



Den iranske instruktør Mohsen Makhmalbaf med sin 'dobbeltgænger', Hossain Sabzian, bag på motorcyklen i kollegaen Abbas Kiarostamis *Close-Up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990).

Ørerne i maskinen

Støj og paramedialitet i nyere film

Af *Andreas Halskov*

Livet er som en dogmefilm: Det kan godt være, at man ikke kan høre hvad der bliver sagt, men det betyder jo ikke nødvendigvis, at det er uvigtigt ...
Kisser (Sofie Gråbøl) i *Direktøren for det hele* (2006).

Flaws and imperfections are part of this total desired look.
Displayskilt på en t-shirt i en østrigsk tøjforretning
(Cit. in Kahn 2001: 20).

I essayet "Glitches, Bugs, and Hisses: The Degeneration of Musical Recording and the Contemporary Musical Work" (2004) beretter musikforskeren Eliot Bates om en

kurios oplevelse hos en lokal, londonsk musikforhandler. Bates købte dobbelt-cd'en *In Memoriam Gilles Deleuze*, der er en perle ud i eksperimentel elektronisk musik.

Det sjældne dobbelt-album var – til Bates' store forbavselse – placeret i butikens udsalgssektion med følgende forklarende label på omslaget: "The surface of this disc is scratched".

Ironisk nok var det denne cd, der for alvor fik kritikernes ører op for den digitale glitch-musiker Oval (Markus Popp), hvis kunstneriske varemærke netop er en musikalsk fremelskning af digitale 'fejllýde' – glitches – som f.eks. lyden af skippende cd'er. Nu var overfladen på cd'en i musikshoppen i London tilfældigvis ganske rigtigt ridset (og derfor formodet urentabel), men selve cd'ens musikalske indhold kendetegnes, sjovt nok, ved det intentionelt billige og 'fejlbehæftede' udtryk. Klik, sus og 'scratches', der er frembragt med vilje!

Men hvad har dette med film at gøre? Faktisk ikke så lidt endda, vil jeg påstå. For ganske som en række moderne musikere bygger deres kunstneriske udtryk på en iscenesættelse af forskellige musikalske fejllýde (enten ved analogt at ride i cd'erne – det gælder f.eks. den japanske støjmusiker Merzbow – eller ved digitalt at tilføre deres musik forskellige typer pladerillestøj¹), så kan man se en tendens i flere nyere film til reflektivt at forholde sig til digitaliseringen ved en æstetisk iscenesættelse af forskellige klippe- og lydtekniske 'fejl' (Halskov 2009b). Det er denne (anti) æstetiske tendens, vi her skal beskæftige os med, som den kommer til udtryk i tre af de seneste tyve års mest interessante (men ikke just mest populære) film: Abbas Kiarostamis iranske mockumentary *Close-Up (Nema-ye Nazdik)*, 1990), Lars von Triers folkelige Verfremdungsfilm *Direktøren for det hele* (2006) og Harmony Korines amerikanske dogmefilm, *Julien donkey-boy* (1999).

Reel noise. Som et teknologisk biprodukt har støj været en del af filmen siden dens fødsel i slutningen af 1800-tallet. Ifølge flere teoretikere² var formålet med stumfilmæraens musikalske og verbale akkompagnementer ligefrem til dels at overdøve eller maskere teknologiens mislyde.

Siden lydens gennembrud i anden halvdel af 1920'erne har man ligeledes ved forskellige strategier søgt at underminere eller helt eliminere sådanne mislyde eller tekniske ufuldkommenheder. Disse strategier kan groft opdeles i tre hovedkategorier:

- fremhævelse af stemmen (ved hjælp af boomstænger, retningsbestemte mikrofoner, dubbing mv.)
- reduktion af grundstøjen (ved hjælp af lydtætte bokse til optageudstyret (såkaldte iceboxes), Dolby støjreduktions-systemer m.v.)
- en generel *sound smoothing* benyttet på forskellige elementer af impulsstøj (dvs. kortvarige forstyrrelser) (Halskov 2008: 26-28).

Ifølge den franske filmlyd-teoretiker Michel Chion er et af "de styrende principper i den klassiske film" således "en nødvendig fremhævelse af stemmen og en altid hørbar dialog." (Chion 1999: 5-6).

Back to the future. Med den digitale optage- og redigeringsteknik er disse bestræbelser på at fremhæve talen og reducere al støj snart fuldbyrdet. Lyden nærmer sig, med John Beltons betegnelse, det 'ideelle udtryk' (Belton 1985: 67f).

Men i kølvandet på digitaliseringen følger en modsatrettet tendens til at fremelske og fremhæve netop de teknologiske 'fejllýde', som digitaliseringen ellers efterhånden helt har elimineret fra den filmiske

oplevelse. Det ses – eller høres, skulle man måske snarere sige – bl.a. i film som *Julien donkey-boy*, *Close-Up* og *Direktøren for det hele*.

Den iranske instruktør Abbas Kiarostami anvender støj og forskellige auditive 'fejl' (pludselige jag af impulsstøj, der simulerer løse forbindelser e.l.) med henblik på at skabe et mere 'autentisk' og reportagelignende udtryk. Hvilket understreges af den dårlige framing, den flaksende kamerastyring, den svigtende skarphed og de tilsyneladende tilfældige zooms, tilt og panoreringer.

I *Julien donkey-boy*, Harmony Korines syndefulde dogmesag, bruges støjen til at skabe en passende fejlbehæftet og grim æstetik – af Korine kaldet *mistakeism* (Roman 2001: 60) – samtidig med, at den skal spejle filmens skizofrene hovedkarakter. Og også hos Lars von Trier – i dennes brechtianske venstrehånds-opus *Direktøren for det hele* – er lyden et bevidst fremmedgørende element, der giver filmen et grimt og næsten vilkårligt udtryk.

Hos alle tre instruktører kan man således, med Yasunao Tone, tale om et 'paramedielt udtryk', hvor moderne lydmedier og -teknikker anvendes med det formål at skabe et udtryk fjernt fra disses iboende formål ('renhed', 'standardisering' og 'homogenitet') (Tone og Marcley 2006: 344-5).³ Det er i sådanne tilfælde, at man, som Torben Sangild, kan tale om en 'støjens æstetik' (Sangild 2003).

Mod en skizofren lyd. Der er noget frækt og drilagtigt – man fristes til at sige triersk – over at lave en dogmefilm, der som *Julien donkey-boy* skånselsløst foragter og forbyrder sig imod netop de kyskhedsregler, der er selve omdrejningspunktet for dogme-konceptet. Dette er ikke desto mindre tilfældet i denne, Harmony Kori-

nes anden spillefilm som instruktør.

Blandt de mest markante af Korines famøse regelbrud er hans brug af non-diegetisk lyd og musik (der ikke er afspillet bag kameraet), dobbeltmediering og digital filtrering (der bevidst, om end bevidst *grimt*, æstetiserer det visuelle udtryk) og 16mm-optagelser (der dog er overført til 35mm).⁴

I kølvandet på debutfilmen *Gummo* (1997), der vakte begejstring hos såvel filmkritikere som -nørder, fik Korines film nummer to en mere skeptisk og broget modtagelse. Nogle har kaldt *Julien donkey-boy* en kunstnerisk genistreg, mens andre har beskrevet den som unødigt "manieret" og *artsy* (Schepelern 2003: 96). En filmkritiker var særlig skarp i sin kritik. I sin harske og uforsonlige anmeldelse til *Japan Times* tillod Giovanni Fazio sig således at beskrive filmen som *autistic* og ikke *artistic*. (Fazio 2001). Spørgsmålet er imidlertid, om ikke netop denne beskrivelse kan stå som en (uforvarende) positiv indramning af Korines projekt. For om noget er filmen netop en ekspressiv skildring af de frenetiske oplevelser og tvangstanker, der plager og forstyrrer den skizofrene Julien (spillet af en mumlende og ofte fuldstændig uforståelig Ewen Bremner). Med andre ord: hvis filmen er 'autistisk' i sin hektisk skiftende lyd- og billedside (og således ekstremt stressende både at se på og lytte til), så er det næppe en tilfældighed. Snarere en tilstræbt æstetik.

Med et lån fra Peter Wollen kan vi passende beskrive filmen som 'intransitiv' (dvs. at de enkelte scener ikke har en klar forbindelse til hinanden), idet den ikke følger en lineær, endsige kausal, logik (Wollen 1999: 499f). Filmen er baseret på et såkaldt *free script*, og dens brug af klipning, ikke mindst lydclipning, minder mest af alt om en hikkende cd.



Med abrupte, uformidlede klip skaber Harmony Korine i *julien donkey-boy* (1999) en stressende, kaotisk filmoplevelse. Diskussionen mellem Julien og hans bror er klippet i stumper og stykker og på lydsporet formidlet som hik, host og støn.

Navnlig én scene – hvis æstetik har en påfaldende lighed med moderne glitch-musik – er interessant. Julien, den mest dysfunktionelle i en komplet dysfunktionel familie, befinder sig i et køkken med sin ditto mærkværdige lillebror (som vi ikke kender meget til ud over hans tydelige wrestler-ambitioner). På panden steger noget bacon, som brødrene må formodes at have sat over og snart skulle indtage. Efter nogle få, helt uforståelige ord følger en serie af hurtige *jump cuts*, da Julien pludselig og tilsyneladende umotiveret overfalder lillebroderen. Ser man filmen på dvd, kan man forledes til at tro, at der er tale om en

fejl på disken, og det er ikke svært at forestille sig, at en uvidende filmsælger kunne finde på at placere den i sin udsalgssektion med en forklarende label på omslaget.

Den ovennævnte scene i *julien donkey-boy* er optaget i én lang, håndholdt kamerabevægelse, og først i redigeringsprocessen dekonstrueret og skamklippet til en serie af 160 ultrakorte jump cuts. Den fysiske fight imellem Julien og lillebroderen er klippet i stykker, sonderlemmet, og deres indbyrdes diskussion reduceret til en kaotisk serie af hik, host og støn. Ikke én eneste stavelse er forståelig, men synet af de to brøders mundbevægelser og lyden af (noget, der minder om) dialog-fragmenter trigger tilskueren til – forgæves – at søge efter mening og verbal afkodning.

Det pludselige anfald på lydsporet er koblet til Juliens pludselige, anfaldslignende tilstand.⁵ Og i perceptuel forstand kan det, som Torben Grodal ville mene, netop være tilskuerens oplevelse af 'auditiv kontrolindskrænkning' – dvs. at vi higer efter, men ikke evner at etablere en verbal mening – der her giver os en fornemmelse af subjektivitet. Lydsidens pludselige uigennemtrængelighed modsvares ikke af et markant skift i visuelt perspektiv (f.eks. fra et nærbillede til en supertotal), og der er ingen anden diegetisk faktor, der umiddelbart motiverer denne uforståelighed. Scenen vil således opleves som 'mindre virkelig', som var den filtreret og oplevet gennem Juliens sanseapparat (Grodal 2007: 152).

Hvis den klassiske film kan kaldes 'verbocentrisk', fordi den fremhæver og understøtter dialogen som et centralt fortælleteknisk redskab, så er det først og fremmest *denne* grundregel – og ikke dogmereglerne – som Harmony Korine forbyrder sig imod. Modsat den pæne, homogene æstetik, der i udpræget grad kendetegner

mainstreamfilmen, kan æstetikken i *julien donkey-boy*, med Torben Sangild, beskrives som udtryk for en skrøbelig, porøs sensibilitet. En grimhedens og fejlenes æstetik.

Kan en computer være venstrehåndet?

Når jeg tillader mig at kalde *julien donkey-boy* triersk, skyldes det primært, at filmens instruktør forekommer komplet uinteresset i at følge regler og anvisninger – til trods for, at dogmebevægelsen som bekendt tog sit afsæt i en række klare og næsten bibelske anvisninger.

Noget lignende kan da også siges om Trier selv, dogme-konceptets neurotiske far, der gennem en imponerende (forskelligartet) filmografi har ført os fra 'venstrehåndet' tv-æstetik (*Riget*, 1994) til skizofrene blandinger af formalisme og grimhed (bl.a. *Breaking the Waves*, 1996), grænseoverskridende hjemmevideostil (*Idioterne*, 1998) og noget så mærkværdigt som fremmedgørende folkekomik (*Direktøren for det hele*).

Her skal det handle om sidstnævnte, der er den af Triers nyere film, som utvetydigt har opnået mindst hæder og kritisk interesse. Filmen – der med Triers egne ord blot er en harmløs folkekomedie, som ikke tillader dybere fortolkning – trækker en lige linje tilbage til *Rigets* venstrehånd-æstetik. Skønt de færreste kan se, endsige ønsker at se, en kobling imellem dette slapstick-komiske makværk (hvilket det ofte betragtes som) og tv-seriens underfundige blanding af vid, humor og horror.

Men koblingen ligger i brugen af venstre hånd. Direkte adspurgt tager Trier dog aldeles afstand fra en sådan beskrivelse: *Direktøren for det hele* er nok lavet grimt og med vilje enerverende, men, så vidt muligt, helt uden brug af menneskelige hænder.⁶ Den menneskelige styring er angiveligt fuldstændig (?) fravalgt, måske i et forsøg

på at spejle netop dén faglige og menneskelige ansvarsfralæggelse, der i filmen iscenesættes som et tidstypisk fænomen.

I den forstand kan man sige, at filmens støjende lydside – der er præget af mikrofon-sus, konstant skiftende lydpositioner og -niveauer – repræsenterer et iboende element af irrationalitet i en ellers rationelt indrettet verden.⁷ Som hos Samuel Beckett eller Joseph Heller handler *Direktøren for det hele* om den absurde regel- eller systemfølge, hvor arbejdsopgaver uddelegeres og udføres systematisk og professionelt uden at gøre gavn eller have nogen funktionel, endsige menneskelig, værdi.

Filmens audiovisuelle stil er således styret af en computer – den såkaldte Automavision, der vilkårligt forhåndsdefinerer alt, fra framing til lydniveauer, mikrofonindstillinger, tilts og panoreringer. Med en ny, vilkårlig, grundindstilling for hver ny optagelse!

"Åh, nej," lyder det fra den svært irriterende, brechtianske rammefortæller, "nu gik det lige så godt. Hvorfor så denne afbrydelse? For slet ikke at tale om den ubehjælpssomme og meningsløse zoom."

At kalde filmens billed- og lydindstillinger vilkårlige er imidlertid, ret beset, lidt af en tilsnigelse, for lyd- og klippestilen er snarere bevidst dilettantisk end egentlig tilfældig. Mens filmens VFX-supervisor, Peter Hjort, beskriver Automavision som et forsøg på at etablere et umanipuleret udtryk – ikke ulig Jackson Pollocks såkaldte 'drypmalerier', hvor malingen dryppes 'tilfældigt' ned på lærredet fra en vis højde – så indrømmer Trier følgende: "Det er mig, der bestemmer. Jeg bestemmer bare på en mere upræcis måde." (Bagger 2007a).

Stokastisk lyd. Kunsthistorien har mange eksempler på brug af tilfældighedsparmetre, i mange forskellige afskygninger.

Fra William Burroughs' *cut up*-poesi over Fluxus-bevægelsen, den frie, improvisationsbårne jazz, Olafur Eliassons berømte *Weather Project* (hvor tilskuerens visuelle oplevelse afhænger af dennes fysiske placering i rummet) og forskellige musikalske eksperimenter (fra Lejaren A. Hiller og Leonard Isaacsons 'algoritmiske kompositioner' til Iannis Xenakis' såkaldt 'stokastiske musik' (kort sagt: musik, hvis grundelementer – som f.eks. pitch og klangfarve – i en vis grad er underlagt tilfældighedens love)).⁸

Navnlig de to sidstnævnte kunne ligne inspirationskilder for Triers arbejde med Automavision og den grimme, men stilbevidste, æstetisering af de markante, hørbare skift, som opstår ved konstant vekslende mikrofonindstillinger og lydniveauer (hvor stemmen enten høres i en tør nærlyd eller som en ulden, rungende fjernlyd; og hvor rumtonen høres enten som et svagt *hiss* eller som et markant *sus*, etc.).

Det er russisk! Foruden disse generelle træk ved *Direktøren for det hele* udmærker to af filmens scener sig ved at være særligt mærkværdige, enerverende og uigennemtrængelige.

Det første eksempel finder vi omtrent midtvejs inde i handlingen, som kort fortalt kredser om Kristoffer (Jens Albinus), der i rollen som Sven E. bliver stand-in chef for en mindre virksomhed, hvis virkelige chef, Ravn (spillet af Peter Gantzler), ikke evner at foretage upopulære ledelsesmæssige valg.⁹ I den pågældende scene er Ravn og Kristoffer taget et smut i Cinemateket for at diskutere de nærmere detaljer i en plan, der går ud på at sælge virksomheden til nogle islændinge og i samme ombering fyre dens danske medarbejdere.

Valget af netop Cinemateket vækker snarere undren end egentlig genkendelse,

på et diegetisk såvel som på et meta-filmisk plan. For hvem vælger, i den virkelige verden, at henlægge afgørende arbejdsrelaterede diskussioner til en biograf under visningen af en film? Og hvorfor da *på film* henlægge en tilsyneladende central dialogscene til en så dialogforstyrrende kulisse?

Hvis svaret på det første af de to spørgsmål synes selvindlysende, så er svaret på det sidste mindre klart og entydigt. Men implikationerne af den mørklagte biograf som ramme om Kristoffer og Ravns samtale er til gengæld tydelige. For ikke alene generes samtalen af den fremmedklingende dialog fra Tarkovskijs film i filmen – som er en konstant hørbar, men for de fleste tilskuere aldeles uforståelig baggrundskulisse (der tales såmænd russisk!) – nej, Ravn og Kristoffers dialog forstyrres endvidere af tyssende biografpublikummer såvel som af deres eget is-spiseri og uhensigtsmæssige knasen med slikpapir midt under samtalen.¹⁰

Hertil kommer de konstant vekslende mikrofonindstillinger, som ikke i sig selv gør samtalen mindre hørbar, men som på afgørende vis påvirker vores evne til at opfange og afkode dens semantiske indhold.

Et lignende eksempel på en sådan 'uhensigtsmæssig' brug af lyd og klippe-teknik findes i forbindelse med de tilbagevendende forhandlinger mellem virksomhedens danske repræsentanter og de potentielle, islandske købere. I disse scener – navnlig i filmens forhalede, kaotiske afslutning – benyttes de mange overlappende stemmer (i samspil med den stokastiske lyd og framing) med henblik på at opnå en effekt som i ovennævnte biografscene. Under hele den afsluttende forhandling – som, efter alskens verbale svinkeærinder, ender med, at Kristoffer i rollen som Sven E. sælger virksomheden – anvendes således



Folkekomisk Verfremdung i *Direktøren for det hele* (2006, instr. Lars von Trier). Den hikkende klipning og de krasse auditive spring fungerer som en vedvarende kilde til distraktion.

en islandsk simultantolk (Benedikt Erlingsson), der konsekvent oversætter Kristoffers fritsvævende kommentarer og islændingenes knappe ditto.

Men hvor simultantolken på det diegetiske niveau tjener et forståelseshensyn, er hans verbale tilstedeværelse stærkt meningsforstyrrende for os som tilskuere, på samme måde som Robert Altmans kunstfærdigt stressende brug af radio-mikrofoner og flerkanaals-lydsystemer i film som *Nashville* (1975) og *A Wedding* (1978). Formelt set er det ikke umuligt at skelne og afkode de enkelte dialogdele, men den udstrakte brug af mange samtidige talekilder stresser uvægerligt vores sanseapparat og truer derved – som de konstant vekslende mikrofonindstillinger – med reelt at umuliggøre forståelsen.

Det bevidst dilettantiske og irriterende ved denne 'sløsed' iscenesættelse af lyden vækker minder om Triers drilagtige metafilm *Epidemic* (1987), hvor instruktøren og manuskriptforfatteren Niels Vørsel beskriver filmens handling og stil i en serie håndskrevne noter mod et overbelyst white-board! Her oplever vi, med andre ord "ikke kun, *hvad* vi hører og ser, men i høj grad, *at* vi hører og ser." (Langkjær 2001: 223).

Triers markant skiftende lydniveauer peger tilbage til Andy Warhol og dennes *microwave films* (film fremstillet ultrahurtigt og for meget få penge). *Flesh* (1968), der ret beset er instrueret af Paul Morrissey, er f.eks. klippet direkte i positivfilmen, således at hvert billedklip også høres som et påfaldende klik på lydsporet (Schepele

1972: 18). Men hvor Morrisseys fejlbehæftede æstetik angiveligt bundede i et uhørt lavt budget (filmen er produceret for blot 1500 dollars), er der i Triers tilfælde som nævnt snarere tale om et tilstræbt dilettantisk og fremmedgørende stiltræk. En drilsk audiovisuel stil og et ikonografisk forsøg på endelig at få "kylet æstetikken ad helvede til" (cit. in Schepele 2000: 236).

"Der er en løs forbindelse". Hvor støjen hos Trier og Korine er et fænomen, der præger det totale filmiske udtryk (i retning af det 'uhensigtsmæssige', det 'grimme' og det 'post-digitale')¹¹, anvendes teknologiske mislyde og taleforstyrrelser kun lokalt i den iranske film *Close-Up*. Men så meget desto mere udtalt.

Denne pseudo-dokumentar (eller *mockumentary*) om en mand, Hossain Sabzian, der i sin armod fristes til at påtage sig instruktøren Mohsen Makhmalbafs identitet, er baseret på en autentisk historie, og karaktererne spilles af de faktiske personer (hhv. Sabzian og Makhmalbaf). Grænsen imellem virkelighed og fiktion, sandhed og konstruktion er bevidst flydende, og den sporadisk grimme billed- og lydside fungerer som et centralt æstetisk tilvalg (Halskov 2009a).

I filmens nøglescene forsøger Abbas Kiarostami med sin medbragte camcorder at indfange instruktør-kollegaen Makhmalbaf, der er på vej til retsbygningen for at mødes med Hossain Sabzian (som i mellemtiden er blevet pågrebet og stævnet for sin tvivlsomme adfærd). Det bevægelige kamera udpeger Makhmalbaf gennem forruden på en bil, og følger hans bevægelser i en serie usikre panoreringer.¹²

Kiarostami taber Makhmalbaf af syne og udbryder frustreret: "Vi kan ikke tage den scene om!"

Makhmalbaf dukker dog op igen bag en

taxa i billedets absolutte baggrund, og ved hjælp af en insisterende zoom indfanges han nu i en let ulden halvtotale, der snart går over i en helt utydelig halvnær. Vi ser Makhmalbaf og hører ham tale, men talen forstyrres af en række frustrerende mislyde og udfald på lydsporet.

Støjen kommer fra knaphulsmikrofonen, lyder det nu fra Kiarostami, der tilføjer: "Der er en løs forbindelse i den." De frustrerende lydudfald og den stressende impulsstøj fortsætter på lydsporet i henved tre-fire minutter, alt imens Makhmalbaf mødes og forsones med sin 'dobbeltgænger'.

Den billedlige harmoni kontrasteres af en markant lydlig disharmoni, men netop denne omhyggeligt konstruerede disharmoni kan paradoksalt nok siges at give en fornemmelse af nærvær og autenticitet. Som var der tale om reportagebilleder og ikke ren iscenesættelse.

Med Jørgen Dehs (2006) og Friedrich Hölderlin kan man måske sige, at 'det rene' (forstået som det virkelige eller ægte) kun lader sig fremstille i 'det urene' (her forstået som den grimme lyd, det flaksende kamera og de tilsyneladende vilkårlige zooms og panoreringer).

"Vi kan aldrig komme helt tæt på sandheden," har Kiarostami sagt, "undtagen ved at lyve" (cit. in Martin 2001). Netop derved kan den iranske instruktør minde, endog i udstrakt grad, om den tyske billedkunstner Gerhard Richter. Blandt tyskerens mange fascinerende kunstneriske bedrifter er de såkaldte 'fotomalerier', hvor et fotografi (ofte af en officiel person eller et familie-medlem) projiceres op på et lærred for at danne grobund for et skræmmende hyperrealistisk maleri. Det mest iøjnefaldende ved disse fotomalerier ligger dog i, at Richter i denne overmaling af motivet bevidst indfører små maletekniske fejl (såkaldte



Hyperrealistisk grimhed hos
Gerhard Richter og Abbas
Kiarostami, i hhv. *Close-Up*
(*Nema-ye Nazdik*, 1990) og *S. mit*
Kind (1995).

blurs eller *smudges*), der til forveksling ligner virkelige optiske eller fototekniske fejl, og således giver maleriet en mere fotografisk og hyperrealistisk karakter.

Men "i højere grad end billedet kan lyden," ifølge Michel Chion, "påvirke og snyde vores perception", hvorved der åbnes mulighed for en større "følelsesmæssig og betydningsmæssig manipulation" (Chion 1994: 33f).

Noistalgi. Skønt støj således kan have en række forskellige funktioner, fremstår den først og fremmest som en pudsig, tilbage-skuende mindelse om en tid, hvor teknikken endnu ikke var i stand til helt at 'slette sine egne spor' – hvilket som bekendt er dens fornemste mission inden for rammerne af den klassiske mainstreamfilm. Det, vi er vidner til i dag, er en bølge af 'grimheds-kunstnere', 'dilettanter' og selvudnævnte 'kejthænder', der nødvendigvis må efterfølge og gøre op med mainstreamfilmen.

Torben Sangild taler om en 'noistalgi' inden for nyere musik, hvor man anvender simuleret pladerillestøj med henblik på at skabe et mere organisk og autentisk udtryk (Sangild 2006a). En sådan æstetisk eller kontra-æstetisk praksis kan man kalde f.eks. 'paramediel' eller 'post-digital', men den vidner under alle omstændigheder om en fascinerende udvikling i moderne kunst og æstetik.

Engang kunne man i bogstaveligste forstand høre filmens historie – som følge af tiltagende slid og den gradvise nedbrydning af celluloid- eller nitratstrimlen. Kunne det tænkes, at det var dette historiens *hisss*, vi i dagens digitale tidsalder er kommet til at savne? Lyden af en fejlbarlig og endnu ufuldkommen – ja, næsten *meneskelig* – teknologi.

skrevet flere interessante indlæg. Mest bemærkelsesværdig er hans reference til computer-programmet iZotope Vinyl (et stykke software, der gør det muligt for brugeren at tilføje sin musik forskellige typer støv og pladerillestøj). Med dette program kan brugeren angiveligt – paradoksalt nok – skabe sin egen 'autentiske vinyl-simulation' ("authentic 'vinyl' simulation"). For mere herom, se Sangild 2006a og <http://www.izotope.com/products/audio/vinyl/>

2. For mere herom, se bl.a. Davison 2004, s. 18, og Burt 1994, s. 205.
3. Således beskriver Tone og Marcley selv fænomenet 'paramedialitet': "Når en ny teknologi opstår, og derved gør en anden teknologi forældet eller overflødig, er der to typiske reaktioner: nogle kunstnere finder en alternativ måde at bruge den nye teknologi på, mhp. at udvide det kunstneriske udtrykspotential, og nogle gange bliver den forældede teknologi, i sig selv, til kunst. [...] En ny teknologi, et nyt medium opstår, og kunsten udvider ofte brugen og brugsmulighederne af denne teknologi." (Tone og Marcley 2006: 344-5).
4. Korines regelbrud diskuteres på to dvd-features: *FreeDogme* (på bonusdisken til Sandrew Metronomes Dogme Kollektion) og *The Confessions of Julien Donkey-boy* (Independent Pictures, 2001).
5. Koblingen mellem støj og anfaldslignende tilstande er, mener Simon Reynolds, naturlig, idet støjen, i en vis forstand, repræsenterer en lydlig spasme. Med Reynolds' ord: "Støj er som et udbrud i det materiale, som sproget er gjort af. Vi fængsles og fascineres af et anfald af lyd, hvortil vi ikke kan knytte en mening..." (Reynolds 1990: 60).
6. Se Bagger 2007b.
7. Dette forhold bemærker Torben Sangild ift. moderne glitch-musik. Med Sangilds ord: "Glitchmusik udstiller teknologiens skrøbelighed og sårbarhed. Den peger på de dialektiske momenter af irrationalitet i de ellers gennemført rationelle computere." (Sangild 2006b: 166).
8. For mere herom, se Marstal og Moos 2001, s. 195, og LaBelle 2006, s. 183-92.
9. Filmens ironiseren over moderne ledelsesfilosofi og 'meningsløse' virksomhedsdiskurser er angiveligt inspireret af den engelsk tv-serie *The Office* (BBC, 2001-03).
10. Andrej Tarkovskijs klassiker *Zerkalo* (1975, *Spejlet*) – med dennes frapperende afsøgning af det irrationelle – spøger som intertekstuel reference i flere af Triers værker, navnlig i *The Element of Crime* (1984), *Antichrist*

Noter

1. Om dette fænomen har Torben Sangild

- (2009) og tv-serien *Riget*.
11. Betegnelsen 'post-digital' har jeg hentet fra nyere musikteori (jf. Cascone 2006 og Richards 2006).
 12. Ordet 'udpeger' er ikke tilfældigt valgt, idet stilen her netop er et eksempel på *pointing* i modsætning til *framing*, og også denne brug af *pointing* kan siges at være en pseudo-dokumentarisk markør. For mere om *pointing* og *framing*, se Mikkelsen 2008.
- Litteratur**
- Bagger, Jonas (2007a). "Automavision – om Triers nye teknik og regler". Bonusmateriale til *Direktøren for det hele* (Nordisk Film, dvd).
- Bagger, Jonas (2007b). "Instruktøren for det hele – interview med Lars von Trier". Bonusmateriale til *Direktøren for det hele* (Nordisk film, dvd).
- Bates, Eliot (2004). "Glitches, Bugs, and Hisses: The Degeneration of Musical Recordings and the Contemporary Musical Work". In: Washburne, Christopher J. og Derno, Maiken (red.): *Bad Music: The Music We Love to Hate*. New York og London, Routledge.
- Belton, John (1985). "Technology and the Aesthetics of Film Sound". In: Weis, Elisabeth og Belton, John (red.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press.
- Burt, George (1994). *The Art of Film Music*. Boston, Northeastern University Press.
- Cascone, Kim (2006). "The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music". In: Cox, Christoph og Warner, Daniel (red.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York, Continuum.
- Chion, Michel (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Oversat af Claudia Gorbman. New York, Columbia University Press.
- Chion, Michel (1999). *The Voice in Cinema*. (opr. 1982). Oversat af Claudia Gorbman. New York, Columbia University Press.
- Davison, Annette (2004). *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Leeds, Ashgate.
- Dehs, Jørgen (2006). "Det rene i det urene: bemærkninger om kunst og autenticitet". In: Bisgaard, Ulrik og Friberg, Carsten (red.): *Det æstetiskes aktualitet*. København, Multivers.
- Fazio, Giovanni (2001). "'Julien Donkey-Boy': A Film Genius in His Own Mind". In: *The Japan Times*. Online: <http://209.85.129.104/search?q=cache:gNxFJY96DQJ:search.ja-pantimes.co.jp/cgi-bin/ff20010105a1.html+ju lien+donkey+boy+noise&hl=da&ct=clnk&cd=5&gl=dk>. Hentet 2008.
- Grodal, Torben (2007). *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. København, AFM, Københavns Universitet.
- Halskov, Andreas (2008). "Uhørt! – støj som æstetisk og fortælleteknisk virkemiddel i moderne film og tv". Speciale i Filmvidenskab, Københavns Universitet.
- Halskov, Andreas (2009a). "Et billedes anatomi: På sporet af (u)sandheden". In: 16:9, juni 2009.
- Halskov, Andreas (2009b). "Et billedes anatomi: Sammenbruddets æstetik". In: 16:9, november 2009.
- Kahn, Douglas (2001). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. London, The MIT Press.
- LaBelle, Brandon (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. London, Continuum.
- Langkjær, Birger (2001). *Den lyttende tilskuer: Perception af lyd og musik i film*. København, Museum Tusulanums Forlag.
- Marcley, Christian og Tone, Yasonao (2006). "Record, CD, Analog, Digital". In: Cox, Christoph og Warner, Daniel (red.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York, Continuum.
- Marstal, Henrik og Moos, Henriette (2001). *Filtreringer – Elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplere 1898-2001*. København, Høst & Søn.
- Martin, Adrian (2001). "The White Baloon and Iranian Cinema". In: *Senses of Cinema*, nr. 15, juli-august 2001.
- Mikkelsen, Mads (2008). "'Look out, it's real!' Politisk modernisme på amerikansk i *Medium Cool*". In: *Kosmorama* nr. 242. København, DFI.
- Reynolds, Simon (1990). *Blissed Out: The Raptures of Rock*. London, Serpent's Tail.
- Roman, Shari (2001). *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogme 95*. Hollywood, iFilm Publishing.
- Sangild, Torben (2003). *Støjens æstetik*. København, Multivers.
- Sangild, Torben (2006a). "Vinylstøj – støv eller nostalgi", først bragt på AUX's hjemmeside i marts 2006. Online: <http://www.groveloejer.dk/sangild/wiki/index.php?title=Vinylst%C3%B8j>
- Sangild, Torben (2006b). "Klik, tik, bip, sssss, fffff: Glitch-musik og æstetiseringen af det teknologiske lydmiljø". In: Bisgaard, Ulrik og Friberg, Carsten (red.): *Det æstetiskes aktualitet*. København, Multivers.

- Schepelern, Peter (1972). *Den fortællende film*. København, Munksgaard.
- Schepelern, Peter (2000). *Lars von Triers film: tvang og befrielse*. København, Rosinante.
- Schepelern, Peter (2003). "Filmen ifølge Dogme. Spilleregler, forhindringer og befrielser". In: Toftgaard, Anders og Hawkesworth, Ian Halvdan (red.): *Nationale spejlinger: tenden-*

- ser i ny dansk film*. København, Museum Tusculanums Forlag.
- Wollen, Peter (1999). "Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*" (opr. 1972). In: Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York og Oxford, Oxford University Press.