den mekaniske sælger - slutter af med disse ord:

Lad os demonstrere med en af Deres arbejdere. For handling taler højere end ord. Husk: hvis De vil være foran Deres konkurrenter, kan De ikke tillade Dem at se bort fra vigtigheden af Billows Made-Maskine.

Uanset, hvor absurd dette måtte fore-

komme, ligger det fint i tråd med den måde, hvorpå filmen bruger den menneskelige stemme.

The Great Dictator var fra starten tænkt som en talefilm. Dens personer taler direkte med hinanden, men de bruger også forskellige elektriske kommunikationsmidler. Ved masse mødet betjener Hynkel sig naturligvis af mikrofoner og - må man antage - af højttalere, men han taler også i radioen og når derved alle hjørner af landet Tomania, da hans taler ikke kun modtages af private radioer i de enkelte husholdninger, men også forstærkes af offentlige højttalere i ghettoen. Udover at transmittere Hynkels taler formidler filmens radioer information, der er nødvendig for forståelsen af fortællingen og får tilmed mod slutningen en nærmest metafysisk funktion: da barberen, der fejlagtigt antages at være Hynkel, fremsætter sin berømte appel om menneskelighed, bliver den hørt af Hannah, hans kæreste, der ligger på jorden på landet. Der er ingen højttaler i syne, og da hun rejser sig ser hun ud af billedet og står med hovedet drejet en smule opad, lyttende til barberens appel. Filmens sidste ord er hendes patetiske "Lyt!" Den måde, hun lytter på, lader ane, at barberens kropsløse stemme enten kommer ud af det blå (og det er vel dér guders stemmer kommer fra) eller fra Hannahs indre. Dermed antydes det, at barberens ord enten bærer den guddommelig sandhed eller den sandhed, mennesket rummer inderst inde.

Som noget nyt i Chaplins produktion bruger *The Great Dictator* voice-over. Nærmere bestemt fire klart adskillelige voice-overs, der hører hjemme på hvert deres niveau i fortællingen. Den første er den aggressive, hurtigt-snakkende uge-revy kommentator-stemme, der i datid fortæller om fortiden, men som også deiktisk udpeger eller forankrer elementer i billedet. Denne

voice-over er meget autoritær i sin udvælgelse af, hvad der bliver sagt. Med sin påpegning af krigsmaskineriets vanvid og af den hensynsløse diktators anti-demokratiske styre knytter den sig til "tekstens moralske orden" (Browne 1991). Den benytter tilmed lejligheden til - i forholdet til billederne - at gøre grin med den skikkelse, Hynkel, den skildrer. Scener med Hynkel, der raser mod sine sekretærer, introduceres f.eks. således: "Hynkels palads dannede rammen om en hektisk aktivitet. En aktivitet, der skulle bygge et gigantisk krigsmaskineri. Bag denne foretagsomhed lå Adenoid Hynkels dynamisk energi. Hans utrolige geni kørte hele nationen; hans uopholdelige aktivitet holdt ham travlt beskæftiget hvert eneste øjeblik på dagen".

Hvor den autoritære uge-revy voice-over forbliver udenfor handlingens univers og aldrig personificeres eller eksplicit placeres i tid og rum, befinder de resterende tre voice-overs sig indenfor handlingsrummet, selvom de er kropsløse som den første.

Den anden, der i første omgang ikke bliver præsenteret, er en tydeligvis britisk oversætter, der kun er aktiv i forbindelse med Hynkels tale ved masse mødet; en tale, der viser sig at blive transmitteret i radioen. Chaplin præsenterer igen sin ide om handlingens fortrinsret fremfor talen og afslører samtidig propagandaens væsen, da oversætteren opsummerer Hynkels voldsomme udbrud forkert, for nu at sige det mildt. Da Hynkel f.eks. i mere end et halvt minut har raset mod "der Juden" og bl.a. har magtet at bøje mikrofonstativer med sin stemmes rå kraft, lyder oversættelsen: "Hans Excellence har netop henvist til det jødiske folk". Oversætteren præsenteres til slut som Hynkels "personlige oversætter, der tilsyneladende læser op fra et færdigt manuskript". Præsentationen foretages af en radiomand fra den radiostation, der trans-

mitterer talen til et sted, der i hvert fald ikke er Tomania. De fejlagtige oversættelser fungerer på to måder. For det første beviser de endnu engang, at "handlingerne taler højere end ord", eftersom Hynkels kropssprog, hans opblåste attituder og dyriske brølen viser hans aggressive hensigter noget mere tydeligt end de 'oversatte' ord. Det skal dog bemærkes, at skønt radioudsendelsen ikke transmitterer den visuelle side af Hynkels tale, transmitterer den hans stemme. Uanset hvor uforståelige hans tale måtte være, lader modsætningen mellem hans aggressive affekt og oversætterens kølighed sig forstå uden billeder. Chaplin understreger dermed variationerne i stemmens materielle kvalitet, i det Roland Barthes kaldte "le grain de la voix" (Barthes 1981). For det andet fungerer de som en afslørning af den politiske propaganda, eftersom oversætteren kun giver de mildest mulige fortolkninger af Hynkels tale; fortolkninger, der så at sige, passer sig for ikke-tomaniske lyttere.

Den fjerde og sidste voice-over synes at være en blanding af en tomanisk radiospeaker, der kommenterer i en direkte udsendelse, og en stadion-speaker, der ofte forklarer, hvad alle filmens tilskuere kan se med egne øjne. Denne stemme er eksplícít for Hynkel og er nærmest en slags regeringstalmand, der f.eks. med stolthed og akkuratse opregner, hvor mange mennesker, der overværer de begivenheder, den skildrer. Som tilfældet var med den britiske kommentator, der viste sig at være Hynkels personlige oversætter, bliver den tomaniske radiokommentator brugt til satiriske formål. Da Hynkel og hans diktator-ven, Benzino Napaloni fra Bacteria, overværer en militærparade, ser vi dem forfra, mens kommentatoren fortæller, hvad de ser. F.eks.: "Nu passerer Tomanias lette artilleri" efterfulgt af Napalonis reaktion på kommentaren: "Hm, det er meget let". På sin vis demonstrerer

lydsiden, at han har ret, eftersom det lette artilleri, i modsætning til det tunge artilleri, der netop er kørt forbi, overhovedet ikke frembringer nogen lyd.

Musikken. Starter vi udenfor filmene, er det velkendt, at Chaplin selv fløjtede eller som han selv sagde nynnede" (Robinson: 412) diverse (lede-)temaer til sine film for de komponister, der arbejdede på dem. Han havde klare ideer om den *sound* og instrumentering, han ønskede, og han anvendte ofte velkendt melodimateriale i sine film. Det er dog med rette blevet hævdet, at musikstilen i Chaplins film er "markeret og individuel" (Huff 235) og, at Chaplin nærede en vis "forkærlighed for romantiske valse, der spilles meget rubato [dvs. med gentagne, små forskydninger af musikkens tempo og rytme. PSL] livlige numre i 2/4, som man kunne kalde "promenade temaer" og tangoer med kraftigt markeret rytme" (ibid.)

Lægger vi øre til *City Lights* består musikken dels af originalkompositioner og dels af velkendte melodistumper, der spilles i stilen fra operetten eller variete-teatret. Musikken er arrangeret med udgangspunkt i salonorkesteret. Der er - som det også var tilfældet i stumfilmens dage - uophørligt musik fra start til slut. Musiknumrene er tæt knyttet til de enkelte scener i filmen: når en scene starter, begynder musikken, og når scenen blændes ned, fader musikken ud eller afsluttes mere regulært: *scene-relateret* musik. Temaerne forbindes med de skiftende stemninger, tidspunkter, steder, karakterer og handlingselementer på en måde, der var velkendt for samtidens filmpublikum, da man havde gjort sådan, siden biografmusikken så småt begyndte at blive standardiseret fra omkring 1910: den blinde pige forbindes med et violin-tema, "La Violetera", handlingsmættede scener med

såkaldt *hurry music*, den berømte Mickey Mousing teknik, hvor rytmiske elementer på billed- og lydsiden følges ad, benyttes også osv. Ved flere lejligheder ser man orkestre, der spiller, men den musik de spiller, synes ikke ganske at svare til den musik, man hører. Det sker i tre tilfælde, at gramofon bliver sat i gang, men det har ingen effekt, eftersom underlægningsmusikken blot spiller videre.

Modern Times har et noget anderledes musikspor. Den væsentligste forskel består i, at orkesteret er blevet større. Det er nu blevet til datidens standard-studie-symfoniorkester. Der er stadig musik i hele filmen, bortset fra nogle få scener, hvor tale eller lydeffekter står i centrum. Let genkendelige ledemotiver finder større anvendelse. F.eks. markerer en intens messingblæser-fanfare storbyen og de farer, filmen forbinder med den; et fire-tonet tema, der dækker en opadgående oktav repræsenterer gade-tøsen og forudgriber ofte hendes entre, det berømte "Smile"-tema kommer til at konnotere håbet for fremtiden; vagabonden har sit eget kromatiske tema, scenerne med vagabonden ved samlebandet har deres eget tema osv. Som det var tilfældet i *City Lights* kombinerer musikken til *Modern Times* original komponeret musik og standard-materiale. Skønt der bliver brugt jazz-idiommer er det dominerende musikalske sprog romantikkens og neoromantikkens, der tidligere blev brugt som stilen for filmmusik. Timing'en i musikken er meget præcis, og skønt der bruges scenerelaterede melodier, er det karakteristisk for *Modern Times*, at musikken ofte forbindes tæt med særlige handlinger eller stemninger. Da vagabonden f.eks. arresteres efter at være faldet i søvn på en disk i det stormagasin, hvor han arbejder som nattevagt, bliver der spillet 4 motiver på 38 sekunder.

Uden at gå mere i detaljer med forholdet

mellem musikken og billederne skal det tilføjes, at musikken også bruges til at skabe kontinuitet. Da vagabonden f.eks. udskrives fra et nervesanatorium og med frygt skal forsøge at genindtage sin plads i den virkelige verden, høres storby-fanfaren som underlægning til et hastig montage, der består af adskillige indstillinger af det farlige by-liv.

I *The Great Dictator* bliver der ikke anvendt nær så meget musik som i de to tidligere film. Ofte markerer nogle få takter et scenskift samtidig med, at de introducerer den følgende scene, hvorved de forudgriber efterfølgende tid, sted, person eller stemning. Orkesteret er studie-symfoniorkesteret. Naturligvis bliver der anvendt ledemotiver og velkendte instrumenteringskoder - velkendte i almindelighed og i Chaplins produktion i særdeleshed: violiner i romantiske eller emotionelle scener, messingblæsere til militære formål osv. Adskillige scener er dog helt uden musik, mens andre scener, især de, hvor Chaplin spiller sin yndlingsrolle, mimikerens, er 100% musikunderlagte. En særligt eksempel på en subtil korrellering af bevægelse og musikalsk rytme findes i den scene, hvor barbereren udfører sit arbejde til tonerne af Brahms Ungarsk Dansk nr. 5, som lyder fra radioen i barbersalonen. Scenen inden den ungarske barbering er Hynkels berømte ballet med kloden, som ikke-diegetisk ledsages af et andet stykke kendt kompositionsmusik, Wagners forspil til *Lohengrin*, der - når man tager nazisternes forkærlighed for Wagner i betragtning - må sige at være et meget passende valg.

Lyd-effekterne. Brugen af lyd-effekter var på ingen måde ukendt i stumfilm-biografen. Orkester-trommeslageren kunne understrege elementer i handlinger, i kulisserne kunne man lave effekt-lyde af den slags, man i forvejen kendte fra teateret, og da det

så kaldte *Mighty Wurlitzer* og andre kino-orgeltyper blev introduceret (mest i USA) fra omkring 1912, fyldte disse mægtige lydmaskiner biograferne med bl.a. ikke-musikalske lyde som snorken, latter, skrig, kys og tog.

Vender vil tilbage til Chaplins erindringer om den første tale-sekvens i en Warner Bros.-film, beklagede han sig over støjen:

Efterhånden som filmen skred frem, blev dialogen morsommere, men ikke så morsom som lydeffekterne. Da håndta-

get til døren til boudoirret blev drejet, troede jeg, der var nogen, der startede en traktor, og da døren blev lukket, lød det som et sammenstød mellem to lastbiler med tømmer. Til at begynde med havde man ikke begreb om lydkontrol. (Chaplin 1964: 287).

Disse problemer blev dog hurtigt mindre, og da *City Lights* havde premiere synes de - at dømme efter den færdige film - ikke at have generet Chaplin. Der bliver anvendt adskillige effektlyde i filmen; alle lyde, som

The Great Dictator. Chaplin som barbereren der arbejder til Brahms' Ungarsk dans nr. 5.





The Great Dictator. Chaplin som diktatoren der drommer om verdensherredømmet til Wagners forspil til Lohengrin.



en trommeslager eller en organist sagtens kunne have leveret. Brugen af dem er ikke konsistent. Nogle gange bruges der synkron lyd, andre gange - af og til i den samme scene - hører man ikke den slags effekter. I sandhed en *selektiv* lydbrug. Til tider er lydbrugen realistisk, andre gange er den det ikke. Politisirener og revolverskud bruges realistisk nok, hvorimod den opadgående lyd af en 'cykelpumpefløjte' tjener komiske formål: den høres, da vagabonden suger et langt stykke spaghetti ind i munden. Som eksempler på 'manglende' lyde kan nævnes, at vagabonden får en 'lydløs' urtepotte i hovedet, og at filmens vigtigste lyd kun bliver hørt af fortællingens personer: den blinde blomsterpige hører en bildør blive smækket og drager dén forkerte konklusion, at vagabonden, der netop har købt en blomst af hende, ejer den dyre bil. Det er ganske interessant, eftersom filmen beskæftiger sig med blindhed (og ikke med døvhed). Scenen skaber dermed et omvendt forhold mellem pigen i handlingen og publikum i biografen. Hun kan ikke se, men nok høre, hvorimod publikum i denne situation ikke kan høre, men nok se.

Hver eneste 'stemme', al musikken og alle lydeffekterne i *City Lights* kunne være skabt af stumfilmbiografens lydfolk. Det genskabte lydunivers i *City Lights* er således det lydunivers, stumfilmbiografen kunne have skabt.

I tilfældet *Modern Times* bliver lydeffekterne brugt på den samme, selektive måde, skønt nogle scener - i modsætning til *City Lights* - er helt uden musik, hvilket overlader den auditive betydningsdannelse til andre dele af lydsporet. I en af de første scener ser vi chefen for Electro Steel Corp. på hans kontor ledsaget af de elektrisk sumrende lyde fra hans store tv-skærm. I den samme scene stiller hans sekretær en kop kaffe på chefens bord, men gør det lydløst.

Eftersom der ikke er musik til scenen, og eftersom denne struktur findes i andre scener, er konklusionen, at lydeffekter kun bruges, når de skal gøre omærksom på bestemte elementer i billedet: der er mange informationer i de levende billeder, og lydeffekterne bruges til at udvælge den information, der anses for at være den vigtigste.

Husker man, at *The Great Dictator* på mange måder, herunder den forøgede brug af dialog og den relativt sparsomme brug af musik, markerer afslutningen på Chaplins omstilling til brug af lyd, kan det ikke overraske, at lydeffekterne bliver brugt på en måde, vi siden har lært at betragte som normal, eftersom de giver en realistisk lydbaggrund for elementer i billederne. Jeg har allerede nævnt, at der i flere tilfælde finder et kontrapunktisk samspil sted mellem de levende billeder og lyden af elementer, man ikke ser, som det f.eks. er tilfældet, da man hører stormtroppernes råben og ser de ængstelige jøder i ghettoen.

Chaplin holdt ikke stand mod lyden. Han var lang tid om at lade sig overbevise om dens fordele, og han forsøgte at gå sine egne veje, før han endte med at gøre stort set ligesom alle andre, hvilket han dog i musikens tilfælde havde gjort hele tiden. Hans betænkeligheder overfor at bruge stemmen tvang ham til at være innovativ på en måde, der målt med historiens alen nok er gammeldags, men som ikke desto mindre adskiller sig fra de gængse løsninger. Der er forskel på at gøre grin med lyd-apparaturets tekniske stade og med magtens stemmer, sådan som han gjorde det i indledningen til *Byens lyd*, og 'blot' at lave lydfilm, fordi det var, hvad studierne og deres direktioner ville have. At reservere lydeffekter til specifikke formål og at tilbageholde diegetiske lyde demonstrerer lyd-bevidsthed, selvom det også viser hen til Chaplins afhængighed af lyd-

brugen i stumfilmbiografen.

Ved kun at lade magtens repræsentanter tale - og dét kun gennem tekniske anordninger, gennem medier, som han gør i *Modern Times* - gør Chaplin brugen af lyd til et kritisk og tematisk instrument i sine fiktioner og ikke blot til et simpelt, ubemærket og dermed realistisk tænkt, mimetisk middel.

Selvom *The Great Dictator* brugte stemmen på en måde, der da var blevet konventionel, og dermed nærmest med nødvendighed måtte lade den gammelkendte *little fellow* og den direkte forbindelse mellem stemme og magt fare, afstod Chaplin hverken fra den mulige musikalisering af stemmen eller fra ideen om, at magtens sprog er et nonsens-sprog. Således forblev han - 13 år efter lydfilmens kommercielle gennembrud - delvist tro overfor de principper, de opstod af ren nødvendighed, men som, skønt nogle anså dem for at være anakronistiske, også fungerede meningsfuldt indenfor hans pantomimiske, humoristiske og tematiske diskurs.

Litteratur

Barthes, Roland. 1981. *Le Grain de la voix - entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil.

Browne, Nick. 1991 (1975). "Tilskueren-i-teksten: *Diligencens* retorik" in *Tryllygten 1*. København.

Chaplin, Charles. 1964. *Mit liv*. København: Gyldendal

Huff, Theodore. 1972: *Charlie Chaplin*. New York: Arno Press & The New York Times, 1972.

Kamin, Dan. 1984. *Charlie Chaplin's One-man Show*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.

Kracauer, Siegfried. 1985 (1960). *The Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Citeret efter Elizabeth Weis & John Belton (red.): *Film Sound - Theory and*

Practice. New York: Columbia University Press.

Robinson, David. 1985. *Chaplin - his Life & Art*. London: Collins.

Toeplitz, Jerzy. 1987. *Geschichte des Films II - 1934-1945*. München: Rogner & Bernhard.

Walker, Alexander. 1978. *The Shattered Silents. How the Talkies came to Stay*. London: Elm Tree Books.