



Spike Lees svedigt pulserende storbyportræt i *Do the Right Thing* (1989).

På sporet af storbyen

Storbyens lyd i nyere amerikansk film

Af Andreas Halskov

Fra højttalerne lyder Gershwin. George Gershwin. Den opulente, velklingende "Rhapsody in Blue" (1924), fremført af Gary Graffman og New York Philharmonic Orchestra, indrammer og fremhæver filmens æteriske billeder. Det ikke bare *ligner* gamle dage – via den sort-hvide cinematografi – det ligefrem *lyder* af gamle dage. Musikken punkteres, og en nostalgisk – ja,

I frequently hear music in the heart of noise.
George Gershwin (Cit. in Kahn 2001: 68).

næsten radiofonisk – fortællerstemme entrer lydbilledet.¹ "He thrived on the hustle and bustle of the crowds and the traffic," siger fortælleren, og således er scenen sat for en film, der ikke bare omhandler, men sågar er betitlet efter et storbymiljø.

Det er selvsagt åbningen til *Manhattan* (1979), der her refereres til. Woody Allens bittersøde New Yorker-drama er blandt de

mest populære og ikonografiske storby-skildringer i nyere tid. I alt fald, når vi taler om amerikanske, narrative film.

Uhørt! – storbybilleder og storbystøj. I sådanne storbyskildringer placeres handlingen i et ikonografisk urbant miljø, der er lige så centralt for fortællingen som selve historien. Storbyen indrammes af en serie stærkt genkendelige visuelle pejlepunkter: Eiffeltårnet i Paris, Chrysler-bygningen i New York, Hollywood-skiltet i Los Angeles eller, som her, Manhattan Bridge.²

Også hos Woody Allen er skildringen fortrinsvis *visuel*, og trods det ovennævnte udsagn ("He thrived on the hustle and bustle of the crowds and the traffic") er filmens *lydlige* indramning af Manhattan sært, nærmest kunstigt stilfærdig.

På et senere tidspunkt i filmen har hovedpersonen Isaac (Woody Allen) i sin ensomhed inviteret den purunge Tracy (Mariel Hemingway) over til sin nye, men svært faldefærdige lejlighed i midten af New York. En lejlighed, som efter Isaac at dømme hverken er lyd- eller vandtæt. "Hør lige engang! Hvad er det for en lyd? Kan du høre den lyd?" som han indigneret spørger med blikket rettet reflektivt ind i kameraet. Kameraet zoomer langsomt ud for at afsløre Tracy, der ligger yderst i den brede seng. Spørgende vender hun sig om mod Isaac, med et uforstående ansigtsudtryk, der indirekte stiller spørgsmålet: "Hvilken lyd?"

Herefter følger et øjebliks stilhed, inden Isaac illustrativt og som en anden japansk *benshi*³ giver sig til at beskrive den støj, hverken vi eller Tracy kunne høre: "Hvor kommer den fra? Det er som om nogen spiller trompet. Eller saver ... Som om nogen saver en trompet midt over."

Som i den klassiske Hollywoodfilm hø-

rer vi som filmens lyttere kun det, vi *skal* høre. Og den støj, som Isaac hævder at høre, oplever vi kun gennem hans autoritative fortælling. Vi hører *om* støjen, men aldrig *selve* støjen.

Heri ligger et pudsigt, men nok forståeligt paradoks. Skønt de fleste forbinder storbyen med en voldsom og kaotisk lydkulisse, er de fleste filmiske skildringer af storbyen rolige og ustressende, i alt fald hvad angår lyden. Det trafikale kaos og de store menneskemængder figurerer som *visuelle* motiver i langt de fleste storbyfilm, men uden *auditivt* at belaste tilskuerens sanseapparat.

Der findes imidlertid også film, som arbejder med en egentlig *auditiv iscenesættelse* af storbyen og aktivt fremhæver den storbystøj, vi normalt forsøger at fortrænge både på og uden for lærredet. Film af instruktører som John Cassavetes, Robert Altman, Spike Lee og Jim Jarmusch, der måske på den baggrund kan betegnes som en art 'storbysymfoniens populære arvtage'.

I film som John Cassavetes' *A Woman Under the Influence* (1974, *En kvinde under indflydelse*), Robert Altmans *Nashville* (1975), Jim Jarmusch's *Permanent Vacation* (1980) og Spike Lees *Do the Right Thing* (1983) er der i alt fald tale om en stærkt lydlig fremstilling af storbyen – i en grad, som bringer minder om Walter Ruttmanns *Wochenende* (1930) – en elleve-minutters eksperimentalfilm, som alene via støj søger at indfange Berlins pulserende storbyliv anno 1930.

Schafer og det moderne lydlandskab. Støj er næppe et særskilt moderne fænomen – endsige et fænomen, der alene knytter sig til det moderne storbymiljø. Men koblingen mellem modernitet, urbanitet og støj er samtidig svær at komme udenom. Og

ved indgangen til det 20. århundrede blev støjen da også for alvor et æstetisk og miljømæssigt omdrejningspunkt.

I 1908 angreb den tyske filosof Theodor Lessing således støjen som et "depraverende" træk ved den moderne storby (Lessing 1908: 45), og den østrigske antropolog Michael Haberland – som mente at se en direkte proportionalitet imellem et samfunds grad af støj og 'barbarisme' – tilføjede sågar Bibelen et ellefte bud: "Du må ikke lave støj!" (Haberland 1900: 182).

I sit indflydelsesrige værk *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) foretager den canadiske komponist R. Murray Schafer en lignende og nu velkendt kobling mellem støj, modernitet og storbyliv.

Det moderne *LoFi-soundscape*, som Schafer kalder det, kendetegnes ved et stressende sammensurium af forskellige simultane lydindtryk, modsat det mere rolige, før-industrielle samfund, som Schafer betegner som et *HiFi-soundscape*. "I et *LoFi-soundscape*," siger Schafer, "drukner de enkelte akustiske signaler i en kompakt masse af lyde." (Schafer 1994: 43). I det ultimative *LoFi-soundscape* er forholdet imellem støj og signal således 1:1, og det er, som Schafer udtrykker det, "ikke længere muligt at vide, hvad vi skal lytte til" (ibid.: 71).

En sådan lydkulisse synes at være i direkte modstrid med den klassiske Hollywoodfilm, hvor ikke blot billedet, men også lydbilledet deles op i forskellige planer: Noget *frontaliseres* (vi har forgrund og nærlyd), mens andre elementer – af mindre fortælle-mæssig relevans – placeres i (lyd)billedets baggrund (mellem- og baggrunds-, fjernlyd og decideret baggrundsstøj).

Som Birger Langkjær udtrykker det:

Det klassiske lydtrum er først og fremmest et

funktionelt lydtrum, hvor lydene enten holder sig i baggrunden [...] eller træder frem og påkalde[r] sig særskilt opmærksomhed. [...] Lydtrummet er ikke realistisk mhp. forholdet mellem lydperspektiv og visuel kommunikation. Den realistiske oplevelseskvalitet ligger i, at lydtrummet orienterer os mod handlingens centrale aspekter og udelukker eller nedtoner det for handlingen uvæsentlige. (Langkjær 1997: 54).

Mod en moderne LoFi-realisme. Ikke alene det klassiske samfund, men også den klassiske Hollywoodfilm kan altså i en lyd-mæssig forstand beskrives som et *HiFi-soundscape*, hvor de enkelte lyde er klart adskillelige, og forholdet mellem signal og støj altid forekommer os gunstigt.

Et direkte opgør med denne *hensigtsmæssighedens æstetik* finder vi hos instruktøren John Cassavetes, der som bekendt lavede film uafhængigt af de store selskaber, og som i 1960'erne banede vejen for en række af tidens amerikanske instruktørdebutanter (heriblandt Martin Scorsese, Hal Ashby, Francis Ford Coppola og William Friedkin).

I tråd med tidens europæiske nybølger – i særdeleshed film som Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*) – og med et mobilt optageudstyr som det, 60'ernes franske dokumentarister brugte, skabte Cassavetes en ny, upoleret realistisk æstetik, præget af en ulden og til tider *uhensigtsmæssig* lydside. Bevidst *uhensigtsmæssig*, vel at mærke.

Et tydeligt eksempel på dette finder vi i den nu uomgængelige *A Woman Under the Influence* – en upoleret skildring af personlige og mellemmenneskelige kriser i et ufokuseret og larmende L.A.

Omtrent midtvejs inde i filmen ligger den stadig mere labile Mabel (Gena Rowlands) i sengen sammen med sin mand Nick (spillet af Peter Falk) – en klassisk arbejder. Mens store dele af deres samtale drukner i Falks karakteristisk mumlende



Mabel (Gena Rowlands) venter på skolebussen. *A Woman under the Influence* (1974, *En kvinde under indflydelse*, instr. John Cassavetes).

udtryk, forstår vi som tilskuere, at Mabel ikke blot savner sine børn, men menneskeligt nærvær i det hele taget. "Pludselig savner jeg alle," som hun spagfærdigt udtrykker det, mens hun bevæger sig ud mod entréen, i stadig større afstand af kameraet og dets indbyggede mikrofon.

Der klippes elliptisk. En lettere lurvet Mabel, skudt på afstand med et håndholdt 16mm-kamera, bevæger sig rastløst langs fortovet ud til en stærkt trafikeret vej. Mens dele af ordene ikke lader sig høre for den massive og konstante støj fra de mange biler, forstår vi – om ikke andet på et emotionelt plan – at Mabel, som utålmodigt venter på skolebussen, har mistet tidsfornemmelsen og ønsker at vide, hvad klokken er. Den eklatante mangel på respons understreges af støjen, som ikke uhindret

lader os høre – men her lader os fornemme – Mabels mere og mere tydelige desperation over den larmende ligegyldighed fra de tilfældigt forbigående.

Som så ofte hos John Cassavetes *udstiller* scenen den frustration og fortvivelse, som opstår ved en udtalt mangel på medmenneskelig kontakt, snarere end blot at *berette* om en sådan mangel – hvilket afspejler sig i filmens minimale, men ikke af den grund ubetydelige lydbillede.

Det funktionelle lydroms *laden-os-høre* er her blevet til en støjende, LoFi-realistisk *laden-os-føle*, der dels indrammer, dels diagnosticerer et moderne storbysamfund. Et samfund, hvor mængden af mennesker og samtidige indtryk er resulteret i en mellemmenneskelig distance og en hørbar mangel på lydhørhed.



Mabel med voksen Seagram's Seven i barens støjinferno. *A Woman under the Influence* (1974, *En kvinde under indflydelse*, instr. John Cassavetes).

Det autentiske (lyd)rum? I et veloplagt afsnit om filmlyd, der synes indirekte at tale om ovennævnte film, skriver filmhistorikeren Louis Gianetti således i introduktionsbogen *Understanding Movies* (2002):

I virkeligheden er der en afgørende forskel på 'at høre' og 'at lytte'. Irrelevant lyd frasorteres automatisk af vore hjerner. Når vi taler i et støjende bymiljø lytter vi eksempelvis til personen, der taler, men hører kun i ringe grad lyden af trafik. Mikrofonen er ikke nær så selektiv. De fleste lydspor rennes for en sådan eksteriørstøj. En filmsekvens kan rumme en vis mængde støj for at illustrere det urbane miljø, men i det øjeblik, hvor miljøet er etableret, reduceres eller ligefrem elimineres al miljøstøj for uhindret at lade os høre dialogen.

Efter 1960'erne begyndte en række instruktører imidlertid, i autenticitetens hellige navn, at bibeholde en sådan miljøstøj. Med inspiration fra den franske *cinéma vérité* – som ofte fraviger simulering eller genskabt lyd – lod enkelte instruktører, som Jean-Luc Godard, ligefrem reallyden *overdøve* karakterernes dialog. (Gianetti 2002: 217).

Som moderne storbyskildring er Cassavetes' film ude i et dobbelt ærinde – det handler både om en universel menneskelig tilstand og om en specifik samfundsmæssig situation. I denne tematiske kobling fungerer støjen – som specifikt stilistisk virkemiddel – dels ved sin kaotiske råhed, som giver en direkte oplevelse af storbyen. Men støjen indfanger og problematiserer også individets vilkår i et moderne samfund præget af stress og distraktioner.

Den uldne monolyd i Cassavetes' film, hvor enkeltsignaler ikke lader sig adskille, men ofte flyder sammen til et udifferentierbart kaos, kaldes af Michel Chion *submerged speech* (Chion 1992: 108). Denne type filmlyd kan ifølge Chion, som er filmkomponist og -kritiker, sammenlignes med lyden i en svømmehal, hvor man hører de

andre badegæster under vandet – uden klart at kunne skelne de enkelte ord eller stavelser fra hinanden.

Et andet eksempel på dette finder vi andetsteds i *A Woman Under the Influence* – også her med en dobbelt funktion. En lettere påvirket Mabel har i sin tristesse fundet en tilfældig beværtning, hvor hun i savnet af Nick har fået selskab af en høflig, men lettere slesk, midaldrende mand, Carson Cross (spillet af O.G. Dunn). Mens Carson, lettere kejtet, forsøger at introducere sig selv, begynder den stadig mere distræte Mabel at slå sine håndflader imod bardisken. Slagene bliver mere og mere taktfaste, og udvikler sig snart til en sær, *stomp*-agtig udgave af Cole Porters klassiske "I Get a Kick Out of You".

Det ubevægelige, nøgternt registrerende kamera – med en rygvendt Mabel i forgrunden – gør sig ingen anstrengelser for at indfange Carson, hvis ord drukner i lyden fra trommeriet og den ubestemmelige mumlen fra knejpens øvrige klientel. Efter nogle minutter (fortælle tid og fortalt tid er her sammenfaldende) lykkes det Carson at komme i kontakt med Mabel, som i mellemtiden er begyndt at nynne tonerne til førnævnte Cole Porter-sang.

En lang, udechifrerbar samtale finder sted, hvorpå Mabel omsider lader sig høre for os såvel som for Carson, da hun lettere uklart beder om en Seagram's Seven. Carson bestiller whiskyen og fortsætter ufortrødent sit kurmageri, mens størstedelen af hans ord drukner i den nu mere påfaldende (men stadig udechifrerbare) baggrundssnak og den højfrekvente klirren af is, som knuses bag bardisken – uden for kameraets tilsyneladende 'arbitrære' fokus. Efter flere ihærdige forsøg opgiver Carson og henvender sig til Mabel med en nu hørbar opfordring – som talte han reflektivt på vegne af den almene tilskuer: "Why don't

we go to a place where it's a little quieter?"

Hvor støjen her i en tematisk forstand understreger den følelsesmæssige distance mellem Carson og Mabel, giver den også, på et stilistisk plan, scenen et tilfældigt, hverdagsagtigt præg – og udbygger derved filmens realistiske storbyrum. Et rum, der notorisk præges af menneskemængder og støj – et stressende sammenrend af samtidige stemmer og lydindtryk.

Horror silentii. I kølvandet på *A Woman Under the Influence* – ja, måske med direkte inspiration fra Cassavetes – begyndte flere moderne østkystinstruktører at arbejde med støj. Jim Jarmusch, Spike Lee og Wayne Wang arbejder alle med specifikt urbane rum, og alle benytter de støj som en direkte lydlig indramning af dette rum.

Lyden af trafikalt kaos er næppe helt så præcis en geografisk markør som billedet af Chrysler-bygningen, Manhattan Bridge eller Eiffeltårnet, men kan til gengæld udpege et mere *generelt* urbant rum. Den moderne storby *som sådan*.

Denne måde at bruge støj på er emblematiske for Jim Jarmusch, hvis lydlig indramninger af storbyen (New York) kendetegnes af en klar nostalgisk fascination. "Når man lever i New York," påpeger Jarmusch, "vænner man sig hurtigt til den konstante støj; den er der *selv* om natten. For nylig drog jeg en tur fra New York ud på landet, og stilheden gjorde mig ængstelig. Jeg havde svært ved at falde i søvn, fordi der ikke var nogen støj." (Cit. in Eue og Stukenbrock 2001: 7).

Angsten for stilhed hos det moderne storbymenneske (*horror silentii*) kan siges at være en naturlig ændring i vores sensibilitet.⁴ Den menneskelige følsomhed over for stærke lydindtryk forandrer sig i takt med de vilkår, vi lever under: Storbymennesket eksponeres for en højere grad af støj

Jean-Paul Belmondo og Jean Seberg i Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*).

og kan således tåle – ja, bliver sågar afhængigt af – sådanne konstante lydindtryk.

Som karakteren John Kelso (John Cusack) i Clint Eastwoods *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997, *Midnat i det gode og ondes have*), der for at begå sig i en lilleby medbringer storbystøj i kassetteform, kan en af de kuriøse bi-effekter ved storbylivet siges at være *støjens nødvendighed*. Dette fænomen – som Schafer kalder *audioanalgesia*⁵ – kommer eksplicit til udtryk i ovenstående Jarmusch-citat og ligger implicit i hans film.

Den uldne, udechifrerbare lyd i afgangsfilmene *Permanent Vacation* er ikke blot et resultat af økonomiske begrænsninger, men også et udtryk for en stilistisk præference. En nostalgisk – eller rettere *noistalgisk* – indramning af storbyen⁶. I en

af filmens første scener sidder hovedpersonen Allie (Chris Parker) i selskab med sin kæreste (Leila spillet af Leila Gastil) og reciterer nogle linjer fra en tilsyneladende tilfældig bog. Det fjerne, ubevægelige kamera dvæler sært ligegyldigt ved den ligeledes uengagerede Allie, som ufortrødent fortsætter sin stadig mere uklare oplæsning – undertiden med begge hænder foran munden og ansigtet vendt bort såvel fra kæresten som fra kameraet. Svagt mumlende, snart snøvlede, læser Allie videre ledsaget af en kraftig eksteriørstøj i form af menneskestemmer og trafikstøj, alt imens han rejser sig og med slæbende skridt rastløst bevæger sig ind og ud af det stationære kameras billedfelt. Efter denne indstilling, der varer omkring syv minutter, stopper Allie pludselig sin efterhånden helt ufor-



Leila Gastil og Chris Parker i *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980).

ståelige oplæsning – og scenen slutter uforløst, nærmest ligegyldigt, med et gennemført indolent replikskifte, leveret i en lige så lakonisk og uengageret intonation. [Allie:] “You can have this book ... I’m no longer interested.” [Leila:] “Okay ... thanks.”

Det rene i det urene. To – for Jarmusch typiske – elementer er her i spil: (a) en underminering af det klassiske drama (med tydelige reminiscenser af den italienske neorealisme), og (b) en underminering af det klassiske lydtrum. Begge tjener de et på én gang realistisk og oplevelsesorienteret formål. De skaber en tilsyneladende autentisk oplevelse af storbyen og samtidig en særskilt æstetisk lydoplevelse.

Filmens afdramatisering kan, som i De Sicas *Umberto D.* (1952), give os en stær-

kere og mere ’uiscenesat’ oplevelse. Og den uldne gengivelse af dialogen kombineret med den undertiden voldsomme eksteriørstøj bidrager samtidig til en æstetisk oplevelse af storbymiljøet.

Parallellen imellem denne scene og en nu herostratisk berømt ditto fra *À bout de souffle* synes slående. I den pågældende scene fra Godards film ligger de to hovedpersoner (Michel og Patricia spillet af hhv. Jean Paul Belmondo og Jean Seberg) i sengen og taler, men deres indbyrdes samtale overdøves fuldstændig af en tilsyneladende vilkårlig eksteriørstøj.

Jarmusch’s og Godards auditive strategier må betegnes som på én gang en bevidst *æstetisering* af storbystøjen og en tilstræbt *troværdiggørelse* af storbyskildringen. Som storbyskildringer er de urbane miljøer, hhv.



Nashville (Robert Altman, 1975).

New York og Paris, mere centrale end de enkelte historier, og således er storbystøjen ofte en udfordring – hvis ikke ligefrem en hindring – for dialogens afvikling.

Altman og det kompakte lydrum. Den uldne, udechifrerbare lyd hos Jim Jarmusch kan forekomme en anelse utidssvarende i forhold til det *moderne* storbysamfund, filmen skildrer. De skrattende radioer og gamle fjersynsapparater virker – i lighed med filmens farvetoning og generelle lydbillede – som knitrede levn fra en anden medietid.

Proportionen mellem eksteriørstøj og dialog nærmer sig faretruende den uhenigtsmæssige ligeværdighed, som kendetegner Schafer's LoFi-soundscape – og som ifølge Schafer netop er karakteristisk for

det urbane rum. Det, vi i folkemunde betegner som HiFi (high fidelity), er derimod en lydside, der præges af en høj grad af forståelighed. Ordet 'fidelity' (i betydningen 'troværdighed') kan synes misvisende, for den rene lyd er ikke nødvendigvis mere autentisk og virkelighedstro end den grimme og uldne lyd. Lyd kan såmænd blive så ren og klinisk, at vi opfatter den som unaturlig og konstrueret, og således *ikke* autentisk. I takt med at en stadig mere forarbejdet og kontrolleret lydside bliver mulig, ser mange instruktører sig nødsaget til at tilsætte filmen en såkaldt *ambient støjside*, ikke ulig moderne musikere, som tilføjer deres musik kunstig pladerillestøj for at skabe en fornemmelse af ægthed og patina. De giver produktet en organisk, fejlbarm og uforarbejdet (dvs. 'menne-

skelig') karakter (jf. Marsal og Moos 2001: 297f).

Paramedielle tendenser. I kølvandet på moderne teknologiske landvindinger, herunder Dolbys forskellige støjreduktions-systemer, opstår der således – ved indgangen til 1970'erne – to beslægtede, paramedielle tendenser. Både en nostalgisk tilbagevenden til forældede (underforstået 'mere autentiske') lydteknologier, og en støjende, alternativ benyttelse af netop den fremmeste lydteknologi som f.eks. samtidens radiomikrofoner.

Første tendens oplever vi hos instruktører som Jim Jarmusch og Harmony Korine, der ofte fravælger moderne lydteknikker (herunder brugen af ADR⁷) til fordel for en mere analog og 'uhensigtsmæssig' lydside. Den anden tendens, den alternative og støjende anvendelse af moderne teknologier, finder vi hos Robert Altman.

Hos Altman er lydrummet underlagt en høj grad af kontrol og forarbejdning ved hjælp af tidens mest avancerede lydteknologi. Den lydlige fakticitet, som Cassavetes og Jarmusch mente at kunne *indfange* gennem en ringe grad af teknologisk forarbejdning, forsøger Altman derimod at *illudere* gennem en høj grad af teknologisk kontrol. Det, som hos Jarmusch og Cassavetes ligner et 'uiscenesat', 'ukontrolleret' lydrum, er hos Altman en bevidst støjende lydkulisser.

Når Robert Altman ofte betegnes som en af 70'ernes mest innovative lydfolk, skyldes det primært hans arbejde med et 8-kanals lydoptagesystem (kombineret med såkaldte 'lapel-mics', dvs. knaphulsmikrofoner). Hvor dialogen i den klassiske film ofte indfanges fra én eller to faste positioner – ved hjælp af en optagemekanisme, der er skjult på settet, eller en bevægelig boomstang, som indfanger talen fra relativt

nært hold – er dialogen hos Altman optaget med radiomikrofoner, som optager de enkelte stemmer i en tør ultra-nær. Dette gør det muligt for de enkelte skuespillere at tale samtidig – og improvisere – uden at det forringer lyden af de respektive talekilder. Ved at anvende radiomikrofoner opnår Altman med andre ord såvel en mere forståelig og distinkt tale – *intelligibilitet* – som en mulighed for at arbejde med flere simultane talekilder – *densitet*. (jf. Schreger 1985: 350).

Denne brug af decentreret tale⁸ er ken-detegnende for Robert Altman, og opleves i film som *M*A*S*H* (1970), *McCabe & Mrs. Miller* (1971, *McCabe og Mrs Miller – vestens syndige par*) og *California Split* (1974). Med udviklingen af Dolbys støjreduktionssystem i 1975 blev det muligt at arbejde med flere lydspor – idet de enkelte spor nu var underlagt en højere grad af teknisk kontrol – hvorfor lyden i film som *Nashville* (1975) og *The Player* (1992) forekommer endnu mere stressende og kompakt.

Ikke-hierarkisk lyd. I netop *Nashville* og *The Player* er støjen interessant, idet den bruges som en kobling mellem storby-skildring og branche-satire. Begge film udspiller sig i en storby (hhv. Nashville og LA.) præget af menneskemylder, konstant overlappende stemmer og trafikalt kaos, og begge omhandler de overfladiske og flygtige relationer i hhv. musik- og filmbranchen.

Åbningsscenen i *The Player* er et sindrigt eksempel på Altmans særlige anvendelse af overlappende lyd – i én indstilling på over otte minutter (!) præsenteres miljøet og en lang liste af karakterer, hvis fortællinger og mundtlige beretninger flettes sammen i et kaotisk og undertiden uoverskueligt mix.

Men der findes næppe et stærkere ek-

sempel end følgende scene fra *Nashville*. I begyndelsen følger filmen 24 forskellige personer omkring det berømte Studio B. Den unge pige Martha (Shelley Duvall) er taget til lufthavnen for at møde sin morbror (Mr. Green, spillet af Keenan Wynn). Samtalen mellem Martha og Mr. Green er et langt stykke ad vejen hørbar, men forstyrres af en række *off screen*-stemmer. Dialogen høres indledningsvis i en tør ultra-nær (morbroderen beretter indfølt om Marthas døende tante), inden hans beretning afbrydes af tilsyneladende vilkårlige *off screen*-stemmer, bl.a. country-musikeren Tom Franks (Keith Carradine), som fortæller sin kollega, at han trænger til en smøg.

Hvis teknikken i den klassiske film som sin måske væsentligste funktion arbejder på 'at slette sine egne spor'⁹, så benytter Robert Altman her den mest moderne lyd- og billedteknologi til at skabe et tilsyneladende vilkårligt, før-teknisk udtryk. En stil, der siden er blevet genbrugt, med stor succes, i Spike Lees svedigt pulserende storbyportræt *Do the Right Thing*.

And the rest is noise... Det billed- og lydmæssige kaos hos Altman – hvor adskillige diskurser er i konstant konkurrence med hinanden såvel på langs af lærredet, på tværs af billedets for- og baggrund og imellem både filmens *off screen*- og *on screen*-rum – har til formål at indfange den moderne storby. En moderne storby, hvor ægthed og mellemmenneskeligt nærvær har måttet vige for løse, uforpligtende relationer og manglende lydhørhed.

Temaerne hos John Cassavetes og Robert Altman er for så vidt sammenfaldende med tematikken i *Manhattan*, for også Allens film handler om flygtige og uforpligtende relationer. Men de forskellige amerikanske storbyer (New York, Nashville

og Los Angeles) skildres mærkbart forskelligt hos Allen, Altman, Cassavetes og Jarmusch.

Den radiofoniske oplevelse i Woody Allens film modsvares hos Altman, Cassavetes og Jarmusch af en støjende spejling af den moderne storby. Den fascination af det pulserende og støjende storbyrum, som fortælleren nøjes med at berette om i *Manhattan*, udtrykkes direkte hos Cassavetes, Altman og Jarmusch. Her fortælles der ikke *om* storbystøjen, her fortælles om storbyen *gennem* støj.

Noter

1. For mere herom, se Langkjær 1997, s. 107ff.
2. Om dette, filmens "fornemmelse for kliché", har Peter Schepelern skrevet en særdeles interessant artikel. For mere herom, se Schepelern 2002.
3. 'Benshi' er én af flere betegnelser for den særlige japanske fortæller, som verbalt akkompagnerede de japanske stumfilm helt frem til midten af 1930'erne. Benshi's verbale akkompagnement bestod i at indramme fortællingen (som en art *rammefortæller*) samt at fremføre de enkelte karakterers dialog.
4. For mere herom, se Langkjær 2001, s. 128.
5. For en nærmere beskrivelse og udredning af dette fænomen, se Schafer 1994, s. 96.
6. Dette begreb (en blanding af ordene 'noise' og 'nostalg') er hentet fra Torben Sangild. Jf. Sangild 2006.
7. ADR (Advanced Dialogue Replacement) er en moderne betegnelse for eftersynkronisering.
8. Denne term er hentet fra Michel Chion, som bl.a. skelner mellem *submerged* og *decentered speech*. For mere herom, se Chion 1992, ss. 104-10.
9. Dette, at filmens bagvedliggende maskineri søger at slette sine egne spor (*self-effacement*) er oprindelig en teori, som er fremført af Christian Metz (se Metz 1986, s. 40). Siden er denne grundforestilling blevet en central bestanddel af den såkaldte 'apparat-teori'.

Litteratur

Chion, Michel (1992). "Wasted Words". In: Altman, Rick (red.): *Sound Theory/Sound Prac-*

- tice. New York og London, Routledge.
- Eue, Ralph og Wolfgang Stukenbrock (2001). "Conversations with Jim Jarmusch". In: Hertzberg, Ludvig (red.): *Jim Jarmusch Interviews*. University Press of Mississippi, 2001.
- Gianetti, Louis (2002). *Understanding Movies*. London, Prentice Hall.
- Haberland, Michael (1900). "Vom Lärm". In: *Cultur im Alltag: Gesammelte Aufsätze von Michael Haberland*. Wien, Wiener Verlag.
- Kahn, Douglas (2001). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. London, The MIT Press.
- Langkjær, Birger (1997). *Filmlyd & filmmusik: Fra klassisk til moderne lyd*. København, Museum Tusculanum Forlag.
- Langkjær, Birger (2001). *Den lyttende tilskuer: Perception af lyd og musik i film*. København, Museum Tusculanum Forlag.
- Lessing, Theodor (1908). *Der Lärm: Eine Kampschrift gegen die Geräusche unseres Leben*. Wiesbaden, Verlag von J.F. Bergmann.
- Marstal, Henrik og Henriette Moos (2001). *Filtreringer. Elektronisk musik fra tonegenerato-*
- rer til samplere 1898-2001*. København, Høst & Søn.
- McGuigan, Cathleen (2001). "Shot by Shot: Mystery Train". In: Hertzberg, Ludvig (red.): *Jim Jarmusch Interviews*. University Press of Mississippi, 2001.
- Metz, Christian (1986). *The Imaginary Signifier*. Bloomington, Indiana University Press.
- Sangild, Torben (2006). "Vinylstøj – støv eller nostalgi", først bragt på AUX's hjemmeside i marts 2006. <http://www.groveloejer.dk/sangild/wiki/index.php?title=Vinylst%C3%B8j>
- Schafer, R. Murray (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont, Destiny Books.
- Schepelern, Peter (1972). *Den fortællende film*. København, Munksgaard.
- Schepelern, Peter (2002). "Filmens fornemmelse for kliché". In: *EKKO #14*.
- Schreger, Paul (1985). "Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution". In: Weis, Elisabeth og John Belton (red.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press.