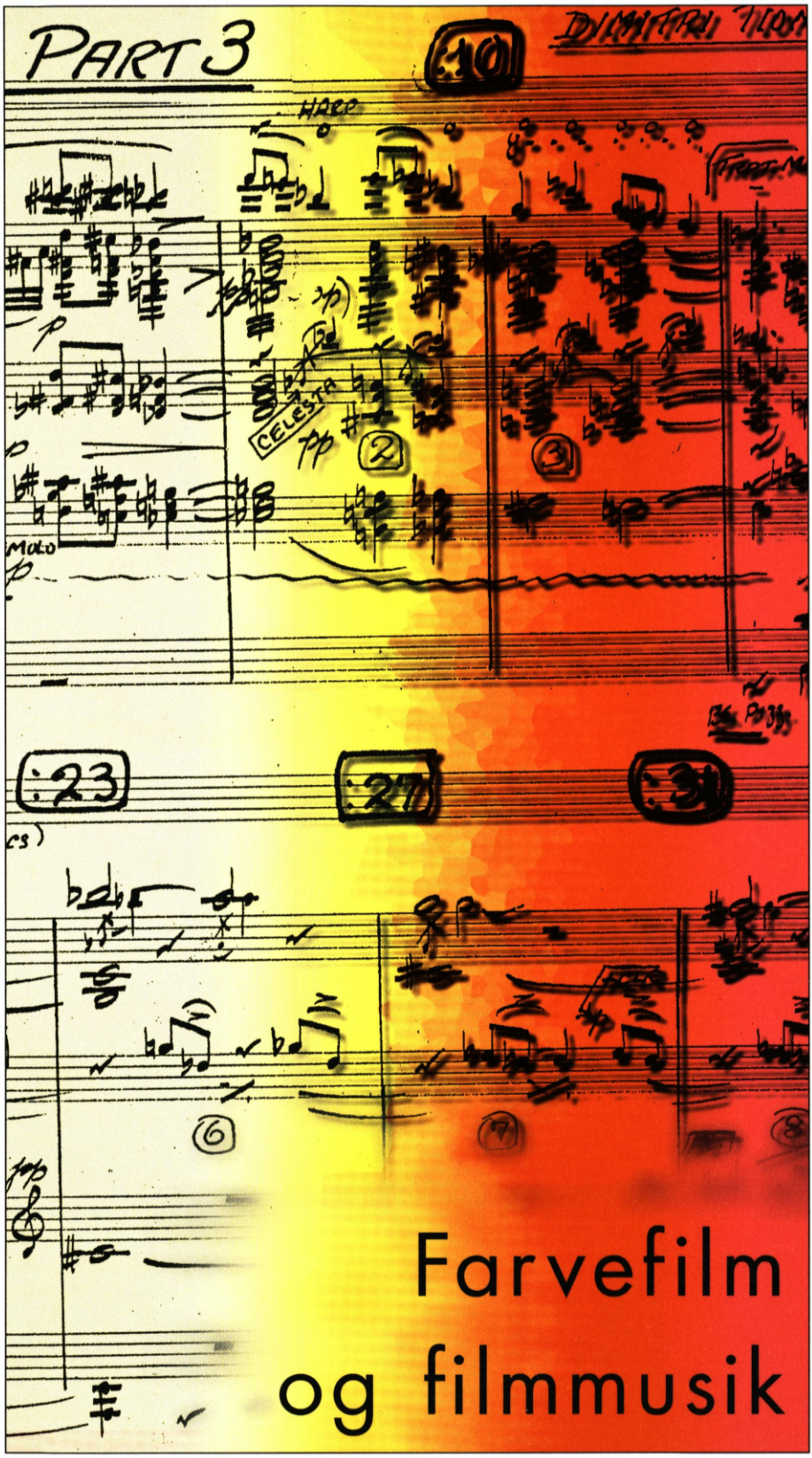
Nr. 222 - vinter 1998 Filmmuseet

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur



Farvefilm og filmmusik

Farvefilm og filmmusik

Forord

Farver og lyd var de væsentligste af de elementer, der ikke var umiddelbart tilgængelige for det tidlige filmsprog. Begge 'mangler' blev søgt udbedret på forskellig vis i stumfilmens epoke, men først siden 30'erne var filmteknologien i stand til helt at omfatte lyd og farve. Lydfilmen satte hurtigt en definitiv stopper for stumfilmen (når bortses fra en vits som Mel Brooks' *Silent Movie*, 1976), mens sorthvid-filmen stadig lejlighedsvis bliver dyrket (Woody Allen, Martin Scorsese, Steven Spielberg - og Lars von Trier).

Dette Kosmorama-nummer ser på farverne og filmen, for selv om farverne nu må betragtes som et næsten obligatorisk element i spillefilmen, har det i nogen grad været forsømt som forskningsområde. Eva Jørholts artikel giver en historisk oversigt over partnerskabet mellem film og farve og redegør for de teorier, der knytter sig hertil.

Resten af nummeret handler om lyd, mest om den lyd som kaldes musik. Peter Schepelerns artikel påviser nogle udviklingslinjer i filmmusikkens historie, Palle Schantz Lauridsen tager sig af Charles Chaplins særlige holdning til musik og lyd, Birger Langkjær undersøger, hvordan musikken får sin mening i filmen, og Peter Larsen analyserer filmmusikkens narrativitet.

Kosmoramas næste nummer kommer til sommer og handler om film noir.

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Filmmuseet, Vognmagergade 10, 1120 København K, tel 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Filmmuseet pr. check eller giro 604 67 38. Abonnement 1998, 44. årg. koster kr. 250, løssalg kr. 175 pr. nummer.
Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Eva Jørholt, Dan Nissen.
Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023-4222.

Forside: Fra Dimitri Tiomkins partitur til Hitchcocks *Strangers on a Train* (1951).

Indhold

Eva Jørholt
Filmens farver
En hvid plet på filmvidenskabens landkort 6

Peter Schepelern
Klangen af billeder
Udviklingslinier i filmmusikkens historie 34

Palle Schantz Lauridsen
"Action Speaks LouderThanWords"
Chaplin og lydfilmen 52

Birger Langkjær
Hvordan får musikken mening?
Om karakter, situation og tilskuer 68

Peter Larsen
Filmmusikkens narrativitet 80

Bøger

Palle Schantz Lauridsen
Svensk rapsodi
Ann-KristinWallengren:
En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama. 100

Helle Kannik Haastrup
Amerikansk film i dag - fra low budget til high concept
GeoffAndrew: StrangerThan Paradise - Maverick film-makers in recent
American cinema; Steve Neale & Murray Smith (red.):
Contemporary Hollywood Cinema 102

Ebbe Villadsen
Tre danske instruktører ser tilbage
I den grønne skov og andre udflugter med Palle Kjærulff-Schmidt.
Erik Balling: Som barn var jeg voldsomt hidsig.
Henning Carlsen: Mit livs fortrængninger. 104

Monokrome effekter. Lars von Triers The Element of Crime, *jf. s. 28*

Filmens farver

En hvid plet på filmvidenskabens landkort

Af Eva Jørholt

Filmens farver er ikke som nogen andre farver vi før har set. De kommer ikke ind under hverken naturens eller maleriets farvekategorier, og de følger ikke de sort-hvide billeders regler. [...]Vi har at gøre med en særlig form for farver, der ikke er ubevægelige, statiske, men som bevæger sig og forandrer sig for vore øjne. [...] Denne nye mobile farve kan meget vel gå hen og blive morgendagens kunstform.

Robert Edmond Jones (1938: 207-208)

Robert Edmond Jones, der var en af USAs førende teaterscenografer, instruerede i 1934 *La Cucaracha*, den første kortfilm optaget i fuld Technicolor. Blot året efter blev den fulgt op af den første lange spillefilm i fuld Technicolor, *Becky Sharp* (instrueret af Rouben Mamoulian), men skønt Hollywood skulle producere en håndfuld store farvefilm i 1930'erne, ikke mindst *The Wizard of Oz* og *Gone With the Wind* (begge instrueret af Victor Fleming i 1939), skulle der gå mange år, før Jones' optimistiske pro-

fetier kunne realiseres.

Selv om 1930'ernes Technicolor var det første kommercielt gangbare farvefilmsystem, som faktisk kunne reproducere verdens farver, havde man kendt til farvede film siden før århundredskiftet. Men film i farver skulle forblive undtagelsen snarere end reglen helt frem til 1960'erne. Jeg skal i denne artikel forsøge at skitsere nogle mulige årsager til, at farverne først så sent fik deres egentlige gennembrud på film, men eftersom det har taget endnu længere tid for filmvidenskaben at opdage, at filmen faktisk *har* fået farver, vil mit forsøg på at besvare disse og andre spørgsmål vedrørende film og farver, basere sig mere på kvalificeret gætværk end på kendsgerninger. For farver er stadig i det store og hele et uudforsket felt inden for filmvidenskaben.

Edward Branigan bemærkede i 1976, at "helt frem til i dag er filmkritikken i det store og hele gået til værks, som om alle film var i sort/hvid" (Branigan 1976: 20). I 1998 er Branigans observationer (næsten) lige så meget på deres plads, som de var for 22 år siden. Filmforskerne synes at lide af en alvorlig farveblindhed, som i øvrigt frem til for blot et par årtier siden ledsagedes af en næsten fuldstændig døvhed, indtil filmvidenskaben langt om længe fik ørerne op for filmens lyd.

Hvor fristende det end måtte være at gøre nar ad filmvidenskabens famlende langsommelighed, må vi imidlertid ikke glemme, at filmen er et uhyre komplekst udtryksmiddel. Den er et 'multidimensionelt instrument' (som Rudolf Arnheim engang udtrykte det), hvis umådelige potentiale kun vanskeligt lader sig kortlægge udtømmende. Ud fra en rent kvantitativ synsvinkel sætter filmen flere parametre i spil på samme tid end nogen anden kunstart. Lyssætning, grafisk komposition, bevægelse, indramning, musik, tale, klipning, skuespil, narrativ struktur etc. *og* farver - alle indgår de i en films udsigelse, og hvert af disse virkemidler kan enten forstærke eller modarbejde de øvrige.

Skønt mediets kompleksitet således til en vis grad forklarer, hvorfor filmvidenskaben endnu har lang vej igen, er dét ikke ensbetydende med, at vi simpelthen skal afstå fra at forsøge at skabe klarhed over de forskellige cinematografiske virkemidler og deres interaktion. Vi må blot tage ét skridt ad gangen og studere f.eks. lyd og farver separat, før vi overhovedet begynder at tænke på at ville begribe det umådelige potentiale, der ligger i en kombination af de to - med resten af filmens virkemidler.

Studiet af filmens farver vanskeliggøres ydermere af det forhold, at filmfarver ændrer sig over tid og i forhold til de tekniske visningsforhold. Generelt forbliver filmfarver sjældent præcis som filmskaberne skabte dem. De falmer, så vi ofte må gætte os til deres oprindelige pragt, og når filmene vises på tv, spiller yderligere to forhold ind, for ikke blot har hver enkelt seer mulighed for at styre farverne efter behag, de forskellige tv-mærker vil tillige gengive farverne forskelligt - som man kan konstatere det, hvis man betragter et udstillingsvindue fyldt med tv-apparater fra forskellige firmaer som f.eks. Sony, Philips, Panasonic etc.

Ikke desto mindre er det på høje tid, at filmvidenskaben begynder at forske i filmens farver. Denne artikel prætenderer på ingen måde at sige alt, hvad der kan siges om film og farver. Ejheller har den til hensigt at præsentere en fiks og færdig teori om emnet, men den vil forsøge at give en kort historisk oversigt over, hvordan man i tidens løb har set på filmens farver, og de forskellige måder, hvorpå farverne er blevet brugt i løbet af filmens første hundrede år. På filmvidenskabens nuværende stade rejser filmfarvernes historie flere spørgsmål end

den besvarer, men det er mit håb gennem denne artikel at skitsere et par mulige udgangspunkter for en mere tilbundsgående forskning i filmen og dens farver.

Farver, naturlig perception, kunst og fotografisk reproduktion.

> Hvordan kan det være, at en farvet indstilling forekommer så utroværdig, så grusomt falsk, når alt hvad kameraet gør er at nedfælde den virkelige verden på film? Forklaringen må uden tvivl være, at de mekanisk reproducerede farver mangler kunstnerens hånd; her mister han sin organiserende funktion og har ingen mulighed for at vælge, hvad han vil have.
>
> Andrei Tarkovskij (1986: 138)

Da Niepce, Daguerre et al. opfandt fotografiet i løbet af det 19. århundrede, ansås det af mange for at være fuldbringelsen af den fuldkomne illusion, som de mimetiske kunstarter havde stræbt efter i århundreder. Fotografiet gjorde det muligt for naturen at reproducere sig selv, eller dét erklærede i det mindste euforiske naturalister, som hævdede, at fotografen skrev med lyset alene. Kameraet blev opfattet som 'naturens egen pen', og det fotografiske billede som et fysisk og kemisk aftryk af verden selv. Endelig kunne menneskets bidrag til kunstværket reduceres til et simpelt tryk på en knap - mente man.

Men hvor 'fuldkommen' illusionen end forekom, så var stillfotografiet stadig ude af stand til at gengive bevægelse. Da bl.a. Edison og brødrene Lumière i 1890'erne kunne præsentere deres levende fotografiske billeder, var naturalisternes begejstring om muligt endnu større, for med filmen var det muligt at reproducere såvel tid som rum. Ifølge André Bazin fødtes filmen simpelthen ud af en urgammel drøm om total realisme:

> Opfindelsen af filmen var styret af myten om en altfavnende realisme, om en genskabelse af verden i dens billede, et billede som hverken ville være behæftet med kunstnerens fortolkningsfrihed eller med tidens irreversibilitet. Ganske vist fik filmen ikke alle morgendagens totale filmkunsts attributter med i vuggegave, men det var stærkt imod dens vilje og kun fordi dens feer var teknisk ude af stand til at give den dem, hvor meget de end ønskede det. (Bazin 1946: 23).

Skal vi tro Bazin, var det altså kun et udslag af teknikkens utilstrækkelighed, at filmen - det realistiske medium par excellence - ikke fra fødslen havde farver, for vi perciperer som bekendt verden i farver. På den anden side lader det ikke til, at det tidlige filmpublikum opfattede fraværet af farver som specielt urealistisk. Man kan blot henvise til de i sig selv ganske farverige beretninger om, hvordan det allertidligste publikum rykkede skræmt tilbage i sæderne, da brødrene Lumières berømte tog brusede ind på perronen i Lyon, eller forundret iagttog vindens livagtige spil i løvet bag det spisende Lumière-barn i *Le repas de bébé* (1895).

Rudolf Arnheim fremhæver netop, hvordan det tidlige publikum ikke synes at have savnet farverne:

> Det er især bemærkelsesværdigt, at fraværet af farver, som man skulle tro udgjorde en fundamental afvigelse fra naturen, blev bemærket så lidt, før farvefilmen henledte opmærksomheden derpå. Reduktionen af alle farver til sort og hvid, som ikke engang lader farvernes lysværdier uberørte (røde farver kan f.eks. blive for mørke eller for lyse, afhængigt af filmens emulsionslag), ændrer billedet af den virkelige verden betragte-

> ligt. Men alle og enhver, som går ind for at se en film, accepterer den verden de ser på lærredet som en tro kopi af den virkelige verden. ...Tilskueren bliver ikke chokeret over en verden, hvor himlen har samme farve som et menneskeligt ansigt; han accepterer forskellige gråtoner som værende flagets røde, hvide og blå farver; sorte læber som værende røde; hvidt hår som værende blond. Et træs blade er så mørke som en kvindes mund. En mangefarvet verden er med andre ord ikke blot blevet transformeret til en sort-hvid verden, men undervejs har alle farveværdier forandret sig i forhold til hinanden: der opstår ligheder, som ikke findes i den virkelige verden; og ting, som i virkeligheden enten overhovedet ikke står i nogen direkte farveforbindelse med hinanden eller indgår i en helt anden farverelation, får den samme farve. (Arnheim 1933: 22).

Hvor Bazin tilhører den klassiske filmteoris realistiske fløj, regnes Arnheim blandt formalisterne, som mente, at det ingenlunde var filmens opgave blot at reproducere verden mekanisk. Som de tidlige modernister - bl.a. Baudelaire - afviste Arnheim ethvert kunstnerisk potentiale i den 'fuldkomne' fotografiske illusion. Han søgte derfor at demonstrere, at filmen *ikke* var den fuldkomne illusion, som den blev anset for at være. Hvad den manglede i illusionskraft, vandt den i kunstnerisk potentiale, for, som Arnheim udtrykte det, "kunsten begynder, hvor den mekaniske reproduktion ophører" (Ibid.: 55). En sort-hvid film havde således meget større chancer end en farvefilm for at kunne blive kunst, simpelthen fordi den lå længere fra virkeligheden selv. Netop i kraft af sin 'ufuldkommenhed' gav den farveløse films 'afvigelse fra naturen' således ifølge Arnheim så meget desto større rum for filmskaberens kreative forestillingskraft:

> Når filmkunstneren må forlade sig på sort-hvid, står der særlig livfulde og betagende effekter til hans rådighed. [...] Reduktionen af virkelighedens farveværdier til en éndimensional grå serie (fra kridhvid til gravsort) repræsenterer en velkommen afvigelse fra naturen, som muliggør frembringelsen af betydningsfulde og dekorative billeder ved hjælp af lys og skygge. (Ibid.: 62).

Fra hver sit ståsted argumenterer såvel Arnheim som Bazin således for farverne som et realistisk element. Forskellen er blot, at hvor realisten Bazin hilser dem velkommen som en forøgelse af filmens essentielle realisme, tager formalisten Arnheim af samme grund afstand fra dem.

Har man imidlertid Kracauers distinktion mellem filmens to retninger, den realistiske (Lumière) og den formalistiske (Méliès) in mente, er det interessant at notere sig, at teorien - såvel den realistiske som den formalistiske - her synes eklatant ude af trit med praksis. Det forholder sig nemlig sådan, at det var de formalistiske - eller i det mindste de højligt ikke-realistiske - film, der var de første til at benytte sig af farver i større omfang, mens de realistiske film længe skulle foretrække sort-hvid.

Der kan anføres mange årsager hertil. En af de vigtigste er formentlig, at man først i 1960'erne blev i stand til at reproducere farver på film, så de virkede nogenlunde naturtro. En anden er uden tvivl, at eksempelvis avisernes reportagefotografier meget længe var i sort-hvid, hvilket i det hele taget forlenede den sort-hvide fotografiske gengivelse med en egen dokumentarisk autenticitet.

Den tidlige films kulørte attraktioner.

> Farverne gjorde deres entré i de grafiske kunstarter som en øget attraktion for øjet. Det uciviliserede menneske er i almindelighed ikke tilfreds med sort-hvidt. Børn, bønder og primitive folkeslag kræver den højeste grad af stærke farver. Det er de store byers primitive mennesker, som flokkes foran filmlærredet. Derfor tyr filmen til stærke farver. De udgør en stimulerende friskhed.
> H. Baer (Cit. i Arnheim 1933: 133-34)

Skønt farver først blev normen i filmkunsten i 1960'erne, var allerede nogle af de allerførste film fra 1890'erne i farver. Disse film var imidlertid ikke farvefilm, men farvede film, dvs. sort-hvide kopier der var farvelagt på forskellig vis. Skal man tro Bazin, kunne man forestille sig, at filmpionererne farvelagde filmene for at sætte sig ud over mediets tekniske brister og præsentere noget, som lå så tæt som overhovedet muligt på den fuldkomne illusion. Dét synes imidlertid ikke at have været tilfældet.

I den tidligste film blev farverne generelt ikke brugt som et middel til at øge den realistiske illusion, men snarere som en sensationalistisk effekt, en frisk stimulus eller attraktion i egen ret. Farverne skulle intensivere publikums oplevelse, øge spændingen, ligesom stejlere bakker øger fornøjelsen ved at køre i rutschebane.

Ifølge de senere års revisionistiske filmhistorieskrivning er de tidligste film ikke at opfatte som primitive. De skal ikke forstås som forstadier til vore dages elegant fortællende film, men snarere som en spektakulær markedspladsattraktion - deraf betegnelsen attraktionsfilm -, hvis fornemste mål var at stimulere tilskuerne og levere umiddelbart sanselige oplevelser.

En af disse 'nye' filmhistorikere, amerikaneren Tom Gunning, mener, at den tidlige films brug af farver skal ses i relation til fremvæksten af den moderne massekultur, herunder især reklamefænomenet, som i løbet af det 19. århundrede var blevet en stadig mere iøjnefaldende del af den moderne tilværelse. Massekulturens tilhængere omfavnede farverne, og eliten tog afstand fra dem, men farver opfattedes i almindelighed som en slags "kommerciel æstetik" og ansås for at "have en kraftfuld, nærmest irrationel, effekt på et massesamfund":

> For populærkulturens tilhængere repræsenterede farverne en kongevej til en opmærksomhedsfangende visuel fascination, en opildning af begær og fantasi samt, i sidste ende, et incitament til forbrug. (Gunning 1995: 251).

Rouben Mamoulian, en af de første instruktører der filmede i Technicolor i

Håndkolorering. Méliès Le voyage à travers l'impossible.

1930'erne, skulle senere forklare denne opmærksomhedsfangende effekt med henvisning til et af menneskets allermest basale instinkter:

> Fra den allertidligste tid har den menneskelige race reageret emotionelt på farver. Intensiteten i et barns reaktion på farver står kun tilbage for dets reaktion på mad. Det samme gælder vilde folkeslag. Det er derfor, de handelsrejsende medbringer store lagre af kulørte glasperler og ruller af stærkt farvet klæde. Dermed får farverne en plads blandt de grundlæggende menneskelige instinkter - faktisk umiddelbart efter selvopholdelse og sex. (Mamoulian 1960: 70-71).

Skønt man kan indvende meget imod Mamoulians og den ovenfor citerede Baers nedladende holdning til 'primitive' og 'vilde' folkeslag, udtrykker de utvivlsomt netop den 'filosofi', som lå til grund for brugen af farver i den tidlige massekultur generelt og i den tidlige film i særdeleshed. Alle tidlige film anvendte imidlertid ikke farverne på samme måde, ligesom der var forskellige teknikker til at farvelægge billederne. Håndkolorerede film, der kendes helt tilbage fra 1895, kunne bruge op til seks forskellige farver, der blev påført hvert enkelt af filmstrimlens billeder i hånden (som regel af kvinder). Håndkolorering var derfor en meget dyr proces, som næsten udelukkende anvendtes til meget spektakulære og/eller fantastiske film som *Voyage dans la lune* (1902) og *Voyage à travers l'impossible* (1904), begge af Georges Méliès.

En anden tidlig metode til at påføre sort-hvide filmkopier farver var stencilfarvning, en halv-automatisk proces, som det store franske selskab Pathé Frères introducerede i 1905 under navnet Pathécolor. Teknikken anvendte celluloidskabeloner til mekanisk at overføre forskellige farver til forskellige dele af billederne ved hjælp af særlige børster. Denne ligeledes meget kostbare metode blev mest brugt til korte modefilm og enkelte sekvenser af længere film, samt til eventyrfilm, f.eks. *Ali Baba et les 40 voleurs* (Ferdinand Zecca, 1905).

De farver, man opnåede ved hjælp af disse to metoder, var som regel stærkere og mere mættede end dem, der findes i naturen. Og eftersom farverne ikke altid fulgte motivernes konturer helt, fik de fotografiske billeder ofte en nærmest tegneserieagtig kvalitet, der distancerede dem yderligere fra den bazin'ske myte om den totale film.

Andre, mindre kostbare farvelægningsmetoder var tintning og toning, der bestod i simpelthen at lægge hele sekvenser af de sort-hvide kopier i store farvebade. Mens tintning farvede billedets lyse områder, gav toning de mørke felter farve, mens de hvide forblev hvide. De monokrome billeder, der kom ud af det, blev som regel brugt på en ganske stereotyp måde: "Røde nuancer bidrog til at forstærke en storbrand eller pludselige primitive lidenskaber, mens blå blev betragtet som naturlig for natlige scener, der involverede forbryderes og elskeres hemmelige aktiviteter" (Kracauer 1960: 136).

Ligesom håndkolorering og stencilfarvning tilførte også tintning og toning filmen et yderligere moment af spektakularitet, men hvor den allertidligste attraktionsfilm hovedsagelig anvendte håndkolorering og stencilfarvning til at skabe sanselige pirringer i egen ret, tjente de lige så unaturlige monokrome billeder tillige et narrativt formål. Ifølge Siegfried Kracauer bidrog de til at gøre de stumme billeder mere levende og styrke sammenhængen inden for de enkelte scener, og, hvad der var endnu mere væsentligt, "de forskellige farver [..] tjente til at

bibringe publikum bestemte stemninger i overensstemmelse med emnet og handlingen" (Ibid.). Det ser ud til, at den narrative motivering bevirkede, at tintede og tonede billeder ikke blev opfattet som specielt kunstige eller unaturlige. En stærk narrativ motivering synes altså at kunne få selv urealistiske farver til at passere i mere eller mindre ubemærkethed.

De fleste farvede film - hvad enten de var tintede, tonede, håndkolorerede eller stencilfarvede - blev også udsendt i mindre kostbare sort-hvide kopier, hvilket leder til to formodninger: 1) at farverne, selv i de tilfælde hvor de var motiveret af fortællingen, ikke blev betragtet som en absolut nødvendig del af narrationen, og 2) at det som regel var industrien, og ikke filmskaberne, der bestemte hvilke farver en given film skulle have.

I 1906 udtog den britiske filmpioner George Albert Smith patent på den såkaldte Kinemacolor-metode, som faktisk reproducerede den virkelige verdens farver, skønt ejheller Kinemacolor var egentlig farvefilm. Den kromatiske effekt opnåedes ved at man lod et filterhjul rotere foran kameraets linse, hvorved negativets enkeltbilleder eksponeredes skiftevis for rødt-orange og blå-grønt lys. Filmen blev optaget og forevist med dobbelt hastighed, og når et tilsvarende roterende farvehjul blev anbragt foran fremviserens linse, fremstod den sort-hvide filmkopi i (næsten) naturlige farver på lærredet.

Kinemacolor-metoden opnåede betragtelig succes i årene 1909-1915, kulminerende med den 2 1/2 timer lange *The Durbar at Delhi* (1912), der gik i 15 måneder og spillede trekvart million dollars ind. Dens skildring af Kong Georg Vs besøg i Indien tiltrak tilskuere fra alle samfundets lag, deriblandt den russiske enkekejserinde, som efter at have set filmen i London skrev til sin søn Nikolaj: "Vi skal i dag spise frokost hos George og May på Buckingham Palace. Jeg skal hilse fra dem begge. I går så vi deres rejse til Indien. Kinemacolor er vidunderligt interessant og meget smukt, og det giver én indtryk af at have set det hele i virkeligheden..." (Cit. i Branigan 1979: 135).

Det er værd at bemærke, at selv om Kinemacolor ikke i egentlig forstand optog og gengav verdens egne farver, så blev metoden - og beslægtede additive systemer som Gaumontcolor, Biochromecolor m.fl. - fra starten anvendt til realistiske, ja ligefrem dokumentariske formål. Men hvor publikum synes at have modtaget denne nye 'farverealisme' med stor entusiasme, dér tøvede industrien stadig med at omlægge produktionen til farver. Da Kinemacolors britiske patenthavere forsøgte at sælge de amerikanske rettigheder til det magtfulde Motion Picture Patents Company (MPPC), lykkedes det således ikke. Den amerikanske trust var simpelthen ikke interesseret i en proces, der ville gøre et allerede succesrigt medie endnu dyrere.

Da MPPC henimod slutningen af 1910'erne blev opløst, overtoges scenen af de uafhængige producenter, som havde grundlagt Hollywood. Disse havde i mange henseender demonstreret meget større fremskridtsvenlighed end MPPC, men når det gjaldt farver, viste de sig næsten lige så forsigtige som den dybt konservative trust, de havde bekæmpet.

En drømmeverden i strålende Technicolor.

I tidlige Technicolorfilm fungerer farverne som en lovprisning af teknologien: "se, hvor fantastisk filmen er!" Langt fra at give os et genkendeligt portræt af den virkelige verden, løfter farverne os ud af den, op over dens verdslige problemer og uforsonlige modsætninger og ind i en

> ny verden, hvor den gamles begrænsninger fejes bort og dens vanskeligheder overvindes
> Edward Buscombe (1977: 91)

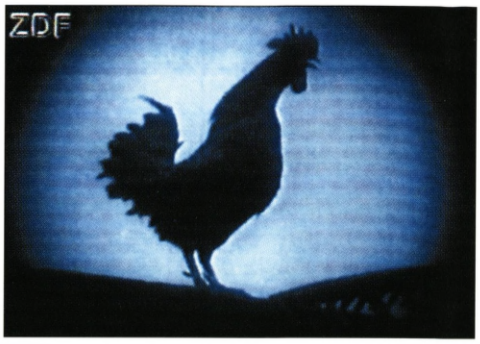
Den farvemetode, der til sidst fandt vej ind i amerikansk filmproduktion, var den berømte Technicolor-proces. Under ledelse af Dr. Herbert Kalmus, som havde grundlagt selskabet i 1915, arbejdede Technicolor Inc. først med additive farveprocesser, men gik i 1929 over til en, endnu ikke helt vellykket, to-komponent subtraktiv proces baseret på rød-orange og blå-grøn. I 1932 lancerede Technicolor imidlertid den tre-komponent subtraktive metode, som skulle monopolisere amerikansk farvefilmproduktion helt frem til 1950'erne.

Tre-komponent Technicolor-metoden bestod i, at man optog filmen med et særligt kamera udstyret med tre ruller sort-hvid råfilm og et prisme, der splittede lysets stråler i tre. Ved en sindrig proces eksponeredes hver af kameraets tre filmruller kun for henholdsvis rødt, blåt og grønt lys, hvorpå rullerne anvendtes som matricer i en kompliceret farvningsproces, der indfarvede farve-råfilm i rene, komplementære farver. På grund af prismet og farve-råfilmens langsomhed krævede Technicolor meget stærkt lys, hvilket gjorde metoden ideel til studieoptagelser under kraftige elektriske lamper, men mindre velegnet til udendørsoptagelser.

> Ifølge David Bordwell "lagde en Technicolorfilm beslag på mere produktionstid og krævede et større elforbrug, samtidig med at den ikke kunne trække på studiets lager af allerede eksisterende film" (Bordwell 1985: 354). Det klodsede tre-rulle-kamera var kompliceret at betjene, og dertil kom, at laboratoriearbejdet var langsommeligt og krævede umådelig præcision. Så for at orkestrere farvekombinationerne ordentligt og bevare et på én gang distinkt og distingveret 'look', insisterede Technicolor Inc. på at overvåge anvendelsen af deres farvemetode. "For at lave en film i Technicolor måtte en producent leje kameraerne, hyre en Technicolor-fotograf (som efterhånden kom til at gå under betegnelsen 'optisk kamera-ingeniør'), anvende Technicolor-makeup og få filmen fremkaldt og kopieret af Technicolor. Producenten måtte ligeledes acceptere en 'farvekonsulent', der fungerede som rådgiver med hensyn til, hvilke farvekombinationer man skulle anvende til dekorationer, kostumer og sminkning" (Ibid.: 354).

Ikke alene måtte studierne altså afstå en vigtig del af deres kunstneriske frihed til Technicolor Inc., alle disse krav gjorde tillige Technicolor til en ekstremt kostbar proces. I midten af 1930'erne lå gennemsnitsbudgettet for en film optaget i Technicolor på omkring 800.000 dollars, eller cirka 100.000 til 300.000 dollars mere end gennemsnitsprisen for en film i sort-hvid. I betragtning af at Hollywood netop havde været igennem en kostbar omstilling til lyd, og at alt dette udspillede sig under Depressionen, er det måske ikke så overraskende, at mange producenter tvivlede på, hvorvidt nyhedsværdien kunne kompensere for udgiften. Ligesom de havde været skeptiske over for lyden, som de betragtede som en kortlivet gimmick, var Hollywood-studiernes ledere overbevist om, at publikums entusiasme over farverne ville aftage, så snart nyheden havde mistet sin tiltrækningskraft.

I lydens tilfælde havde denne skepsis vist sig ubegrundet, for så snart biografgængerne havde hørt deres yndlingsskuespillere tale, ønskede de ikke, at de skulle miste stemmerne igen. Hvor lyden praktisk talt fra den ene dag til den anden var kommet for at



Tintning. Murnaus Nosferatu.

blive, fik farverne interessant nok ikke et tilsvarende øjeblikkeligt gennembrud, så i dette tilfælde syntes producenternes skepsis velbegrundet. Men hvorfor tog tilskuerne ikke farverne til sig på samme måde som de havde taget lyden til sig? Ved første øjekast kunne Technicolor-farvernes ikke-naturalistiske kunstighed synes en plausibel årsag. På grund af den særlige indfarvningsproces var Technicolors farver ekstremt klare og mættede, "renere end virkeligheden selv" eller - ifølge dem, der foretrak den sorthvide films renhed - skrigende, "nærmest luderagtige" (Andrew). På den anden side var det tidlige lydudstyr heller ikke i stand til at gengive tale og andre lyde præcis som vi hører dem i virkeligheden, men det synes ikke at have generet biografpublikummet nævneværdigt. Formodentlig skal svaret derfor ikke søges i tekniske brister, for Technicolor var trods alt meget mere sofistikeret end såvel håndkolorering og stencilfarvning som tintning, toning og den tidlige Kinemacolor-proces.

Når farverne ikke fik samme umiddelbare gennembrud som lyden, skal årsagen snarere søges i industriens frygt for, at Technicolors strålende palet ikke kunne indarbejdes i Hollywoods overordnede æstetiske princip: at fortælle en historie så gnidningsløst og utvetydigt som muligt. Kodeordet var enhed, hvilket var ensbetydende med, at studierne søgte at få alle filmens virkemidler - lyssætning, lyd, kameravinkler, indramning etc. - til at slutte op om og understøtte historien. Mens de monokrome tintnings- og toningsprocesser var blevet anvendt til at forstærke fortællingens emotionelle kraft, frygtede man, at de mangefarvede Technicolor-billeder ville bortlede publikums opmærksomhed fra den historie, der blev fortalt. Industrien fandt Technicolors stærke og iøjnefaldende palet umådeligt vanskelig at tæmme og indordne under disse overordnede helhedsbestræbelser, hvorfor farverne blev betragtet som en slags 'filmisk exces',

der modarbejdede den tiltrædte kontinuitet og homogenitet.

Ifølge skuespilleren Douglas Fairbanks, hvis kappe-og-kårde film *The Black Pirate* (1926) var optaget i to-komponent Technicolor ...

> [... er farver] altid blevet mødt med voldsomme indvendinger. Ikke alene er farvefilmens fotografiske proces aldrig blevet gjort fuldkommen, der har tillige hersket alvorlig tvivl om, hvorvidt farverne, selv når de var rigtigt fremkaldt, kunne anvendes uden at trække mere fra end de lagde til de levende billeders teknik. Argumentet har været, at de ville trætte og distrahere øjet, bortlede opmærksomheden fra skuespil og ansigtsudtryk, udviske handlingen og forvirre den. Kort sagt har man ment, at farverne ville modarbejde den enkelhed og ligefremhed, som filmen nyder godt af i det upåfaldende sort-hvid. (Cit. i Buscombe 1977: 88).

Og i 1935 udtrykte André Sennwald, der var kritiker ved New York Times, frygt for, at "farverne skulle falde i hænderne på de uoplyste og afstedkomme et sådant overgreb på lovene for farveharmoni og -kontrast og så skingrende og uhyrlige pigmenteringer, at kun farveblinde ville føle sig trygge ved at vove sig ind i et biografteater" (Sennwald 1935: 234). På en sådan baggrund er der næppe noget at sige til, at studierne ikke med det samme omstillede hele produktionen til farver.

Men industrien så imidlertid også et vist potentiale i Technicolors stærke og mættede farver, når blot man kunne sikre sig, at de ikke kom i karambolage med den historie, der blev fortalt. Technicolor blev derfor først og fremmest brugt inden for ikke-realistiske eller fantastiske genrer, hvor farverne kunne bidrage til en forøgelse af den spektakularitet, der er disse genrers omdrejningspunkt.

To-farve system. John Murrays King of Jazz, *1930.*

De allerførste film i Technicolor brugte i vidt omfang farverne som en spektakulær attraktion i egen ret, ikke ulig den måde hvorpå håndkolorering var blevet anvendt i stumfilm-æraen. I slutningen af 1920'erne indsatte man således (to-komponent) Technicolor-sekvenser i ellers sort-hvide film for at opnå rent spektakulære effekter og/eller en vis drømmeagtig atmosfære. Musicalen *Glorifying the American Girl* (Millard Webb, 1929) præsenterede f.eks. sit store afsluttende nummer, et scenisk tableau med dansende feer og havnymfer, i strålende Technicolor. Og ti år senere reserverede *The Wizard of Oz* farverne til filmens centrale Oz-drømmeverden hinsides regnbuen, hvorved kontrasten til Dorothys sort-hvide - eller snarere sepiafarvede - hverdag i Kansas forstærkedes.

Det er da også bemærkelsesværdigt, at netop musicalen, hvis fortælling sjældent er så stramt sammennittet som de fleste andre klassiske films, blev en af de første genrer, der gjorde brug af Technicolor i større omfang. Senere skulle denne højligt spektakulære og drømmeagtige genre nå kunstnerisk fuldkommenhed med instruktøren Vincente Minnelli, en af filmhistoriens største ko-

lorister (jvf. f.eks. *Meet Me in Saint Louis*, 1944, og *An American in Paris*, 1951). Men også et par andre genrer tog farverne til sig: først og fremmest det historiske drama (*Becky Sharp*; *Gone With the Wind*), den eksotiske eventyrfilm (*The Garden of Allah*, Richard Boleslawski 1936), kappe-og-kårde filmen (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz & William Keighley 1938), og, ikke mindst, animationsfilmen (f.eks. Disneys tegnefilm, der bl.a. tæller den allerførste film i tre-komponent Technicolor, *Flowers and Trees* (1932), og, i 1937, den første tegnefilm i spillefilmslængde, *Snow White and the Seven Dwarfs*).

Generelt betragtedes Technicolor således fra starten mere som et fantastisk element end som et middel til at bringe fiktionen tættere på virkeligheden. Desuden gav musicalen og de øvrige fantastiske genrer instruktøren - i samarbejde med Technicolor-konsulenten - frihed til at vælge filmens farver efter behag uden at skulle kaste sig ud i den ganske arbejds- og kapitalkrævende proces det var at afstemme Technicolor-apparatet til virkelighedens farver. Som det fremhæves i en håndbog, som industrien udsendte i 1957, dvs. 25 år efter at tre-komponent Technicolor-metoden var blevet indført:

> Musicals og fantastiske film åbner for ubegrænsede muligheder, hvad angår den kreative anvendelse af farver. Her holdes vi ikke tilbage af virkeligheden, hverken den fortidige eller den nutidige, og vor fantasi kan flyve frit. Musicals og fantastiske film er som regel udformet med henblik på at give øjet visuel nydelse, på samme måde som musik behager øret. (*Elements of Color in Professional Motion Pictures*, cit. i Buscombe 1977: 90).

Den måde, hvorpå farverne blev sat i forgrunden og henledte opmærksomheden på sig selv, får Edward Buscombe til at konkludere, at "tidlig Technicolor fungerer som en form for selvrefleksivitet, der i stedet for at dekonstruere filmen og ødelægge illusionen resulterer i en slags tingsliggørelse af teknologien" (Buscombe 1977: 91). Jeg er ikke sikker på, at der faktisk er tale om en "tingsliggørelse af teknologien", snarere tværtimod. Det er mit gæt, at publikum var ret så uinteresseret i det tekniske grundlag for de glitrende farver, som de så dryppe fra lærredet, men Buscombe har fat i noget interessant, når han fremhæver, hvordan det faktisk lykkedes de tidlige Technicolor-films højst unaturlige farver at kombinere den iøjnefaldende attraktion med en forstærkelse af, hvad man kunne kalde en 'fantastisk illusion', forstået på den måde at de klare farver forstærkede drømme-elementet uden at ødelægge illusionen. De højligt artificielle Technicolor-farver kom derved til at fungere som en visuel parallel til de pågældende genrers som regel nærmest svulstigt påtrængende musikalske lydspor.

Technicolor i den klassiske mainstream Hollywoodfilm.

> Målet [er] at få farverne til at 'agere' sammen med historien, således at de aldrig får karakter af en separat enhed, der konkurrerer med eller distraherer fra filmens dramatiske indhold.
> *Elements of Color in Professional Motion Pictures* (1957)
> (Cit. i Buscombe 1977: 90)

Nogle filmforskere har hævdet, at indførelsen af farver i amerikansk film var en del af Hollywoods overordnede realismebestræbelser. Edward Branigan skriver f.eks., at "farver helt klart øger en virkelighedseffekt", og at "naturlige farveprocesser gav endnu større muligheder for realisme"

(Branigan 1979: 135). Skønt man kan argumentere for, at en stor del af den klassiske mainstream Hollywoodfilms fascination hidrører fra en vis form for realistisk illusion - dét, at det fiktive univers opleves som i det mindste *potentielt* virkeligt -, vil jeg hævde, at den måde, hvorpå Hollywood anvendte farver i 1930'erne og 40'erne intet havde at gøre med at øge en 'virkelighedseffekt'. Tværtimod.

Hvis studierne ønskede at opnå en 'virkelighedseffekt', foretrak de som regel sort-hvid. Virkeligheds-orienterede genrer som krigsfilmen, kriminalfilmen, detektivfilmen, for ikke at tale om ugerevyer og dokumentarfilm, holdt sig således til sort-hvid i mange år endnu. Og det var desuden en udbredt opfattelse, at sort-hvid fik dramaet til at fremstå renere og mindre flertydigt end farver. Sort-hvide film var tillige lettere at klippe på grund af deres (relative) enkelhed, mens det viste sig langt mere kompliceret at etablere kontinuitet fra én indstilling til den næste eller fra én scene til en anden, når der var farver involveret.

På den ene side havde man med andre ord de fantastiske genrer i farver, på den anden de virkelighedsorienterede i sort/hvid. Et sted midt imellem lå melodramaet, komedien og western-genren, som undertiden kunne være i farver, hvis det tjente et særligt emotionelt, symbolsk, narrativt og/eller kunstnerisk formål. Og det var inden for disse 'mellem-genrer', studierne havde de største problemer med at integrere farverne i den 'sømløse' fortælling, som var den amerikanske films styrke og varemærke i Hollywoods guldalder.

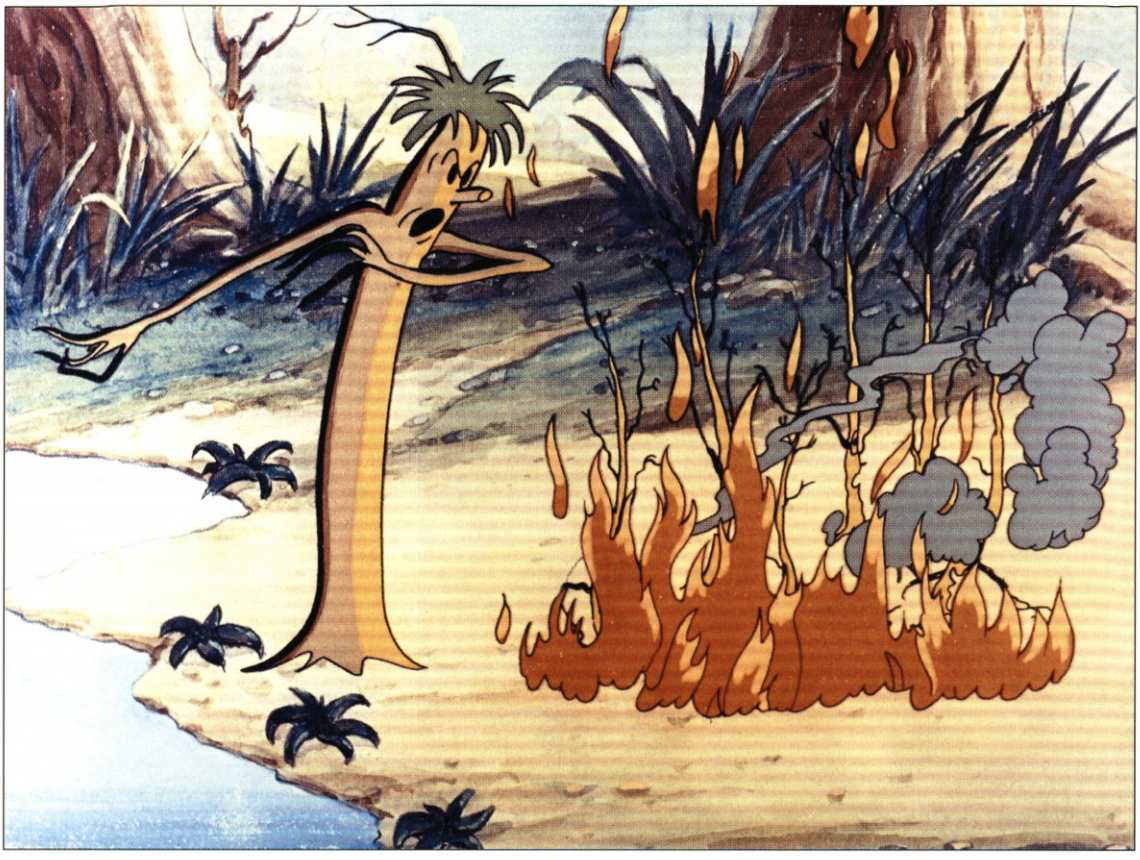
Generelt blev "de film, der får én til at føle, at alle regnbuens farver er faldet ned i dem ved et tilfælde, og at de givne farver er der, blot fordi de tilfældigvis var der" (Mamoulian 1960: 75), opfattet som rodede, forvirrende og i fuldstændig modstrid med Hollywoods overordnede homogeniserings- og enhedsbestræbelser. Derfor undgik man i de fleste farvefilmproduktioner omhyggeligt enhver form for naturalisme:

> Filmskaberen bør aldrig lade sig lænke af naturalisme, når han har med farveværdier at gøre. Enhver form for kreativitet, selv den mest radikale, bør praktiseres på lærredet, således at den afgørende faktor ikke er - "er det sådan det er i virkeligheden?", men "er dette den bedste måde at udtrykke de ønskede følelser på?" (Mamoulian 1960: 74).

Farverne skulle med andre ord ikke være naturlige, men de måtte på den anden side heller ikke være fuldstændig vilkårlige. "Brug aldrig farver for farvernes egen skyld. Farver er blot noget, der føjes til historien, og historien bør ikke skabes for farvernes skyld", advarede en af Hollywoods scenografer i 1937 (Cit. i Bordwell 1985: 355). Farverne kunne accepteres, så længe de forblev 'usynlige' tjenere for historien, dvs. publikum skulle naturligvis fornemme farvernes emotionelle effekt, men farverne måtte ikke bemærkes i egen ret.

Som altid i Hollywood var alle former for artefakter tilladt, når blot de understøttede historien. Technicolor farvernes kunstighed blev derfor ikke betragtet som et problem i sig selv. Det eneste, der betød noget, var, hvorvidt artefaktet kunne integreres i en overbevisende narrativ/æstetisk enhed, som tilskueren ikke ville sætte spørgsmålstegn ved:

> Det der interesserer os, er ikke så meget respekten for det naturlige som at skjule artefaktet. Det der måtte fremstå som artificielt for vores blik er detaljen, der fanger vores opmærksomhed, den detalje som ikke er integreret i værkets



Trekomponent Technicolor. Walt Disneys Flowers and Trees.

Dorothys røde sko i The Wizard of Oz.

formmæssige enhed, og som derfor hæver fortryllelsen... (Richetin 1966: 61).

Rouben Mamoulian har udtrykt det således:

> Når farverne gør deres entré på lærredet, afhænger deres nytte og dyd af, i hvilket omfang de hjælper til at fortælle en historie, beskrive personer, formidle følelser eller udtrykke en stemning. Derfor må vi først og fremmest benytte farverne psykologisk og dramatisk. Når dét gøres korrekt, vil den æstetiske side af sagen gå helt af sig selv. (Mamoulian 1960: 70).

Mamoulians påstand om, at æstetikken ville klare sig selv, hvis blot farverne var dikteret af fortællingens krav, var en stærk underdrivelse - i så fald ville der ikke have væ-

ret brug for de allestedsnærværende Technicolor-konsulenter.

Navnet Natalie Kalmus optræder på kreditsekvenserne i de fleste amerikanske farvefilm fra 1930'erne og 40'erne. Hun havde været gift med Technicolors grundlægger, og som en del af skilsmissefoliget var hun blevet udnævnt til leder af Technicolor's Color Advisory Service. I denne egenskab gjorde hun hvad hun kunne for at bevise, at farvefilm udmærket kunne nydes af andre end de farveblinde, ligesom farverne ikke behøvede at blive smidt i hovedet på tilskuerne som en særlig, højligt iøjnefaldende attraktion i egen ret.

Natalie Kalmus, der havde studeret kunsthistorie, ville overbevise industrien om, at farver var essentielle for den klassiske fiktionsfilm, forudsat at de blev brugt med smag og i overensstemmelse med konventionelle kunstneriske regler for harmoni og kontrast. Hun trak tungt på farvernes kulturelle konnotationer og var overbevist om, at farver kunne fungere som en slags symbolsk og kulturel kode, der kunne tilføre dramaet noget ekstra og få dets følelsesmæssige essens til at træde stærkere frem i overensstemmelse med veletablerede æstetiske normer og symbolske associationer. Ifølge Mrs. Kalmus kunne farven rød nok symbolisere lidenskab og kærlighed, men den kunne lige så vel antyde "en følelse af fare, en advarsel. Den henleder også tankerne på blod ... Den ledte de romerske soldater i kamp" ("Color Consciousness", 1935, cit. i Neupert 1990: 25).

I sine skrifter teoretiserede hun over denne farvernes glidende symbolværdi og diskuterede, hvordan de enkelte farver kunne bruges kunstnerisk sammen med andre farver, således at de eventuelt kunne forstærke eller måske ligefrem erstatte dialog og/eller handling:

Farvefilm med posten. Amerikanske frimærker.

> Hvad enten blodet udgydes på slagmarken i en anerkendt sags tjeneste eller det drypper fra morderens dolk, forbliver det rødt. Sætter man en anden farve sammen med rød, kan den antyde motivet for en forbrydelse, hvorvidt der er tale om jalousi, fanatisme, hævn, patriotisme eller religiøs opofrelse. Kærlighed varmer blodet blidt. Den røde nuances sarthed eller styrke vil antyde kærlighedens art. Ved at inddrage farverne for liderlighed, bedrag, egoistiske ambitioner eller lidenskab bliver det muligt at klassificere den skildrede kærligheds art med betragtelig præcision. (Ibid.: 28).

Skønt der er meget at indvende mod den temmelig mekaniske måde, hvorpå den indflydelsesrige Mrs. Kalmus knytter bestemte farver til bestemte karaktertræk, er hendes fremhævelse af de mange mulige interaktioner mellem forskellige farveværdier ikke desto mindre højst interessant.

Hun hævdede videre, at farverne skulle opfattes som en slags musik, en visuel ækvivalens til filmens underlægningsmusik:

> "Når vi forbereder en film, læser vi manuskriptet og udarbejder et farvediagram for hele produktionen, hvor vi tager hver scene, hver sekvens, dekoration og person i betragtning. Dette diagram kan sammenlignes med et partitur, og det forstærker filmen på tilsvarende måde" (Ibid.: 25).

Og ligesom den non-diegetiske musik, hvor svulstig og allestedsnærværende den end måtte være, grundlæggende ikke skulle høres for sin egen skyld, skulle farverne ikke bemærkes i sig selv. Hun krævede af sine farvekonsulenter, at de til stadighed skulle "udøve farvebeherskelse" (Ibid.: 22), så på en vis måde kan man hævde, at Natalie Kalmus og hendes assistenter brugte al deres energi og talent på det ene formål at gøre farverne usynlige - en politik som ikke mødte umiddelbar entusiasme hos studierne, der skulle betale formuer til Technicolor Inc. for farver, som publikum ikke ville lægge mærke til.

Vender man imidlertid Bazins realistiske udlægning af filmens mission på hovedet, kan man sige, at det generelt lykkedes den klassiske Hollywoodfilm at frembringe om ikke den mest fuldkomne, så i alt fald den mest kraftfulde illusion af alle: en narrativ fiktion, som i kraft af sin minutiøst gennemførte artificielle fortryllelse var i stand til at hensætte tilskueren til en anden verden, dvs. forudsat at artefaktet forblev motiveret af filmens overordnede narrative ramme. Jo mindre det påkaldte sig publikums opmærksomhed og afledte denne fra fortællingen, desto stærkere den følelsesmæssige effekt.

Fra undtagelse til norm.

> Så snart farverne blev normen, og de optrådte lige så hyppigt som eller hyppigere end sort-hvid, mistede de en stor del af deres metaforiske kraft. I en æra dominaret af sort-hvid behøver farverne ikke nødvendigvis at fungere som metaforer, men selve det forhold at de er mindre almindelige, giver dem et metaforisk potentiale, ligesom en talemåde.
> (Tom Gunning 1995: 250)

I 1952 satte Højesteret en stopper for Technicolors monopollignende status på det amerikanske farvefilmmarked, hvorved der blev banet vej for andre firmaer og andre farvefilmprocesser. Langt den mest indflydelsesrige af disse var Kodaks Eastman Color, som i vidt omfang var baseret på det tyske Agfacolor-system, der havde haft betragtelig succes i Europa. Sammenlignet med Technicolors ganske omstændelige optagelses- og laboratorieprocedurer havde Eastman Color den fordel, at alle farverne lå på ét såkaldt 'monopack' farvenegativ, som kunne bruges i almindelige 35 mm kameraer og fremkaldes og kopieres på normal vis. Eastman Color var derfor både lettere at have med at gøre og langt billigere, hvilket utvivlsomt er en vigtig årsag til det generelle omslag til farver i 1960erne.

En anden, ligeledes økonomisk årsag kunne være, at filmen siden 1950'erne havde fået en magtfuld konkurrent i fjernsynet, som gjorde sin entré i millioner af amerikanske hjem i disse år. Over for fjendens lille grå skærm og dårlige lyd svarede Hollywood med „glorious Technicolor, breathtaking CinemaScope and stereophonic sound" - som Cole Porter udtrykte det i en af sangene til *Silk Stockings* (Rouben Mamoulian, 1957).

Skønt Technicolor i 1954 havde opgivet sin omstændelige tre-komponent metode og var gået over til et 'monopack' system, der mindede om Eastman Colors, forblev Technicolors farver klarere og mere mættede end konkurrenternes. Technicolor blev derfor anset for uhyre velegnet til at øge fil-

mens spektakularitet i kampen mod den gnidrede tv-skærm, men David endte ikke desto mindre med at fælde Goliath. Da Hollywood indså, at tv ikke bare ville gå væk, overgav filmbyen sig og gjorde den tidligere fjende til en ny allieret. Ikke blot solgte studierne nogle af deres gamle film til tv, de begyndte tillige at producere direkte for den lille skærm, og da man midt i 1960'erne indførte farve-tv i USA, så Hollywood en økonomisk fordel i at producere farvefilm, der kunne vises såvel på tv som på det store lærred. Dertil var den økonomisk overkommelige Eastman Color-metode langt bedre egnet end den omstændelige Technicolor-proces.

Videre adskilte Eastman Colors kromatiske kvalitet sig markant fra Technicolors mættede overdådighed. Eastman Colors farver var mere dæmpede og blev derfor anset for mindre artificielle og mere autentiske end Technicolors, hvilket selvfølgelig er en ganske overbevisende forklaring på det forhold, at farvefilm langt om længe blev opfattet som mere realistiske end sort-hvid. Dertil bidrog uden tvivl også det forhold, at mange mennesker i løbet af 1960'erne var blevet vant til at tage deres egne farvefotografier af alt fra fødselsdagsselskaber til panoramaer af Rocky Mountains. Farvefotografiet var blevet hvermandseje, og det anvendtes hovedsagelig til at bevare øjeblikke og situationer, således at man kunne dokumentere at de virkelig havde fundet sted. Og i 1960'erne begyndte man at sende tv- herunder tv-nyheder - i farver, hvilket formentlig også er en væsentlig årsag til, at filmfarverne nu i højere grad kunne opfattes som realistiske. Sort-hvid, derimod, fik status af en slags normafvigelse, som kunne vælges til bestemte kunstneriske formål, ja sort-hvid kunne nu sågar bruges til at tilføre filmen en vis lyrisk eller drømmeagtig stemning, som man kan opleve det f.eks. i Woody Allens *Manhattan* (1979).

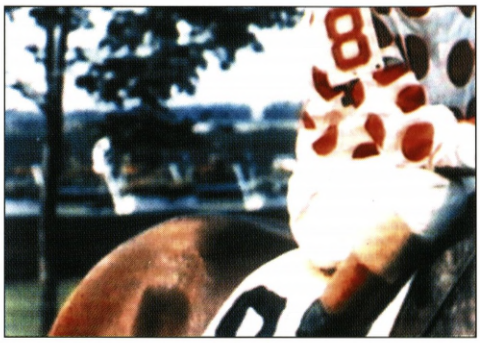
Det generelle omslag til farvefilm - inden og uden for USAs grænser - synes ikke at kunne forklares med henvisning til én enkelt faktor. Snarere skal forklaringen søges i den samtidige tilstedeværelse af en række forhold, først og fremmest billiggørelsen af farvefilmproduktion, alliancen med tv, tv-nyheder i farver, samt det faktum, at de nye farvesystemer, der kom frem efter ophævelsen af Technicolors monopol, leverede mindre iøjnefaldende farver.

Selv om de nye farvesystemers farver på ingen måde var mere naturlige eller mindre manipulerede end Technicolors, så de mere naturtro og autentiske ud end disse, og dét medførte en ændring i den æstetiske opfattelse af farvefilm, i den forstand at farverne nu i det mindste kunne opfattes som et aftryk af verdens egne farver. Men det betød også, at den virkelige verdens farver nu i langt større udstrækning kom til at styre den filmiske palet. Dermed mistede farverne "en stor del af deres metaforiske kraft", som Tom Gunning udtrykker det.

Men dermed er langt fra alt sagt om farvefilmen siden 1950'erne, for det ser paradoksalt nok ud til, at de nye og tilsyneladende mindre artificielle farvesystemer førte til en langt større bevidsthed om farvernes ekspressive potentiale - såvel i som uden for Hollywood.

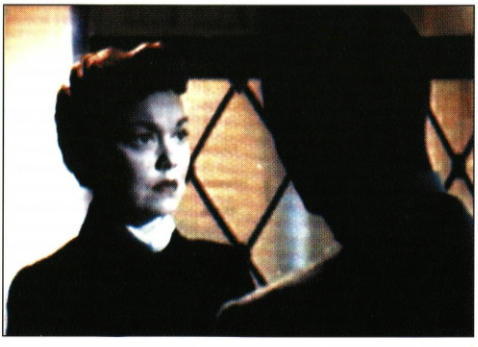
Således begyndte en række amerikanske filmskabere i 1950'erne og 60'erne at benytte farverne langt mere ekspressivt end man før havde gjort det i almindelige handlingsfilm. Og til dét var Technicolor bedre egnet end Eastman Color og beslægtede metoder. Tænk blot på Douglas Sirks melodramatiske 'fire-lommetørklædes-tudefilm', hvis Technicolor-farver nærmest dryppede fra lærredet (jvf. *All that Heaven Allows*, 1955, og *Written on the Wind*, 1956). Inspireret af tegneserieverdenen gjorde

In new screen splendor...
The most magnificent picture ever!
DAVID O. SELZNICK'S PRODUCTION OF MARGARET MITCHELL'S
"GONE WITH THE WIND"
Winner of Ten Academy Awards
STARRING
CLARK GABLE
VIVIEN LEIGH
LESLIE HOWARD OLIVIA de HAVILLAND
A SELZNICK INTERNATIONAL PICTURE · DIRECTED BY VICTOR FLEMING · SCREEN PLAY BY SIDNEY HOWARD · RE-RELEASED BY METRO-GOLDWYN-MAYER INC. · Music by MAX STEINER
STEREOPHONIC SOUND METROCOLOR
MGM



Farverne som psykologisk tilstand. Hitchcocks Marnie *kommer i trance ved synet af de røde prikker.*

Technicolor. Douglas Sirks All That Heaven Allows *(t.v.) og* Written on the Wind.



Frank Tashlin sine Jerry Lewis-komedier til bevægelig pop art i Technicolor (bl.a. *Artists and Models*, 1955, og *The Geisha Boy*, 1958). Og til *Vertigo* (1958) og *Marnie* (1964) brugte Hitchcock Technicolors særdeles iøjnefaldende farver til at udtrykke personernes psykiske tilstand. Omend farverne i disse tilfælde var mere synlige end i de fleste andre Hollywoodfilm, var de dog stadig enten dramatisk eller realistisk motiveret, dvs. de arbejdede hverken imod fortællingen eller skabte deres egne fortællinger.

Men uden for Hollywood, ikke mindst i Europa, begyndte man i samme periode at bevæge sig i retning af egentlig kromatisk abstraktion i større målestok.

'Ikke blod, bare rød farve!' - Kromatisk abstraktion i modernistisk art cinema.

> For spillefilmen i farver har den naturalistiske indstilling [...] været en alvorlig hemsko. Man sad og kikkede efter, om farverne nu ogsaa var naturtro. Saa tit har vi set græsset grønt og himlen blaa at vi sommetider ønskede for en gangs skyld at se himlen grøn og græsset blaat, for saa laa der maaske en kunstners intention bag.
>
> Carl Th. Dreyer (1955a, p. 82)

> Før vi kan lære at se tre appelsiner og et stykke græsplæne både som tre genstande i græsset *og* som tre orange pletter på en grøn baggrund, tør vi ikke tænke på farvekomposition.
>
> Sergei M. Eisenstein (1948: 387)

Dreyer kom aldrig selv til at lave en eneste film i farver, og bortset fra det berømte håndkolorerede røde flag i slutningen af *Panserkrydseren Potemkin* (1925) skulle Eisenstein kun lave en enkelt scene i farver: den berømte festscene i det, der skulle blive hans sidste film, *Ivan den Grusomme II* (1945/58). I den i øvrigt sort-hvide film fremstår festmåltidet i røde og gyldne farver, som kontrasteres mod sort. Den måde, hvorpå Eisenstein insisterer på disse farver, mobiliserer straks associationer i retning af blod, adelighed, rigdom, misundelse og død. Men samtidig gør farverne opmærksom på sig selv, ikke kun fordi resten af filmen er i sort-hvid, men også fordi Eisensteins palet er højst artificiel og reducerer det kromatiske spektrum til kun to farver, som ovenikøbet fremstår iøjnefaldende stærke og mættede.

Men både Eisenstein og Dreyer skrev om farver, og begge betragtede farverne som et spændende nyt kreativt værktøj i filmskaberens hænder. I sine skrifter insisterede Eisenstein på, at farverne burde opfattes som blot endnu en montagecelle inden for filmens overordnede synæstetiske helhed. Han sammenlignede til stadighed farver og musik og imødeså en kromatisk filmkunst, hvor "... farvelinjen væver sin vej igennem plottet som endnu en uafhængig instans i de filmiske udtryksmidlers dramaturgiske kontrapunkt..." (Eisenstein 1948: 384-385). Ifølge Eisenstein skulle filmskaberen ikke begrænse sig til at reproducere verdens egne farver, men bruge farverne kreativt, f.eks. som en slags strukturelt *leit-motif*.

Ligesom Eisenstein betragtede Dreyer kromatisk naturalisme som et handicap for den sande filmkunst, men samtidig hævdede han, at egentlige farvefilm ville kræve en revision af filmens etablerede æstetiske konventioner:

> I sort-hvide film er lyset sat op imod mørket, og linje står imod linje. I farvefilm står overflade imod overflade, form imod form, farve imod farve. Hvad den sort-hvide film udtrykker ved skiftende lys og skygger, ved at bryde linjer, må i

> farvefilmene udtrykkes ved *farvekonstellationer*.
> Dertil kommer rytmen. Til films mangeandre rytmer må vi nu føje farverytmen. (Dreyer 1955: 198).

Først med 1960'ernes forskellige nybølger skulle Eisensteins og Dreyers forhåbninger imidlertid realiseres i større målestok.

Den franske Nybølge afstod dog i starten fra i det hele taget at bruge farver. På trods af de nye og billigere farvefilmsystemer var farvefilmproduktion stadig for kostbar for de unge instruktører, men det var ikke den eneste grund til, at de tog afstand fra farverne. Selv om bølgen generelt var begejstret for Hollywood, slog æsteten Eric Rohmer i et kritisk essay fra 1949 fast, at "farvebilledet er grimt" (Rohmer 1949: 61). Snart skulle den ny bølge imidlertid tage farverne til sig, omend på meget mere radikale måder end det var normen i Hollywood. Eftersom de franske nybølge-instruktører var imod enhver form for standard-måde at gøre tingene på, opfandt de hver især deres egen personlige stil. Der var derfor ikke to nybølge-instruktører, der brugte farverne helt på samme måde, men næsten alle udviste en levende kromatisk kreativitet.

I *Le bonheur* (1965) gjorde Agnès Varda op med farvesymbolismens etablerede kanon og skabte et dybt ironisk portræt af ægteskabelig lykke, der var lige så mangetydigt som det var foruroligende. Hendes mand, Jacques Demy, overførte den kvintessentielt amerikanske musical-genre til en fransk hverdags-setting, som han malede i skrigende plastic-agtige farver for at forstærke sine tilsyneladende udramatiske personers moderne emotionelle dramaer - *Les parapluies de Cherbourg* (1964) og *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). Med udgangspunkt i malerkunsten skulle selv Eric Rohmer efterhånden gå over til farver; i mørke, dæmpede farvenuancer gav han romantiske maleres lærreder liv i Heinrich von Kleist-filmatiseringen *Die Marquise von O* (1975), mens de højligt artificielle isblå dekorationer til *Perceval le Gallois* (1978) var inspireret af middelalderlige miniaturer, og *Les nuits de la pleine lune* (1984) gav han en ekstra filosofisk dimension ved at dekorere væggene i hovedpersonens lejlighed med Mondrian-agtige firkanter i sort, hvid, rød, blå og gul. I dag hævder Rohmer, at "jeg tænker altid på mine film i farver. Farverne kommer først, undertiden går de endog forud for historien, men de kommer i alt fald altid før iscenesættelsen" (Noël 1992: 55).

Langt den mest ekstreme kolorist blandt de franske nybølge-instruktører er imidlertid Jean-Luc Godard. Han slog engang fast, at det man kunne se på lærredet i en af hans film ikke var blod, men blot rød farve, hvorved han understregede såvel sine films som sine farvers ikke-repræsenterende karakter. Godard maler sine (film)lærreder (praktisk talt) uafhængigt af verdens faktiske udseende. Han kan f.eks. tinte en scenes indstillinger i en række forskellige farver (det indledende cocktailparty i *Pierrot le fou*, 1965), eller han kan lade billedet eksplodere i splintrede fragmenter af alle regnbuens farver. Ifølge Edward Branigan tenderer farverne i Godards film mod "at fremtræde som en særlig form for *massive* farver, i regelmæssige former, med et arbitrært forhold til deres genstandes overflade, og i primær opposition til de andre farver" (Branigan 1976: 21). Godard begrænser ofte sit farvespektrum til primærfarverne rød, blå og gul, som han på forskellig vis bringer til at interagere med sort og hvid. Han benytter ofte farver hentet fra pop art, tegneserier, forskellige Hollywood filmgenrer, reklamer m.m., hvilket gør hans film svangre med intertekstuelle associationer.

Rød, blå, gul. Godards Pierrot le fou.

Farvefordrejning som neurose. Antonionis Il deserto rosso.

Eisenstein i farver. Ivan den Grusomme II.

Ifølge Gilles Deleuze bruger Godard farverne nærmest som abstrakte strukturelle elementer, som han omdanner til overordnede kategorier i overensstemmelse med den serielle musiks kompositionsprincipper. Derved kommer Godards farver til at fungere som uafhængige katalysatorer for de tankeprocesser, som det er hensigten, at hans film skal igangsætte.

En anden af den europæiske filmmodernismes store kolorister er Michelangelo Antonioni. Antonioni er lige så optaget af farverne og lige så omhyggelig med dem som Godard, og han bruger dem lige så frit, men hvor Godard ikke går ind i personernes indre liv, anvender Antonioni farverne til at udtrykke sine personers mentale tilstande. Disse højst subjektive farver er for det meste unaturalistiske. "Jeg vil male min film som man maler et lærred; jeg vil opfinde farverelationer og ikke begrænse mig til alene at fotografere verdens egne farver" (Cit. i Chatman 1985: 131), udtalte han engang, og han omsatte ordene i praksis ikke alene i *Il deserto rosso*s berømte rødlige portræt af kvindelige neuroser i en moderne tid (1964), men tillige, omend meget anderledes, i *Blowup* (1966), hvor han sendte malere ud for at give græsset i en park i London præcis den foruroligende friske grønne karakter, som han ønskede. Og til *Il mistero di Oberwald* (1980) udnyttede han til fulde den frihed, som den elektroniske paintbox gav ham, til at omgive personerne med forskelligt farvede rum, selv inden for det samme billedes rammer.

Ifølge Deleuze er kernen i Antonionis kunst den måde, hvorpå han sætter en træt og udslidt krop op over for en hyperaktiv hjerne, som konstant driver samfundet fremad. Hjernen (som i dette perspektiv også inkluderer både computere og hele det moderne industrisamfund) er kvik, kreativ og farverig, mens den opbrugte og farveløse krop (der tillige rummer en moral, som har overlevet fra de ældste tider) konstant sakker agterud. Overført til en analyse af *Il deserto rosso* giver dette synspunkt på Antonionis farver (som i vidt omfang er baseret på instruktørens egne udtalelser) nye perspektiver på filmen: de mættede primærfarver,

Ironisk farveidyl. Agnès Vardas Le bonheur.

som i filmen forbindes med den industrielle teknologi og dennes forlængelser kommer således til at afspejle instruktørens optimisme i forhold til den menneskelige hjernes frugtbare kreativitet, mens de grålige og/eller organiske farver, der omgiver den kvindelige hovedperson Giuliana, bliver et udtryk for, at hendes moral ikke stemmer overens med den moderne tilværelses fart og flygtighed. Spændingen mellem de stærke primærfarver og de dæmpede organiske og/eller grå toner kommer således i sig selv til at repræsentere modsætningen mellem hjerne og krop, mellem den moderne tilværelse og en urgammel moral. Årsagen til Giulianas krise udtrykkes med andre ord ved kromatiske relationer.

1960'ernes og 70'ernes modernistiske filmkunst demonstrerede, at filmens farver kunne tjene snart sagt et hvilket som helst formål - realistisk eller urealistisk, narrativt eller associativt, lyrisk eller serielt etc. Og hvad angår graden af realisme var sort/hvid og farve ligestillede - de opfattedes som ligeværdige virkemidler, som filmskaberen kunne disponere over i overensstemmelse med det, som han/hun ønskede at udtrykke.

Hvad angår vore dages såkaldt postmoderne - eller måske ligefrem post-postmoderne - filmkunst, benytter den ofte farver på en om muligt endnu mere arbitrær måde, idet den gerne lægger større vægt på farvernes umiddelbart sanselige kvaliteter end på deres symbolske, emotionelle eller strukturelle/intellektuelle valens.

Farvebrugen i Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1988) er i så henseende tankevækkende, ikke mindst hvis man sammenligner den med den måde, hvorpå farverne er anvendt i *TheWizard of Oz*. Som den næsten 50 år ældre *Wizard of Oz* er også *Der Himmel über Berlin* kun delvist i farver, men hvor Judy Garland tog skridtet ind i farvernes verden - og ud på 'the yellow brick road' - da hun forlod hverdagen og entrede fantasiriget Oz, gør englen Damiel (Bruno Ganz) tilsyneladende det modsatte, da han forlader Berlins uegentlige og farveløse himmel til fordel for et kulørt hverdagsliv på jorden.

Jeg tror ikke, Wenders med dette skift til farver har ønsket at demonstrere farvernes realisme, selv om der *er* tale om ganske realistiske farver. Snarere har han villet betone farvernes sanselighed, idet pointen med Damiels nedstigning i 'dødens vadested' netop havde til formål at lære sansernes mirakel at kende. Hermed er Wenders helt i pagt med en række af sine samtidige kolleger, omend de fleste af disse anvender en langt mindre realistisk farveskala.

I *Mauvais sang* (1986) begrænser Leos Carax således fuldstændig arbitrært sit farvespektrum til de tre primærfarver, der præsenteres i al deres mættede sanselighed; billederne i *The Element of Crime* (Lars von Trier, 1984) er indhyllet i et kvalmende gulligt slør; i *BlueVelvet* og *Wild at Heart* tager David Lynch hele det kromatiske spektrum i brug i et stærkt sanseligt udtryk, der understreges af filmenes musikalske score osv. osv. Og Pedro Almodóvars camp-melodramaer næsten drypper af alle de skrigende farver, som rummes i en gennemført kitschet regnbue.

Det vil som regel være muligt at udlægge farvebrugen selv i disse film som på et eller andet plan narrativt motiveret, men den behøver ikke nødvendigvis at være det. Tænk blot på den måde, hvorpå Krzysztof Kieslowski omhyggeligt planter historien uvedkommende genstande i klare, stærke farver rundt om i sine film for at bortlede tilskuerens opmærksomhed fra fortællingens linearitet. Ikke mindst i trilogien *Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge* (1993-94) - hvor trikoloren splittes op i tre grundlæggende farvere-

gistre, ét for hver film -, lykkes det ham at etablere forunderlige forbindelser mellem genstande, der har samme farve, men i øvrigt ikke har det mindste med hinanden at gøre inden for historiens rammer. I *Rouge* f.eks. fungerer fremhævelsen af den røde farve i forbindelse med så insignifikante genstande som kirsebær, stopsignaler, bøger, biler, bluser, vægge osv. mere eller mindre på samme måde som de børnetegninger, der fremkommer ved, at man trækker linjer mellem tal i numerisk orden. På samme måde, omend med langt friere tøjler, inviteres tilskueren til at trække mentale forbindelseslinjer mellem de forskellige genstande på grundlag af deres farver, hvorved der (måske) skabes en højst destabiliserende mod-fortælling.

Og hvad Peter Greenaway angår, relaterer hans farvebrug sig mere til såvel klassisk som moderne (strukturalistisk) malerkunst end til den historie, hans film trods alt fortæller. Undertiden synes han ligefrem at starte i farverne for på dét grundlag at forsøge at strikke en historie sammen over dem.

Greenaway har altid drømt om en filmkunst, der var lige så fri af den virkelige verdens snærende bånd som malerkunsten, og igennem computeren og andre elektroniske hjælpemidler til at manipulere med billederne har han endelig fundet, hvad han søgte:

> Med disse nye teknologier nærmer jeg mig malerens oplevelse, hans taktile forhold til farver og lærred. Jeg har længe drømt om at kunne lave film som malerier... (Cit. i Positif no. 368, Octobre 1991).

The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover (1989) er således direkte struktureret over farver. Hvert rum har sin egen farve: køkkenet er grønt, toiletterne hvide, selve restaurationslokalet rødt, og parkeringspladsen blå. Farverne hersker endog over fortællingen i en sådan grad, at de absorberer personerne, når disse bevæger sig fra ét rum til et andet, og tvinger dem til at ændre deres udseende, så det passer til rummets overordnede farvetone. Mens *The Draughtsman's Contract* (1982) er en gennemført grøn film, som en engelsk have, er farven grøn næsten fuldstændig fraværende i *The Belly of an Architect* (1987), hvis kromatiske spektrum er begrænset til 'menneskelige farver' eller 'jordfarver' såsom rød og brun.

Uanset hvordan Greenaway bruger farverne, er de aldrig blot 'usynlige' støttepiller for narrationen. I hans film som i hovedparten af de postmoderne film har sanseligheden forrang over fortællingen.

Tænker vi tilbage på de tidlige håndkolorerede film, er ringen i en vis forstand sluttet, for skønt farvetænkningen nok er væsentligt mere sofistikeret hos eksempelvis Lynch, Greenaway, Almodóvar og Kieslowski, så bruger også de i første række farverne for disses sanselige attraktion, for at give tilskueren en ordentlig en på opleveren. Sammen med farverne bidrager naturligvis også vore dages sofistikerede lydsystemer - THX, Dolby Surround etc. - til at give tilskueren en sanselig helhedsoplevelse. Under alle omstændigheder er det tankevækkende, at filmen 100 år efter sin fødsel i et vist omfang er nået tilbage til udgangspunktet, attraktionsfilmen, der sætter den rene sanselige appel i højsædet.

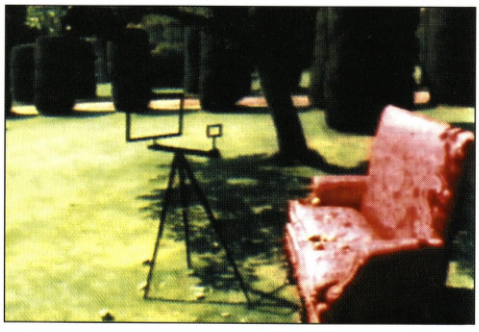
Hvordan påvirker farverne de film vi ser ...?

> Perceptionen af farver er et fysiologisk og psykologisk fænomen, som ingen i almindelighed er særlig opmærksom på.
> Andrei Tarkovskij (1986: 138)

For snart mange sider siden indledte jeg med at hævde, at filmvidenskaben stadig ikke synes at have opdaget, at størsteparten af de film, der produceres, er i farver. Det er formentlig nu på tide at modificere denne påstand noget. Man kan faktisk finde talrige artikler om film og farver - lige fra farvefilmens teknologi til omhyggelige analyser af, hvordan bestemte instruktører har anvendt farver i bestemte film. Et (mere begrænset) antal artikler går endog ind i mere generelle teoretiske overvejelser over fænomenet farver på film. De fleste af dem er imidlertid normative opskrifter på, hvordan man anvender farverne 'rigtigt', hvad enten der er tale om formalistiske krav om at distancere sig fra verdens egne farver (jvf. Eisenstein og Dreyer) eller om realistiske advarsler mod at pille ved de naturlige farver, som kun de fotografiske medier er i stand til at gengive som de er (jvf. Bazin og Mitry).

Sådanne synspunkter er selvfølgelig højst interessante, ikke mindst i en historisk kontekst, men de bringer os ikke nærmere en egentlig forståelse af, hvordan farverne påvirker vores oplevelse af de film, vi ser. Ejheller hjælper de forskellige redegørelser for farvefilmens teknologi eller de detaljerede studier af farvebrugen i udvalgte film og hos udvalgte instruktører os til at besvare dette afgørende spørgsmål, som burde have været stillet for mange år siden. En mere tilbundsgående forskning på området er således stærkt påkrævet.

Film som maleri. Greenaways The Draughtman's Contract.



I sine bestræbelser på at forstå farvernes effekt i filmkunsten, behøver filmvidenskaben imidlertid ikke starte fra grunden, for inden for bl.a. semiotikken, kunsthistorien og perceptionspsykologien kan filmforskerne finde mange skuldre, af varierende former og styrker, at stille sig på. Disse discipliner må imidlertid tilpasses deres (nye) genstand, dvs. filmen. For selv om der allerede er ophobet en del viden om f.eks. vores fysiologiske perception af farver, om deres kulturelle konnotationer, om kunstneriske kompositioner i farver, og om vores emotionelle reaktioner på forskellige farver og kromatiske intensiteter, har vi stadig brug for mere specifik forskning i f.eks. mobile farver og i farvernes interaktion med bl.a. lyden inden for rammerne af de audiovisuelle medieprodukters synæstetiske helhed.

Hvad er forholdet mellem farver og musik? Og hvordan interagerer de? Med hvilken effekt? Hvordan interagerer farverne med narrationen? Med personerne og/eller dialogen? Og med hvilken effekt? Hvordan opleves den samme film med og uden farver? Er der nogen farvetyper, der understøtter narrativ kontinuitet? Og andre, der underminerer den? Har filmfarvernes mobilitet nogen konsekvenser for kulturelt baserede farveassociationer eller -konnotationer? Kan en film opnå en bestemt følelsesmæssig effekt ved at slå om fra stærke til dæmpede farver, eller vice versa? Og hvad kunne den følelsesmæssige effekt tænkes at være, hvis stærke farver ledsagedes af blid melodisk musik? Eller hvis fortællingen skiftede til en helt anden stemning, mens farvernes karakter forblev uændret, eller omvendt? Hvad er effekten af hurtig klipning i kombination med dæmpede farver? Eller med stærke, mættede farver? Etc. etc.

I essayet "Farver og betydning" undersøger Eisenstein de forskellige betydninger og konnotationer, som vi forbinder med isolerede farver og deres visuelle og auditive kombinationer, og han konkluderer:

> I kunsten er det ikke de *absolutte* relationer som er afgørende, men de *vilkårlige* slægtskaber inden for et system af billeder som dikteres af det særlige kunstværk. ...
> [Der findes ingen] *'altgennemtrængende lov' om absolutte 'betydninger' og korrespondancer mellem farver og lyde*. (Eisentein 1943: 120 & 122).

Og den franske filmforsker Jacques Aumont slår fast, at "filmens farver kender ingen regler" (Aumont 1994: 218). Jeg er fuldstændig enig med dem begge. Når jeg efterlyser yderligere forskning i farver og film, søger jeg ikke nogen kategoriske eller endegyldige videnskabelige svar - dels fordi jeg er overbevist om, at spørgsmål som de ovenstående ikke *kan* besvares endegyldigt, og dels fordi jeg mener, at vi ikke bør fratage kunsten dens magi ved at forsøge at forklare den i kategoriske videnskabelige termer.

Det er imidlertid bydende nødvendigt, at vi i det mindste begynder at stille spørgsmål vedrørende filmens farver, og at vi begynder at reflektere over farvernes kreative muligheder og mulige effekter. Ellers vil filmforskningen forblive farveblind, mens filmkunsten vil fortsætte med at finde stadig nye måder at anvende farverne på. Farverne vil, formentlig, fortsat påvirke vor oplevelse af de film vi ser, blot vil vi forblive uvidende om *hvordan*.

Musicalfarver. Jacques Demys Les demoiselles de Rochefort.

Ovenstående er en let redigeret version af en artikel til kataloget til Oslo International Colour Conference (8.-11. oktober 1998), Colour Between Art and Science (red. Knut Blomstrøm), Oslo: Institutt for farge, SHKS 1998.

Litteratur

Andrew, Dudley (1980): 'The Post-War Struggle for Colour', *The Cinematic Apparatus* (red. Theresa de Lauretis and Stephen Heath), London: The Macmillan Press 1980.

Arnheim, Rudolf (1933): 'Selections Adapted from *Film*', *Film as Art*, London: Faber and Faber 1994.

Arnheim, Rudolf (1954/74): *Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley: University of California Press.

Aumont, Jacques (1994): *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris: Armand Colin.

Bazin, André (1946): 'Le mythe du cinéma total', *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf 1987.

Bordwell, David (1985): 'Technicolor', *The Classical Hollywood Cinema - Film Style and Mode of Production to 1960* (red. David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson), London: Routledge.

Branigan, Edward (1976): 'The Articulation of Color in a Filmic System', Wide Angle, Vol. 1 no. 3, 1976.

Branigan, Edward (1979): 'Color and Cinema: Problems in the Writing of History', *Movies and Methods II* (red. Bill Nichols), Berkeley: University of California Press 1985, pp. 121-143.

Buscombe, Edward (1977): 'Sound and Color', *Movies and Methods II* (red. Bill Nichols), Berkeley: University of California Press 1985, pp. 83-92.

Chatman, Seymour (1985): *Antonioni; or, the Surface of the World*, Berkeley: University of Calinfornia Press.

Degenhardt, Inge (1995): 'On the Absence and Presence of Colour', *Fotogenia: Il colore nel cinema muto* (red. Monica Dall'Asta and Guglielmo Pescatore), Bologna: Editrice Clueb Bologna 1995, pp. 273-281.

Deleuze, Gilles (1983): *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles (1985): *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Dreyer, Carl Th. (1955): 'Color and Color Films', *The Movies as Medium* (red. Lewis Jacobs), New York: Farrar, Straus & Giroux 1970.

Dreyer, Carl Th. (1955a): 'Fantasi og farve', *Om Filmen*, København: Nyt Nordisk Forlag/Arnold Busck 1959.

Eco, Umberto (1977): 'How Culture Conditions the Colours We See', *On Signs* (red. Marshall Blonsky), Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press 1985, pp. 157-175.

Eisenstein, Sergei M. (1943): 'Colour and Meaning', *The Film Sense*, London: Faber and Faber 1986.

Eisenstein, Sergei M. (1948): 'Colour Film', *Movies and Methods I* (red. Bill Nichols), Berkeley: University of California Press 1976, pp. 381-388.

Eisenstein, Sergei M. (1960): 'One Path to Color: An autobiographical fragment', *The Movies as Medium* (red. Lewis Jacobs), New York: Farrar, Straus & Giroux 1970.

Fievet, Laurent (1995): 'Vertiges chromatiques', *Fotogenia: Il colore nel cinema muto* (red. Monica Dall'Asta and Guglielmo Pescatore), Bologna: Editrice Clueb Bologna 1995, pp. 291-296.

Gunning, Tom (1995): 'Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema', *Fotogenia: Il colore nel cinema*

muto (red. Monica Dall'Asta and Guglielmo Pescatore), Bologna: Editrice Clueb Bologna 1995, pp. 249-255.

Jacobs, Lewis (1970): 'The Mobility of Color', *The Movies as Medium* (red. Lewis Jacobs), New York: Farrar, Straus & Giroux 1970.

Jones, Robert Edmond (1938): 'The Problem of Color', New York Times, February 27, 1938, *The Emergence of Film Art* (red. Lewis Jacobs), New York: Hopkinson and Blake 1969, pp. 207-209.

Jørholt, Eva (1998): 'Deleuze i farver', København: Kosmorama no. 221, 1998.

Kracauer, Siegfried (1960): *Theory of Film - The Redemption of Physical Reality*, London/Oxford/New York: Oxford University Press.

Lye, Len (1940): 'The Man Who Was Colorblind', Sight and Sound, Spring 1940, *The Emergence of Film Art* (red. Lewis Jacobs), New York: Hopkinson and Blake 1969, pp. 211-214.

Mamoulian, Rouben (1960): 'Colour and Light in Films', Film Culture no. 21, Summer 1960, pp. 68-79.

Mitry, Jean (1965): *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Éditions Universitaires 1990.

Neupert, Richard (1990): 'Technicolor and Hollywood: Exercising Color Restraint', Post Script, vol. 10, no. 1, Fall 1990.

Noël, Benoît (1992): 'Subterfuge et subreptice - La couleur selon Eric Rohmer', Positif no. 375/376, mai 1992.

Oudart, Jean-Pierre (1969): 'La couleur', Cahiers du Cinéma no. 217, novembre 1969.

Richetin, René (1966): 'Notes sur la couleur au cinéma', Cahiers du Cinéma no. 182, septembre 1966, pp. 60-67.

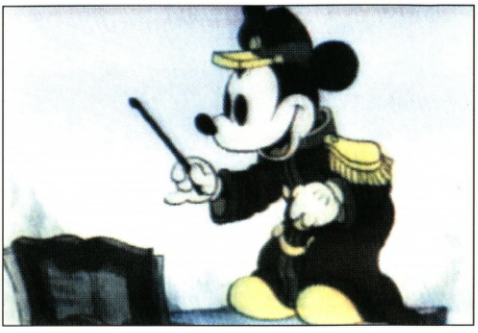
Rohmer, Eric (1949): 'Réflexions sur la couleur', *Le goût de la beauté*, Paris: Champs Contre-Champs/Flammarion 1989.

Rohmer, Eric (1956): 'Des goûts et des couleurs', *Le goût de la beauté*, Paris: Champs Contre-Champs/Flammarion 1989.

Schepelern, Peter (1972): 'Farvefilm og æstetik', København: Kosmorama 18. årg. nr. 107, febr. 1972.

Sennwald, André (1935): 'The Future of Color', The New York Times, June 23, 1935, *Introduction to the Art of the Movies* (red. Lewis Jacobs), New York: The Noonday Press 1960, pp. 232-23.

Tarkovsky, Andrey (1986): *Sculpting in Time - Reflections on the Cinema*, London: The Bodley Head.



Mickey Mouse, der selv var dirigent (i The Band Concert, 1935), hilser på Leopold Stokowski (i Fanatsia, *1940),* *jf. s. 43*

Klangen af billeder

Udviklingslinier i filmmusikkens historie

af Peter Schepelern

Ifølge traditionen bunder filmmusikkens oprindelse i en praktisk funktion: at overdøve lyden fra projektoren. Siden hen er vi blevet vant til at opfatte filmmusikken som et semantisk element i filmfortællingens helhed, idet musikken antages at fortolke og kommentere filmens handlingsforløb i overensstemmelse med forskellige mere eller mindre entydigt vedtagne betydningsafkodninger.

Stumfilmmusikken - konvention og opera. Men filmens alliance med musikken har også rødder i kulturelle konventioner. Man kan således opfatte filmmusikken som et ritualiserende træk. Gennem musikledsagelsen skabes oplevelsen af en forestilling, en særligt foranstaltet hændelse, der adskilles fra den øvrige virkelighed. Og man kan se musikledsagelsen som et nyt mediums forsøg på at etablere sig ved at overtage de ældre mediers konventioner, altså som en strukturel imitation. På samme måde som filmen initialt i så mange henseender lægger sig op ad teatrets konventioner, hvor musikken jo også traditionelt har en rolle, sådan trækker filmens visuelle, tidslige fortællende forløb typisk på de andre, allerede eksisterende visuelle, tidsligt fortællende medier. Man kan i den sammenhæng notere

sig, at musik altid har været obligatorisk akkompagnement til stum optræden og optisk fremvisning som pantomime, ballet, cirkus, laterna magica.

Musikledsagelsen er en tradition, der kan forklares på forskellig vis. Man kan opfatte det som et udslag af sansemæssig horror vacui. Da vi er vant til, at synsoplevelse ledsages af lydoplevelse (men ikke nødvendigvis af føle-, smags- og lugtoplevelse), opfatter vi fraværet af lyd som en *mangel*. Billeder uden lyd hensætter os i en slags døvhed. Hvorimod det omvendte oprindelig ikke var tilfældet: trods fraværet af billeder slog radioen igennem uden besvær, selv om den hensætter os i en slags blindhed. Først nu, hvor visual-medierne er blevet så dominerende, er der stigende tendens til at *vise*, når vi skal *høre*: musikvideoen er blevet populær*musikkens* dominerende genre. Da Walt Disney med sin *Fantasia* i 1940 visualiserede kendt klassisk musik, kom der et ramaskrig fra det kultiverede publikum. En kritiker følte, at Disneys musikanvendelse "was so destructive of my feelings about this music that for a long time I feared I should never be able to efface Disney's images from my mind, and my enjoyment of it would be permanently marred" (Ernest Lindgren, p. 140). Men nu er lyden alene ikke længere nok. Også den klassiske musik opleves visuelt via tv-transmission af koncerter. Og det uanset, at synet af tilfældige orkestermedlemmers fysiognomier er klart irrelevant for musikken selv. Mahlers *Sjette symfoni* bliver visualiseret som en række nærbilleder af festklædte herrer og damer, der koncentrerer sig om deres instrumenter.

Umiddelbart kan stumfilmens brug af musik opfattes som en reaktion på denne mediets lydlige mangel. Problemet var, at filmens opfindelse og gennembrud omkring 1895 var en halv opfindelse, for så vidt som lyden ikke var klar. Lydkonservering (og lydregistrering) var opfundet, endda i kombination med en slags film, jf. Edisons kinetophon helt tilbage i 1889, men det hårde faktum er, at det ikke lykkedes at bringe lyd og musik definitivt ind i filmteknikken fra begyndelsen, at man - trods mange pionerindsatser - først efter godt 30 år formåede at bringe lydteknologien på niveau med billedteknologien, så de to teknologier kunne forenes i et fælles medium. For selv om nogle af reaktionerne på lydens indførelse i 1927-31 kunne tyde på det modsatte, var det aldrig meningen, at filmen udelukkende skulle være billede. Det var blot betinget af de teknologiske begrænsninger. Og det var denne mangel, som musikken - i et vist omfang - kunne råde bod på (på samme måde som håndkolorering og tintning kunne råde bod på den sort-hvid begrænsning i farvespekteret, som også var dikteret af teknisk uformåen).

Men således blev den levende underlægningsmusik til stumfilmforestillingen et interessant paradoks: Det tekniske billedmedium, som havde adapteret de levende skuespillerpræstationer til 'døde', tekniske udtryk, blev ledsaget af levende musikeres aktiviteter. En hybridform. Musikken blev en måde at tilføje filmforestillingen et *live*/autentisk bidrag. Så at sige som en gradvis nedtrapning fra den *live* oplevelse, som tidligere altid var en nødvendighed ved al performance. En indrømmelse til traditionerne, men samtidig i modstrid med filmens øvrige fremtrædelsesform og derfor prædestineret til at forsvinde igen.

Men musikken havde også en perceptionsmæssig funktion. Enhver, der har set stumfilm 'cold' - altså uden musikledsagelse, vil vide, at det ikke blot er kedsommeligt og enerverende, men også, at stilheden gør det vanskeligere at koncentrere sig om billedforløbet. Musikkens funktion var således også at skabe sammenhæng, at un-

derstrege filmens *flow*, samt at bidrage til at samle tilskuerens opmærksomhed i biografforestillingens ritualiserede situation.

På disse måder kan musikken forståeliggøres som element i filmen, der ellers med sin virkelighedsnære karakter umiddelbart skulle synes i modstrid med musikkens abstrakthed. Men hvis man opfatter filmen som et medium, der paradoksalt forbinder et stærkt virkelighedspræg med et ligeså stærkt, formalistisk fortalthedspræg, er det klart, at der på den ene side er filmens ontologiske proces (selve fotograferingens repræsentationssystem, der basalt opererer med en direkte kausalitet mellem det filmede objekt og den semantiske betydning) og på den anden side alle narrationens elementer inklusive musikken.

Nok kan musikken være diegetisk, altså logisk indfældet i handlingsplanet hvor den f.eks. kommer fra en radio, fra et orkester, fra en musikalsk udøvende person og således er principielt hørlig for handlingens personer. Og således er den diegetiske musik strengt taget led i filmens reallyd, på linie med samtaler, politisirener og telefonens kimen. Men oftest er den non-diegetisk, såkaldt underlægningsmusik, der ikke har logisk begrundelse og da heller ikke høres af handlingens personer, men kun af publikum. Det er netop en komisk meta-effekt, passende for parodien, når den ensomme rytter i Mel Brooks' Blazing Saddles langt ude i ørkenen støder på 'underlægningsmusikkens' orkester. Underlægningsmusikken har ingen forankring i virkelighedsuniverset, den er til stede udelukkende som et fortolkende element, en tematisk tilkendegivelse kommunikeret direkte fra filmens 'fortæller' til dens tilskuer.

Det er i dette betydningsskabende felt, at filmmusikkens væsentligste æstetiske funktion ligger. Generelt er musikkens rolle her at understrege det emotionelle. Derfor lader scener med klart følelsesindhold sig lettest udbygge musikalsk: typisk enten romantiske scener præget af lyst, lidenskab, længsel eller scener præget af dynamisk handling, kamp, flugt, forfølgelse. Scener, der vanskeligere lader sig gengive musikalsk, er scener med trivielle hverdagsaktiviteter og intellektuelle scener med udveksling af mere spekulative synspunkter. Det grundlægger en norm, som fortsat er virksom: musikken kobles til spænding, uhygge og til intens emotionalitet, en konvention, der er så indarbejdet, at man også i lydfilmen kan regne med underlægningsmusikalske indslag som et sikkert tegn på typisk truende fare eller på eruptive følelser, oftest såkaldte romantiske følelser.

Stumfilmen har i denne henseende påfaldende fællestræk med operaen i 1800-tallet og det tidlige 1900-tal, omend med en noget anden genre-fordeling (men det skal bemærkes, at Puccini faktisk lavede en western-opera, *La fanciulla del West*, 1910, Pigen fra Vesten). Materialet er for begge former primært komik, spænding, melodrama og sentimentalitet, ofte i historiske miljøer. Også operaen dyrker den eksceptionelle emotionalitet, mens egentlige meningsudvekslinger, diskussioner, ræsonnering eller daglidags banaliteter er fremmede for formen. Derfor er det Shakespeare der kunne bruges som operaforlæg og som stumfilmforlæg, men ikke Ibsen eller Tjekhov.

Den musik, der blev skabt til og/eller brugt til stumfilmene, var først og fremmest præget af, at der skulle bruges *meget* musik. Musikken skulle være uden afbrydelse, ellers ville det opleves som et illusionsbrud. Mærkeligt nok - for faktisk var musikkens tilstedeværelse i sig selv et klart brud på virkelighedsillusionen. Det enorme musikbehov er utvivlsomt en af grundene til, at kun få seriøse komponister interesserede sig for at komponere stumfilmmusik. Der er

det tidlige eksempel med Saint-Saëns' musik til *L'assassinat du Duc de Guise* (1908), skrevet specielt til filmen og indspillet på tilhørende grammofonplade; men her drejede det sig om en film på ca. 15 minutter. Carl Nielsen havde kun hån til overs for filmmediet (cf. Schepelern 1995); men Milhaud skrev musik til L'Herbiers *L'Inhumaine* (1923), Richard Strauss bearbejdede selv sin musik til en stum udgave af *Der Rosenkavalier* (1926), Honegger komponerede til Gances monumentale *Napoléon* (1927), en musik, som desværre ikke blev benyttet til den rekonstruerede udgave i 1981, hvor det var producenten Coppolas far, der fik opgaven (i England dog Carl Davis, der har fået gennembrud som moderne stumfilmkomponist); Jacques Ibert skrev musik til Clairs *Un chapeau de paille d'Italie* (1927, Den italienske stråhat) og Sjostakovitj til Kozintsev & Traubergs *Det ny Babylon* (1929). Hovedsagelig blev opgaverne dog løst af komponister på et noget lavere ambitionsniveau, f.eks. Edmund Meisel med musikken til den tyske udgave af Ejzenstejns *Panserkrydseren Potemkin* (1926).

Men især, og vigtigst, var der den store industri af manualer og cue sheets. Cue sheets var oversigter over filmens forløb med markering af, hvilke alment kendte musikstykker man kunne bruge hvor (med filmens mellemtekster brugt som stikord). Manualerne er især tre store oversigtsværker med film-egnede musikstykker: J.S. Zamenicks *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (1913), Giuseppe Becces 12 binds *Kinobibliothek* eller *Kinothek* (fra 1919) og Ernö Rapées *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924). Her var dels udgivernes egne kompositioner, dels samlinger af andres kompositioner, typisk kategoriseret efter betydningsindhold, så kapelmesteren bekvemt kunne finde frem til det rette nummer. Med værker som disse blev den opfattelse definitivt etableret, at der til enhver filmisk handling eksisterer et adækvat musikalsk udtryk af samme betydningsindhold. Det er påfaldende, at betydningerne, som filmmusikken udnytter dem, ikke typisk kommer fra autonom musik i større udstrækning, men netop fra musik med tilknyttede betydningskoder, hvilket kan ske ved at musikken er sang (hvor teksten definerer betydningen), opera (med en regulær dramatisk handling), balletmusik, teatermusik (begge tilknyttet en handling), programmusik (altså symfonisk musik med en litterær 'handling') eller musik der via titlen markerer et mere vagt deskriptivt indhold.

Man kan her konstatere en forbindelse mellem narrativitet og popularitet, en forbindelse der også udgør en forklaring på sammenkoblingen af film og musik. Narrativitet har, i hvert fald siden 1800-tallets begyndelse, også gjort musikken mere tilgængelig og dermed mere populær. Tendensen til at give musikken et illustrativt indhold var også for musikinstitutionen en gavmild faktor i 1800-tallet, kendt ikke mindst af musikforlæggere, en fidus så at sige, jf. den særlige opmærksomhed omkring instrumentale værker, som via titlen markerer et semantisk indhold - *Skæbnesymfonien*, *Eroica*, *Regndråbepræludiet*, *Fra den nye verden*, som altid har fanget publikums opmærksomhed bedre end titler som *Symfoni nr. 5*, *Symfoni nr. 3*, osv. Her udnyttes den omstændighed, at vi har lettere ved at interessere os for musik, hvis den har (eller postuleres at have) et narrativt indhold.

Selv om musik strengt taget kun 'handler' om tonearter og intervaller, bliver vi nødt til at tage til efterretning, at musikken derudover konventionsmæssigt skaber sine betydningssystemer. Der er en lang række musikalske grundbetydninger, som vel ikke ligger i musikken selv, men som har vundet

hævd i den grad, at der næppe vil være det store udsving i tydningen af dem. Det er dem, stumfilmens musikbrug baserer sig på.

Her skabes de konventioner, der etablerer publikumsforventninger om musikkens rolle. Skal man generalisere, drejer det sig om følgende:

Filmmusikken skal have korte fraser, korte forløb, korte temaer, der kan gentages og varieres, men ikke udsættes for mere kompliceret behandling. Alt skal kunne tilpasses filmens skift og klip. Men samtidig skal musikken være til stede som den wagner'ske 'unendliche Melodie'.

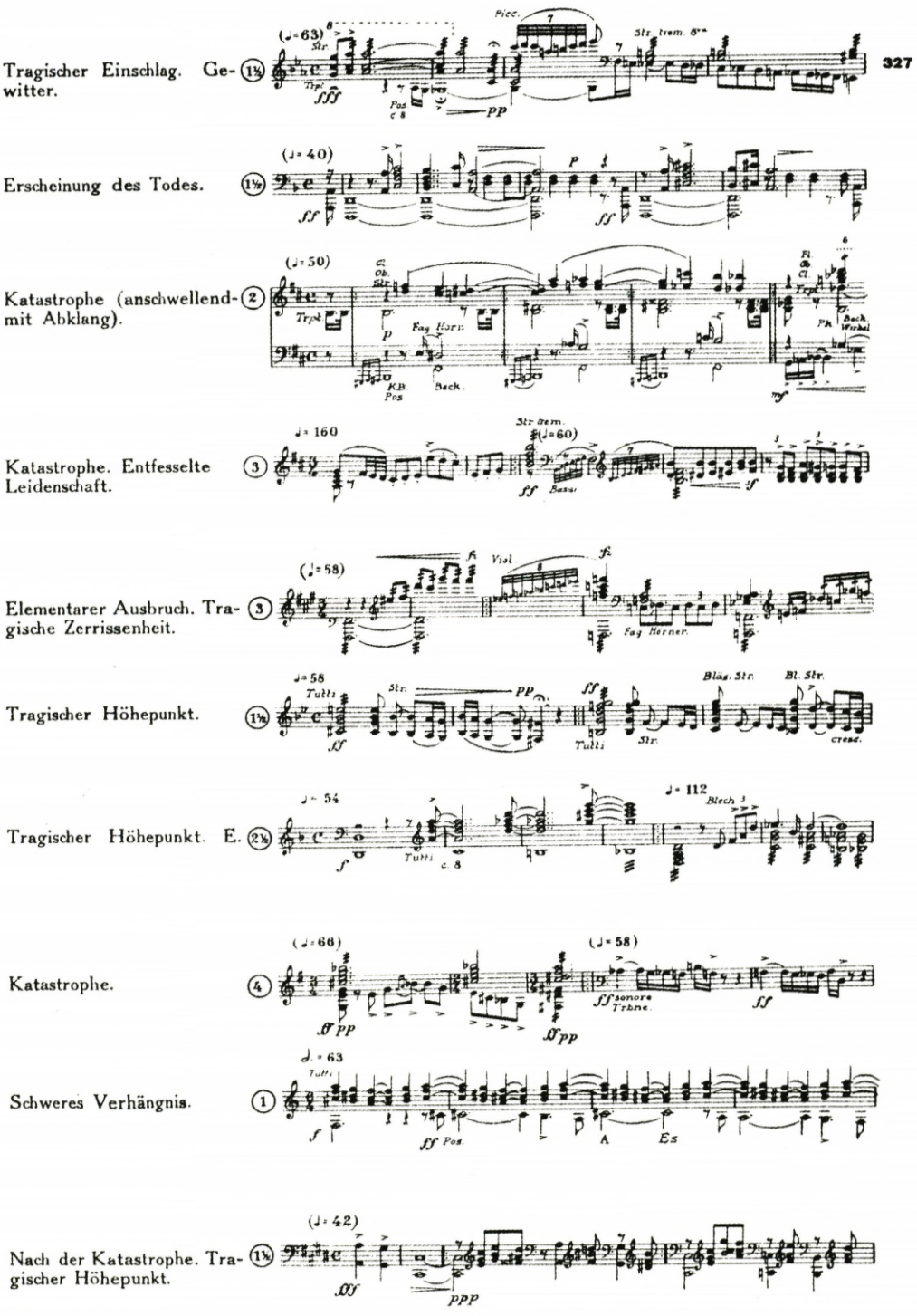
Musikken skal hente sit musikalske materiale, såvel som sin musikalske 'semantik', i populærmusik og især i den mere populære 'klassiske' musik, typisk opera og programmusik fra 1800-tallets sidste halvdel. Anvendelsen af præ-eksisterende musik indkorporeres i musikkens forløb i mere eller mindre bearbejdet form.

Den klassiske epoke: anakronismernes guldalder. Alle de træk, der er karakteristiske for tonefilmens musikanvendelse i den første store periode (ca. 1930-50), er grundlagt og gennemprøvede i stumfilmperioden. I den forstand betyder lydfilmens gennembrud bemærkelsesværdigt lidt for filmmusikken. Det er symptomatisk, at Croslands *The Jazz Singer* (1927, Jazz-sangeren), der markerer lydfilmens sensationelle gennembrud i filmhistorien, også lejlighedsvis snupper et stykke Tjajkovskij (*Romeo og Julie*-ouverturen); som en markering af, at den diegetiske lyd kan være meget god, når Al Jolson skal sige "You ain't heard nothing yet!", men at de emotionelle højdepunkter alligevel er bedst tjent med at få en slevfuld af den vanlige musiksuppe.

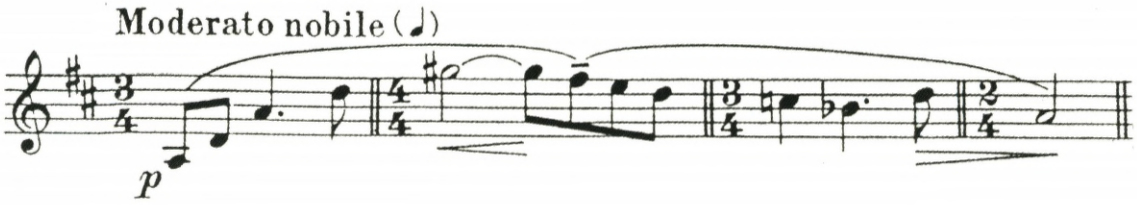
I denne sammenhæng kan man også forstå den anakronistiske stil, der er så påfaldende et træk ved den såkaldt klassiske Hollywood-musik, hvis hovedskikkelser er de to østrigere Max Steiner og Erich Wolfgang Korngold.

Korngolds skæbne er symptomatisk: Han var østriger af jødisk baggrund, født 1897 i Wien, og kom frem som musikalsk vidunderbarn, passende opkaldt efter en anden Wolfgang. Som 13-årig fik han scene-pantomimen *Der Schneemann* opført på Wieneroperaen, og skabte sensation. Hans største succes var operaen *Die tote Stadt* (1920), en symbolistisk smægtende kærlighedstragedie fra det gamle Brügge. Korngolds tidlige værker var samtidige med Stravinsky, Schönberg, Berg. Men Korngold var ikke avantgarde, han tilhørte arrièregarden. Han var en intelligent eklektiker, et ekko af den unge Richard Strauss (med *Ein Heldenleben* fra 1899 som typisk forbillede). Og netop Strauss udviste jo i sin lange karriere en påfaldende kovending fra konventionel senromantik i 1880'erne frem mod den banebrydende *Elektra* (1909) på tærsklen til modernisme, men derfra en hastig retræte med *Der Rosenkavalier* (1911) og videre i mere og mere nostalgisk ciseleret senromantisk pastiche, kulminerende med de skønne, men totalt utidssvarende *Vier letzte Lieder* i 1949. Korngolds første lærer var den åndsbeslægtede Zemlinsky, en Wagner/Mahler-efterligner (og svoger til Schönberg!). Da Korngold via Max Reinhardts Shakespearefilm *A Midsummer Night's Dream* (1935) kom til Hollywood, blev han inddraget i filmkomposition, og i grunden var det den musikalske redning for et anakronistisk talent som Korngolds. I årene 1934-46 skrev han musik til en snes film, fik to Oscars, men han blev efterhånden træt af filmarbejdet og ville gerne komponere værker til opus-listen igen. Men han havde svært ved at komme tilbage efter krigen; tiden var nu i ekstrem grad løbet fra hans musik. Og gennem sidste del af sin karriere bliver han hånet af

Katastrophe.



En side fra Giuseppe Becces Kinobibliothek (1919), en manual her med forslag til musikalsk illustration af begrebet katastrofe.



Hovedtemaet fra Korngolds violinkoncert.

kritikerne, mens han forknyt fortsætter med at komponere musik fra verden af igår.

I de sidste år laver han en symfoni (1952) og især en violinkoncert (1947). Den blev uropført af Jascha Heifetz, et henrevet melodisk værk, bygget på materiale fra fire filmpartiturer - *Another Dawn*, *Juarez*, *Anthony Adverse* og *The Prince and the Pauper*, alt sammen smægtende, følelsesbrusende musik, der i sig selv demonstrerer, at musikken i den klassiske Hollywood-epoke altid finder og støtter det samme i filmene, hvor forskellige substanserne end er: et kærlighedsmelodrama fra en britisk kolonipost i Afrika, en mexikansk frihedshelts liv, en ung mands farverige udviklingshistorie i 1800-tallet, en prins og en pjalts rollebytning. Det ville være forkert at kalde violinkoncerten en pastiche, for i en vis forstand kan pastichen være tidssvarende (som hos Ravel og Stravinskij); den er snarere et musikalsk genfærd, en kulørt illusion om hvordan en violinkoncert ville kunne lyde midt i det 20. århundrede - hvis det 20. århundrede aldrig havde fundet sted.

Fra forteksterne til Gone With the Wind.

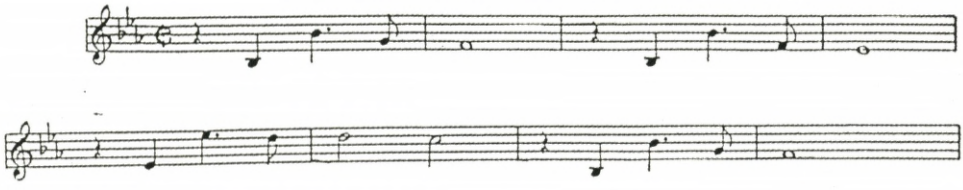
Hollywood-musikken kom til at fungere som en museumsmontre for en forgangen musikalsk stil: her var 1800-talsmusikkens narrative effekter stadig gangbar mønt, alt hvad Liszt, Grieg, Smetana, Tjajkovskij, Elgar, Puccini og især Richard Strauss havde gjort for det musikalske betydningssystem i programmusik og/eller opera danner norm i filmmusikken. Om ikke andet, har Hollywood-klassiken haft den mission at holde senromantikkens betydningskraft aktuel i populærkulturen. Mens højkulturens kompositionsmusik forlængst er inde i modernismens komplicerede og fragmenterede univers, fortsætter fin de siècles symfoniske musik sit triumftog i biograferne. For det er et slående paradoks, at mens den samtidige kompositionsmusik i borgerskabets koncertsale præges af modernisme, der ytrer sig i form af Schönbergs og den øvrige Wienerskoles revolutionerende tolvtone-teknik, af Bartoks folkloristiske dissonanser, Stravinskijs ironiske pastiche-elementer og af Carl Orffs arkaiske middelalder-stilisering i *Carmina burana*, det nazistiske Tysklands eneste betydelige musikværk, så anvender filmen, der må siges at være modernitetens medium *par excellence*, en

altmodisch anakronistisk musik som sit integrerede element.

Det er et forhold, der kan ses som en parallel til filmens generelle intellektuelle profil, præget af en arv af 1800-tals populærfiktion (både boulevard-melodrama, farce og knaldroman) og anekdotisk malerkunst. Mens højkulturen frembringer Freud, Kafka, Mann, Musil, Proust, Eliot, Joyce, Faulkner, Picasso, Duchamp, Kandinsky, nærer filmen langt mere moderate kulturelle ambitioner. Først med 60'ernes modernisme kan filmen generelt siges at balancere med de 'gamle' kulturformer i henseende til kunstnerisk status, først da nærmer man sig hvad man kunne kalde kulturel ligestilling (jf. Schepelern 1995).

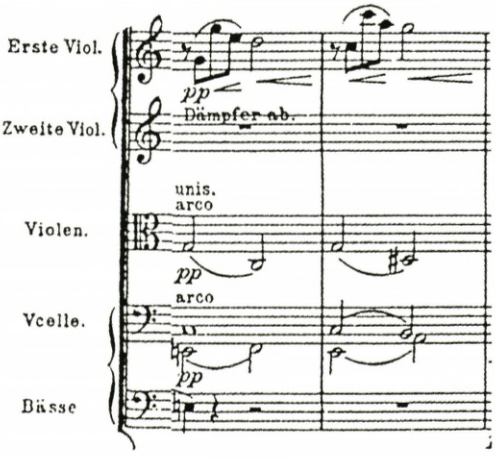
Hollywood-klassikken - med Herbert Stothart, Alfred Newman, Dimitri Tiomkin og Miklos Rozsa som andre væsentlige eksponenter - byder på musik fra en tidslomme, en slags musikalsk Jurassic Park, hvor senromantikkens dinosaurer stadig går deres tunge gang.

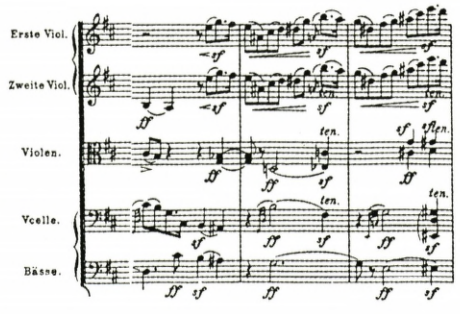
Det er symptomatisk, at temaet der helt dominerer Steiners musik til *Gone With the Wind* (1939, Borte med blæsten), hvor det lyder i tide og utide fordelt over de over tre timers filmfortælling, er et let ændret lån fra Gustav Mahlers *Sjette Symfoni* (1906). Men det, som hos Steiner er hovedtema, hovedinspiration, det stadige omkvæd, der sammenfatter alt, hvad vi skal føle ved det lange bevægede kærlighedsmelodrama, er hos Mahler blot nogle små fraser der varierer elementer fra hovedtemaet i symfoniens første sats. Steiner-temaet ligger tone-mæssigt tæt på frasen i takt 353 og 354 i første sats



Max Steiner
Main Title - tema fra Gone with the Wind *(1939)*

Gustav Mahler
Passager fra Symfoni VI *(Originalfassung, 1906)*
første sats takt 353 og 354





første sats takt 363 og 365

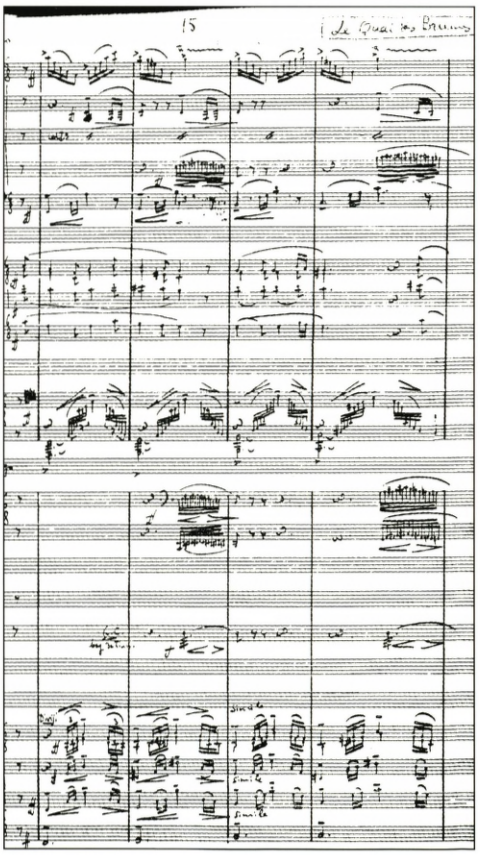
(Edition Eulenburg, Originalfassung, 1968, p. 55), mens den rytmiske struktur svarer til passager i takterne 363-365 (p. 56).

Paradoksalt nok betyder lydfilmens komme, at der nu - indimellem musikken - kan være pauser. I stumfilmmusikken virkede pauser som et teknisk uheld. Omsider kan tavsheden benyttes. Der behøver ikke længere være floder af musik. Men alligevel bruger Hollywood-filmen fortsat meget musik, dels utvivlsomt af gammel vane, dels fordi den har vænnet sig til at fortælle historier, der netop *kalder* på megen musik. Filmen deler stadig i høj grad genrer og stof med operaen: det emotionelle drama er stadig fremherskende, det intellektuelle drama sjældent. Ritualiseringen og emotionaliseringen har stadig brug for masser af senromantisk efterklang, og det efterlader stadig et klart operaagtigt præg over mange af tidens store film. Det er melodrama i den oprindelige betydning: drama med musikunderlægning.

Overtaget fra stumfilmtiden er også trangen til at sammenflette kendte musiklån i den mere anonyme symfoniske strøm. Hvad der i stumfilmtiden var den mest overkommelige praksis for at klare den 'unendliche Melodie', er blevet hængende som et naturligt stiltræk. Lige som Michael Hoffmans musik til Rudolph Valentino-stumfilmen *The Eagle* (1925, Ørnen) temmelig umotiveret henter Tjajkovskijs Blomstervals fra *Nøddeknækkersuiten* ind, benytter også et me-

Carnés Quai de brumes *med musik af Maurice Jaubert.*

FraMaurice Jauberts partitur.



lodrama i russisk décor som Sternbergs *The Scarlet Empress* (1934, Den røde kejserinde) Tjajkovskij-passager med sig. Katarina den Store, som filmen handler om, levede ganske vist 100 år før Tjajkovskij. Men med en betinget refleks, skabt af stumfilmpraksis, udløser kategorien 'russisk historisk drama' pr. automatik 'Tjajkovskij' - som så i øvrigt får følgeskab af Mendelssohn og Wagner!

En særlig vigtig skikkelse i periodens skæringspunkt mellem film og musik var Walt Disney. Hans tegnede univers brød igennem med lydfilmen (*Steamboat Willie*, 1928), og musikken er det strukturerende og igangsættende element i alle de tidlige korte film. Det er her, et af periodens vigtigste musikæstetiske dogmer bliver etableret, fænomenet Mickey Mousing. Dette princip om en parallelitet mellem det musikalske og det visuelle udtryk, med ofte humoristisk kongruens mellem den musikalske og den fysiske motorik, ligger implicit i hele Hollywood-klassikkens metode, men får hos Disney en vittig-ironisk behandling især i rækken af *Silly Symphonies*, der som princip visualiserer kendt klassisk musik på en ofte ironisk måde: Bondegårdens dyr vågner op til dagens dont til tonerne af Liszts *Ungarsk rapsodi* og Wagners *Tannhäuser*-ouverture (i *Farmyard Symphony*, 1938). Og i film som *The Band Concert* (1935), hvor Anders Ands drillende fløjte saboterer fremførelsen af Rossinis *Wilhelm Tell*-ouverture, og *Music Land* (1935), hvor jazzen kæmper mod den klassiske musik, tematiserer han direkte musikkens High & Low Culture, idet han søger mod en forening. Kulminationen (og foreningen) kom med *Fantasia* (1940), hvor han fandt narrative ressourcer i klassiske hits som *Pastoralsymfonien*, *Nøddeknækkersuiten*, *Sacre du printemps*, *Timernes dans*, *Troldmandens lærling* og *En nat på Bloksbjerg*. Her er musikken behandlet som et formalistisk/fantastisk kulturklenodie, lige så fjern fra virkeligheden som tegnefilmens teknik, men populariseret med Mickey Mouse som troldmanden Disneys lærling, der endda direkte trykker dirigenten Stokowski i hånden som en besegling af en symbolsk forsoning hen over kulturkløften.

Uden for Hollywood fik musikken oftest en anden lyd. Der er den kokette leg med vaudevillens muligheder og lyden som ironisk gebet i René Clairs *Le Million* (1931), Thieles *Die drei von der Tankstelle* (1930), Robert Siodmaks *La crise est finie* (1934), men faktisk også i en tilsvarende amerikansk film som Mamoulians *Love Me Tonight* (1932, Prinsd for en dag) med dens geniale indledende reallyd-symfoni. Og der er yderst sparsomt musikaliserede film som Fritz Langs *M* (1931), med den effektfulde diegetiske brug af Griegs Dovregubbe-tema fra *Peer Gynt*, men ellers næsten helt befriet for underlægningsmusik.

Fransk film under den poetiske realisme finder dog sin særlige emotionelle timbre, ikke mindre patetisk end Hollywood-stilen, men nok mere tidssvarende i det musikalske sprog. Her taler musikken med Weltschmerz og fransk tristesse. Og den får ikke for lidt i Joseph Kosmas musik til Renoirs *Une partie de campagne* (1936), når den unge pige lader sig forføre på den lille ø ude i flodens rivende strøm; eller i den berømmede Maurice Jauberts sørgmodige mol-stykke til Carnés *Quai des brumes* (1938, Tågernes kaj), hvor damperen tuder til afgang, dog uden vores helt, der er blevet indhentet af den aldrig svigtende skæbne.

Det er påfaldende, hvordan også den italienske neorealisme, der gik langt i forsøget på at skabe indtryk af et hverdagsrealistisk univers med autentiske locations, amatørskuespillere, og en bevidst ukonstrueret dramaturgi, alligevel - eller måske netop derfor - holdt fast ved en patetisk, let opstyltet melodrama-musik. Hos Vittorio de

Lige i øret

6/11 72 Der klages over den larmende underlægningsmusik i TVs naturfilm.

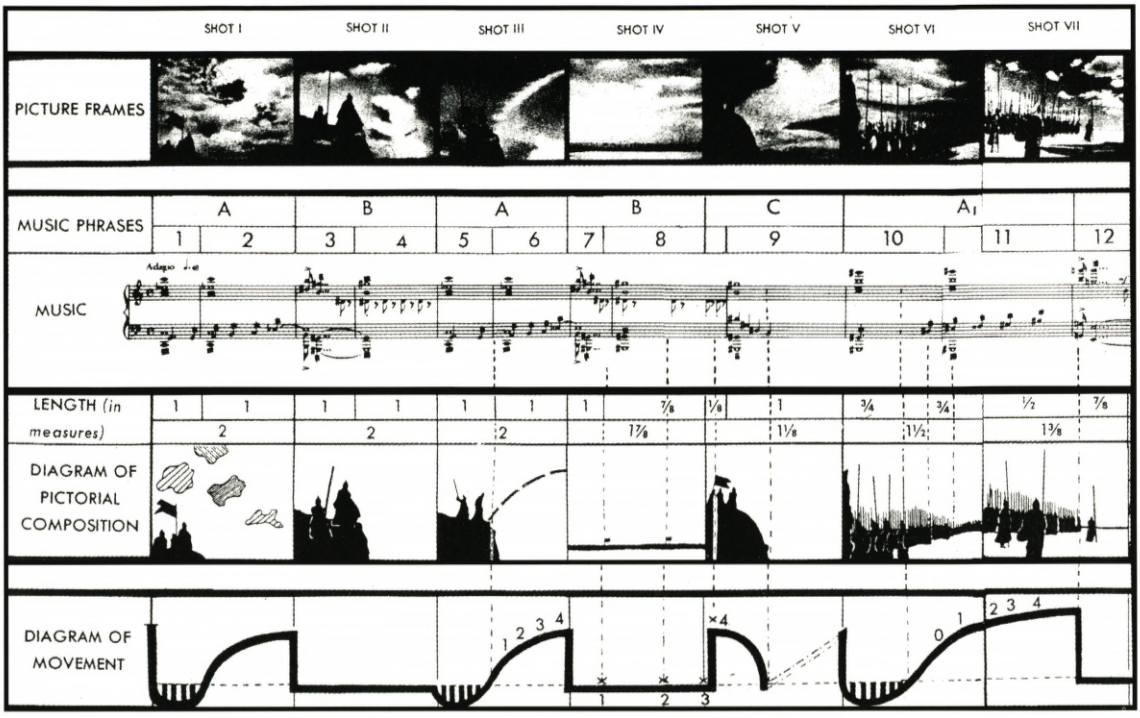
– Men sommeren går på hæld. Efteråret breder sin gråblege kåbe ud over et landskab, som er tystnet, nu da trækfuglene har forladt ynglepladserne ved søbredden. Stilheden brydes kun af Bambergersymfonikernes fremførelse af Brahms' Akademisk Festouverture...

Bo Bojesens tegning fra Politiken 1972 (gengivet med tegnerens tilladelse).

Sica er det Alessandro Cicognini, hos Roberto Rossellini er det symptomatisk nok broderen Renzo Rossellini, der sørger for heftig musikalsk ledsagelse - også midt i verdenskrigens grumt realistiske drama.

Berømt blev også den påfaldende musikunderlægning i Disneys genre-skabende naturfilm, *The Living Desert* og *The Dying Prairie*, der brugte musikken til en menneskeliggørende tolkning, en antropomorficering, af dyrelivet. Denne musikalisering af dyrelivet og naturens gang som opera-agtigt melodrama har været normsættende, jf. Bo Bojesens bladtegning.

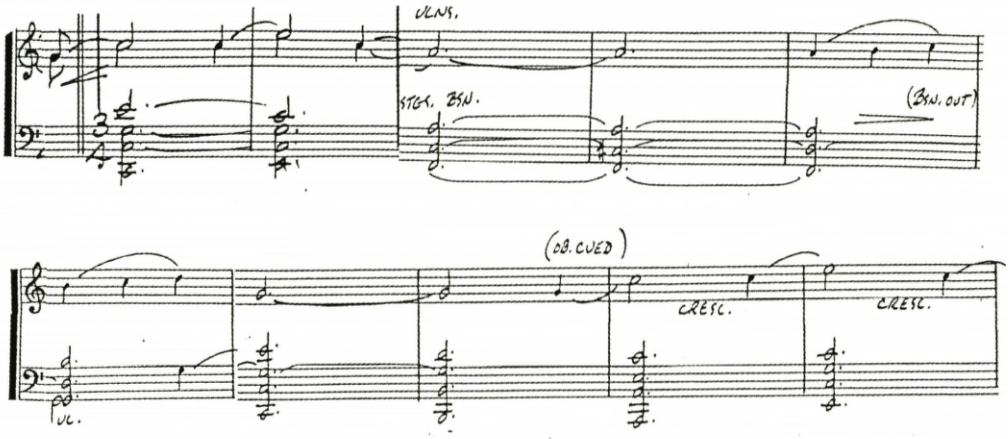
Et berømt musikalsk/filmisk samarbejde er *Aleksandr Nevskij* (1938), Ejzenstejns film med Prokofjevs musik, et kongenialt møde mellem to af russisk kulturs betydeligste skikkelser, begge fanget i stalinismens ma-



Eisensteins diagram over samspillert mellem billede og musik i Aleksandr Nevskij, Slaget på isen. *Fra bogen* The Film Sense, *1942.*

skineri. Filmen er et ideologisk monument, interessant som en allegorisk advarsel mod Hitler-Tyskland, en advarsel der blev gjort malplaceret, da Stalin og Hitler året efter indgik en ikke-angrebspagt. Det er også et æstetisk monument over Ejzenstejns forliste montage-ideer, der nu sammen med ideen om kollektiv dramaturgi var faldet i unåde. Ejzenstejn har selv i et berømt essay (Eisenstein 1942) peget på sindrige strukturer i sammenhængen mellem de kraftfulde billeder og Prokofjevs effektfuldt malende musik, men denne spidsfindige udredning - med det ofte gengivne diagram - er ikke mindst et monument over den frustrerede kunstner. En nærmere granskning vil afsløre, at musikken i al dens umiddelbare musikalske pragt, faktisk mest byder på sovjetisk Mickey Mousing (cf. Schepelern 1972, p. 183).

Filmmusikalsk modernisme & postmodernisme: intertekstualitet og autonomi. Modernismen når sent til filmen, også i filmmusikalsk henseende. Indtil 1950 er filmmusikken generelt en anakronistisk affære, et nostalgisk genhør med fortidens rørende melodier og naive klange. Bergmans *Gycklarnas afton* (1953) er et påfaldende nybrud. Den er, også musikalsk, bemærkelsesværdig. Bergmans komponister indtil midten af 60'erne (Erland von Koch, Erik Nordgren) er konventionelle eklektiske romantikere. Men i *Gycklarnas afton* griber han direkte ind i nutidsmusikken og får Karl-Birger Blomdahl, der blev Skandinaviens centrale opera-modernist med *Aniara* (1959), til at komme med avanceret modernistisk musik. Dette musikalske spring gentages i slutningen af 60'erne, hvor han benytter Lars Johan

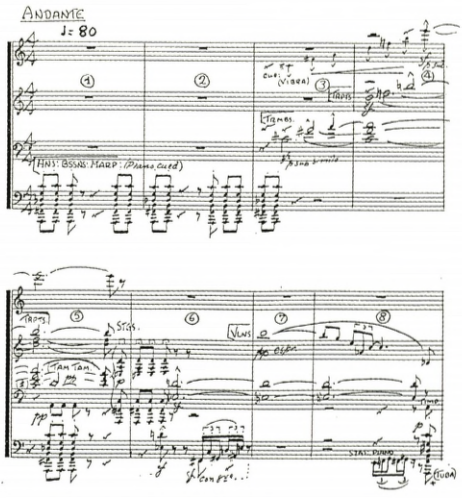


Leonard Rosenmann East of eden *(1955) - det lyriske tema.*

Werle, også operakomponist, i et par film.

I Hollywood fortsætter Hollywood-klassikkens efterklange. Men uden for hovedstrømmen er der også den originale Bernard Herrmann med de store Hitchcock-film, og der er musical-genrens storhedstid i en niche for sig. Der er tilløb til musikalske nybrud med Elmer Bernsteins og andres jazz-eksperimenter, for slet ikke at tale om rock'n'roll-musikkens gennembrud i ungdomsfilmene. Symptomatisk er også Kazans *East of Eden* (1955) med musik af Leonard Rosenman, der havde studeret hos Dallapiccola og Ernest Bloch. Han lader her forsigtigt det modernistiske tonesprog få indpas. Til filmens romantiske og rustikke passager er der konventionel folkemusikalsk underlægning. Men når 'ondskaben' kommer op i James Deans Kain-figur og han hensynsløst konfronterer sin 'gode' bror med sandheden om den forgudede mor, sker det med et udbrud af atonal musik à la Schönberg og især Alban Berg (cf. violinkoncerten), modsvaret af 'kæntrede' CinemaScope-billeder. Symptomatisk nok kan modernismen bedst accepteres, når den bruges som psykologisk illustration af sindslig uligevægt og desperation - for så vidt i tradition med Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947), hvor tolvtonemusikken direkte er djævelens værk. Faktisk havde Schönberg selv engang skrevet en slags filmmusik, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1930), der var lavet på bestilling af et Kinothek-forlag til illustration af 'fare', 'angst' og 'katastrofe', men formentlig aldrig benyttet til formålet (cf. Freitag, p. 126), omend Jean-Marie Straub mange år senere lavede en lille film, som musikken kunne passe til (*Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene,* 1972).

Leonard Rosenman
East of Eden (1955) - det dramatiske tema:



Leonard Rosenmann East of eden *(1955) - det dramatiske tema.*

I 60'erne slår modernismen omsider generelt igennem i europæisk film: Antonionis

L'avventura (1960), Fellinis *Otto e mezzo* (1963), Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959) og *L'année dernière à Marienbad* (1961), Godards *A bout de souffle* (1960) og *Pierrot le fou* (1965), Bergmans *Persona* (1966).

Musikalsk er det symptomatisk, at Buñuel i *Belle de Jour* (1966, Dagens Skønhed) helt afstår fra underlægningsmusik. Der er kun drømmenes lyde af klokker ... Og Bergman indskrænker sig til et par stumper diegetisk musik i *Tystnaden* (1963) og *Skammen* (1967). Den musikalske stilhed sænker sig i takt med filmmodernismens sene fremmarch.

Filmmusikalsk er de modernistiske film dog påfaldende konventionelle: Giovanni Fusco hos Antonioni, Nino Rota (der har skrevet en opera, *Il cappello di paglia di Firenze*, 1955, samme stof som René Clair-filmen) hos Fellini, Georges Delerue hos Truffaut. Og Michel Legrand hos Varda og især hos Demy (bl.a. i *Les parapluies de Cherebourg*, denne genremæssigt temmelig enestående filmopera). Kun Godard inddrager lejlighedsvis musikken i sit modernistiske udtryk, når han i *Made in USA* (1966) dyrker en fragmentering af musikken, svarende til hans generelle projekt med at nedbryde filmsproget: små abrupte stumper Beethoven og Schumann. Og så Resnais, der årvågent hyrer nyskabende samtidsforfattere som Duras, Robbe-Grillet, Cayrol og Semprun til manuskripter, sørger også for kontakt til toneangivende komponister som Witold Penderecki og især Hans Werner Henze, sin generations betydeligste operakomponist, der også en årrække er Volker Schlöndorffs faste komponist. I *Muriel* (1963) indgår Resnais' subtilt fragmenterede historie en kongenial alliance med Henzes modernistiske lied. Påfaldende var også italieneren Ennio Morricones kongeniale musik til Sergio Leones spaghetti-westerns, hvor især *Once Upon a Time in the West* (1969) opnåede et meget intenst samspil mellem billedet og musikken, der stod i gæld både til folkemusik og til italiensk operatradition.

Central i den modernistiske film er intertekstualiteten som filmmusikalsk praksis. Brugen af præ-eksisterende musik, typisk klassisk kompositionsmusik, vil uvægerligt rumme et intertekstuelt perspektiv. Hvor det i stumfilmmusikken repræsenterede et system af fraser og klicheer, bliver det nu et reference-system. Musikkens eget betydningssæt samt værkets og komponistens 'skæbne' vil være til stede som en implicit reference, en allusion. At den kræver bestemte forudsætninger hos modtageren for at fungere, er en anden sag.

Den musikalske intertekstualitets mester i moderne film er Stanley Kubrick, dels i *2001: A Space Odyssey* (1968), hvor verdensrummet genlyder af Strauss, både Johann og Richard, dels i *A Clockwork Orange* (1971) med Rossini, Beethoven, Purcell og 'Singin' in the Rain', hvor han udnytter den præ-eksisterende musiks intertekstuelle potentialer så virtuost, at de pågældende musikstykker længe var mærket af mødet. I hans senere film træder det i baggrunden, og *Full Metal Jacket* (1987) havde musik af hans datter. Altså en anden slags intertekstualitet.

Typisk nok får han igen med samme mønt, når Mike Nichols i anti-krigssatiren *Catch-22* (1970) låner *Also Sprach Zarathustra* som ledsagelse til præsentationen af en voluptuøs kvinde på gaden. Her gælder det ikke planeter, men bryster og balder. Intertekstualiteten skaber en vits, en indforstået meta-joke, der utvivlsomt blev fanget af 1970-publikummet, som forstod, at 'lånet' ikke var fra Richard Strauss, men fra Stanley Kubrick.

Et mere seriøst eksempel er en sekvens i Pasolinis *Il vangelo secondo Matteo* (1966,

Matthæusevangeliet) I den uhyggelige skildring af barnemordet i Bethlehem bruger Pasolini Prokofjevs *Aleksandr Nevskij*-musik. Her fungerer musikken rent tematisk som glimrende underlægning, men den sender også en filmhistorisk reference bagud, således at Stalintidens og nazismens barbari (der ligger implicit i Ejzenstejns film) bliver koblet ind i testamentets beretning. I hvert fald for den indviede.

Den intertekstuelle udnyttelse af klassisk musik fortsætter ud fra postmodernismens hybrid-teknik, der kobler stilarterne sammen i nonchalant forvirring. Et symptomatisk mere end vellykket eksempel er episodefilmen *Aria* (1988), hvor en række kendte og mindre kendte instruktører filmatiserer en operaarie. Karakteristisk er Godards Lully-arie, stykkevis præsenteret i sang og recitation sammen med stiliserede optrin fra et seksualiseret trænings-center; og Franc Roddams version af Wagners *Liebestod* med to unges sex og selvmord på et motel i Las Vegas. Her får tidsånden, hvad den kan trække: Opera-musikvideo! Et næsten profetisk forvarsel om David Lynch, der med *Twin Peaks* (1990-91) og *Wild at Heart* (1990) ikke bare står for nutidsfilmens visuelle trend, men også via samarbejdet med Angelo Badalamenti for dens musikalske. I *Wild at Heart* er den postmodernistiske æstetik typisk nok suppleret med en af Strauss' *Vier letzte Lieder* og Elvis Presleys "Love Me Tender".

Richard Strauss' usvækkede status som filmmusikkens egentlige stamfader bekræftes også af den symfoniske musiks genkomst i 70'erne og 80'erne. Først og fremmest er der John Williams' partiturer til Lucas og Spielberg, hvor den Strauss'ske programmusik via Luke Skywalkers og Indiana Jones' *Heldenleben* genopstår med et vist ironisk touch. I en dansk sammenhæng løftes arven fra Korngold frygtløst af Søren Hyldgaard i musikken til Peter Flinths middelaldereventyr *Ørnens øje* (1997). Og der er film noir-alluderende musik som veteranen Bernard Herrmanns til *Taxi Driver* (1976) og *Obsession* (1976) (i hvilken sammenhæng det ikke skal glemmes, at Herrmann faktisk også har skrevet en opera - en noget idéfattig version af *Wuthering Heights*, 1951), Jerry Goldsmiths til *Chinatown* (1974) og Julian Notts musik til Nick Parks genistreg, Claymation-filmen *TheWrong Trousers* (1993). Nu fremstår den arkaiske musik mindre som anakronisme og mere som pastiche, fordi tidens meta-ånd igen kan bruge og formulere sig gennem pastichen, der ses som et af tidens postmoderne tegn (cf. Jameson 1983).

I main stream-feltet tærsker nutidens filmmusik især langhalm på diskret-følsomme klange, præget af den konservative populærmusiks nondeskripte æstetik. Det er denne type pæn konventionel uopfindsomhed, man f.eks. finder hos Dave Grusin, der føjer sentimental lyd-kosmetik til film som *On Golden Pond* (1981) og *The Firm* (1993). I denne sammenhæng må også nævnes den udbredte praksis at placere tidens popnumre i en stadig strøm på musiksporet. Eksemplerne er legio.

Nyskabende orienteringer kommer bl.a. fra den polske Zbigniew Preisner, kendt for sit samarbejde med Krzysztof Kieslowski. De har sammen opfundet en fiktiv 'klassisk' komponist, den klangskønne hollænder Van den Budenmeyer, lanceret i *Dekalog 9* (1988) og videreudviklet i *La double vie de Véronique* (1991). Med det arkaiske pseudonym ironiseres der med vittig meta-effekt over filmmusikkens traditionalisme, der gør 'original filmmusik' til en contradictio in adjecto. Også i *Bleu* (1993) handler historien direkte om musik: den unge enke færdiggør den afdøde mands sidste komposition, en Europa-symfoni, som dog klinger rigeligt

svulstigt (som også Preisners nylige *Rekviem for Kieslowski*, 1998). Bedst lykkes det filmmusikalske samspil i *Blanc* (1993), hvor Preisners raffinerede salonmusik elegant udtrykker historiens sørgmuntre ironi.

Men mest tidssvarende og kongeniale er Philip Glass og Michael Nyman. De er begge celebre nutidskomponister med forbindelse til flere af musiklivets sektioner. Nyman, der bl.a. har komponeret operaen *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1986), har været Peter Greenaways faste komponist igennem 10 film. Siden samarbejdets ophør har han komponeret mere konventionelt for Patrice Leconte og til Jane Campions *The Piano* (1993), men det kan ikke fordunkle hans sprælske bidrag ofte i postmodernistisk barok-pastiche til Greenaways kuriøse, morbide og ultra-intertekstuelle kunst-univers.

Glass begyndte i minimalismen i 70'erne, nåede et højdepunkt med det avantgardistiske sceneværk *Einstein on the Beach* (1976), og står nu som en af de mest spillede moderne operakomponister - senest med en ny *live* opera-lydside til Jean Cocteau-filmen *La belle et la bête*. Hans filmarbejde begyndte med musikken til Godfrey Reggios *Koyaanisquatsi* (1983), et symfonisk digt om civilisationens undergang og naturens evighed. Her kan man tale om musik med billedoverlægning. Desuden har han især i film som Schraders *Mishima* (1985) og Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988) skabt en musik, der tilføjer en original dimension til værket. Hans musik er, siden den minimalistiske begyndelse, påfaldende ikke-narrativ, og måske netop derfor føjer den sine rent musikalske elementer uden at blande sig i filmens semantik i øvrigt. Hans musik virker stærkt stimulerende på betydningsdannelsen, men i sig selv udsender den ingen betydninger. Mens der i *The Thin Blue Line* fortælles om politimordet, og vi oplever de dramatiske optrin i stiliserede tableauer med skud og hvinende dæk, hører vi Glass' dæmpede minimalistiske figurationer. Dramaet eksploderer, mens musikken uanfægtet passer sin egen business. Her opretholder musikken sin autonomi ved siden af filmens.

I en dansk sammenhæng må fremhæves Joachim Holbek, der brød igennem med sin intenst neoromantiske musik til Lars von Triers *Europa* (1991) og fortsatte med innovativ gysermusik til tv-serien *Riget* (1994) og *Riget II* (1997).

Konkluderende kan man pege på det træk, der måske er mest påfaldende ved filmmusikken i dens ledsage-karriere igennem filmens århundrede: dens vedholdende tilstedeværelse. Engang var *stumheden* det obligatoriske anti-realistiske træk ved filmmediet, men det blev som bekendt opgivet igen, så snart den fornødne teknik tillod det. *Musikken*, der var det andet påfaldende anti-realistiske element som skulle dæmpe effekten af det første, har bevaret sin position. Trods vekslende status og funktion, har filmmusikken formået at tilkæmpe sig en permanent plads i filmens Gesamtkunstwerk som billedernes obligatoriske klanglige akkompagnement.

Kieslowskis La double vie de Véronique.

Litteratur:

Bjørkvold, Jon-Roar: *Fra Akropolis til Hollywood - filmmusikk i retorikkens lys*, 1988

Eisenstein (Ejzenstejn), Sergei: *Film Sense*, 1942

Eisler, Hanns (& Adorno, Th. W.): *Composing for the Films*, 1947

Freitag, Eberhard: *Schönberg*, 1973

Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies - Narrative Film Music*, 1987

Jameson, Fredric: "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic* (ed. Hal Foster), 1983

Ketting, Knud (red.): *Gyldendals Musikhistorie* III & IV, 1983

Korngold, Luzi: *Erich Wolfgang Korngold*, 1967

Lindgren, Ernst: *The Art of the Film* (2. udg.), 1963

Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*, 1965

Manvell, Roger & Peter Day: *The Technique of Film Music* (ny udg.), 1975

Motte-Haber, Helga de la & Hans Emons: *Filmmusik*, 1980

Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Stummfilm*, 1981

Prendergast, Roy: *Film Music - A Neglected Art* (2. udg.), 1992

Schantz Lauridsen, Palle: "Musikken hos Stanley Kubrick", *Sekvens / Visse tendenser i Filmvidenskaben* (red. Anne Jerslev), 1993

Schantz Lauridsen, Palle: "En hel del repertoire var nødvendigt", *Sekvens / Fortælleteori og levende billeder* (red. Lennard Højbjerg), 1994

Schepelern, Peter: *Den fortællende film*, 1972 (cf. pp. 169-190)

Schepelern, Peter: "Musik i mørke: Stumfilmens musikanvendelse i teori og praksis", *Sekvens* 1980

Schepelern, Peter: "Mellem lyst og pligt: Filmkultur og filmkritik i Danmark", *MedieKultur*, nr. 23, 1995.

Thomas, Tony: *Music for the Movies*, 1973

Thomas, Tony: *Film Score, the View from the Podium*, 1979

Artiklen er baseret på et foredrag til et filmmusik-seminar i Lillehammer, februar 1995.

Chaplins Modern Times.

"Action Speaks Louder Than Words"

Chaplin og lydfilmen

af Palle Schantz Lauridsen

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 lydfilmens 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 forstås 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 lydfilms-pioner Eugène Lauste sig til rådighed for Chaplin i et brev fra 9. december 1918:

> Ideen, som allerede er blevet ført 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 agen 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, offentliggjorde 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 sjælfulde 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 lydflmen 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 lavede 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 lydapparatur. Kameraer så store som værelser rullede omkring på scenen som bulldozere. Kostbart radioudstyr 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 mimede 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 fyrre 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 kan 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 fremmødte 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, mol-version 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 volapyk 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 berserk 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 'Wienerschnitzel' 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, grammofoner 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 grammofon 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 kommunukationsmidler. Ved massemødet 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 fortælle 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 massemødet; 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 "handlinger taler højere end ord", eftersom Hynkels kropssprog, hans opblæste 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 afslørng 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 stemmme er eksplicit *for* Hynkel og er nærmest en slags regeringstalmand, der f.eks. med stolhed og akkuratesse 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 arbejde 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 af 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 grammofon bliver sat i gang, men det har ingen effekt, eftersom underlægningsmusikken blot spiller videre.

Modern Times har et nogt 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 gadetøsen 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 samlebåndet 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-idiomer er det dominerende musikalske sprog romantikkens og neoromantikkens, der tidligt blev brugt som stil*en* 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 sceneskift samtidig med, at de introducerer den følgende scene, hvorved de forudgriber efterfølgende tid, sted, person eller stemning. Orkesteret er studie-symfoni-orkesteret. 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 barberen 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 siger 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 kulissen kunne man lave effekt-lyde af den slags, man i forvejen kendte fra teateret, og da det

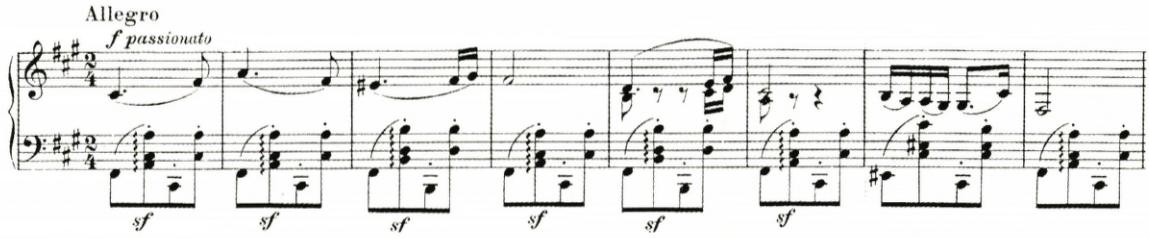
såkaldte *Mighty Wurlitzer* og andre kino-orgeltyper blev introduceret (mest i USA) fra omkring 1912, fyldte disse mægtige lydmaskiner biograferne med bl.a. ikke-musikalske lyde som snorken, latter, skrig, kys og tog.

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

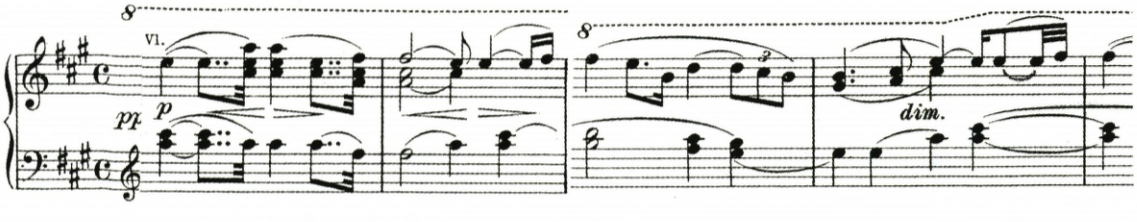
> Efterhånden som filmen skred frem, blev dialogen morsommere, men ikke så morsom som lydeffekterne. Da håndtaget til døren til boudoiret blev drejet, troede jeg, der var nogen, der startede en traktor, og da døren blev lukket, lød det som et sammenstød mellem to lastbiler med tømmer. TIl at begynde 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 barberen der arbejder til Brahms'* Ungarsk dans nr. 5.



The Great Dictator. *Chaplin som diktatoren der drømmer 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 summende 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 musikkens 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 *Trylle-lygten 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.

Hvordan får musikken mening?

Om karakter, situation og tilskuer

af Birger Langkjær

Det følgende skal forstås som et forsøg på at besvare et meget basalt spørgsmål, nemlig: Hvordan får musikken mening i film?

Mit umiddelbare svar vil være, at musikken får mening gennem *tilskueren*. Filmmusik er musik for en tilskuer. Og musikken passer altid for så vidt at tilskueren vil bruge den til at forstå betydningen af en given filmisk sekvens.

Modsat dette vil en del ellers hævde at vi opfatter filmmusikken som et udtryk for en indbygget fortæller. Indenfor filmteorien har *fortælle*teorier ofte været *fortæller*teorier (Schepelern 1972:28-30, Metz 1974:21). F.eks hævder Levinson, at for så vidt at film opleves som en fremvisning af en række ting og forhold, ja så må vi forestille os at der på tilsvarende vis er et noget eller nogen, der fremviser det. Derfor kan musikken bedst forstås som et direkte udtryk for en „implicit filmskaber" (Levin-son 1996:256, 268). I et fortællerperspektiv peger musikken således ikke ind i fiktionen men ud af den.

Jeg vil vende argumentationen om og hævde, at som hovedregel peger musikken *ind* i filmen. Vi bruger musikken til at forstå, hvad der sker i fiktionsuniverset. Selvfølgelig kan der være situationer hvor musikken eller filmen som helhed opfører sig så uforståeligt at vi opfatter det som et udtryk for noget andet, f.eks. som udtryk for filmskaberens ironi. Men i lange perioder, og som film er flest, vil vi forstå musikken som et udtryk for noget *i* (og ikke udenfor eller bagved) fiktionsuniverset.

Musikken handler altså om noget. Men om hvad? Og hvordan gør den det?

Hvad handler musikken om? Det hævdes ofte, at filmmusik kan have rent formelle funktioner. Musikken er en slags auditivt klister, der kan binde løse ender sammen. Det hævder f.eks. Gorbman 1987: 89-90 og Prendergast 1992:221-222. Og Kathryn Kalinak skriver tilsvarende, at musik kan skabe forbindelser og overgange, når den narrative sammenhæng ellers er svag. Musikken kan gøre spring i tid og rum mindre iøjenfaldende (Kalinak 1992: 81).

Jeg tror at mange filmkomponister umiddelbart vil give hende ret. Fra komponistens og instruktørens side vil det typisk være denne type overvejelse, der tilskynder til brugen af musik på et givent sted. Gennemsynet afslører f.eks. at „der mangler noget", hvorefter komponisten bliver beordret til at skrive noget musik. Set fra en produktions-

vinkel er der tale om, at man dækker over en springende narrativ struktur med en musikalsk struktur, der kan skabe formel sammenhæng.

Men det er ikke nødvendigvis et godt udgangspunkt for at beskrive, hvordan musikken opleves af publikum. Jeg vil ikke benægte, at musikken kan have sådan-ne formelle funktioner, men jeg vil benægte, at musikken kan fungere udelukkende formelt. Som "lyttende tilskuere" (Langkjær 1998) vil vi altid bruge musikken til noget og ofte til flere ting på én gang.

Forestillingen om filmmusikken som formel struktur bygger altså på, at musikken tilsyneladende kan tage over i særlige passager, at musikken bliver formel bærer af fortællingen i overgange mellem to adskilte tid-rum. Med Kalinaks ord „kompenserer" musikken for en slags midlertidig narrativ svækkelse.

Et lignende argument fremføres typisk i beskrivelser af populærmusik i film, hvor kendte hits bruges som underlægningsmusik. Her beskrives musikken - i lighed med musicalnumre - som en slags indskud i den narrative struktur (Larsen 1988). Således skriver også Palle Schantz Lauridsen om 1980erfilmenes hyppige brug af popmusik, at „musikken ofte overordnes fortællingen således, at et popnummer høres i hele dets udstrækning, mens billedsiden handlingsmæssigt går i stå" (Lauridsen 1993: 140). Og mere specifikt om *Pretty Woman* og *Sleeping With the Enemy* (begge 1990), at „i begge film standser handlingen, mens hovedpersonen, Julia Roberts, prøver tøj til de ikke-diegetiske toner af hhv. Roy Orbisons „Pretty woman" og Van Morrisons „Brown-Eyed Girl" (Lauridsen 1993: 140).

Synspunktet synes at være udbredt. Men det er immervæk en meget snæver definition af „handling", der ikke kan rumme, at Julia Roberts prøver tøj. I *Pretty Woman* er den nævnte sekvens på mange måder dét centrale sted, hvor Julia Roberts forvandler sig fra charmerende gadepige (og luder) til kæk middelklasse chick. Den indeholder hele filmens tematiske forvandlingsstruktur (Askepot) i sig, den struktur hvoraf tilskuerens følelser for hende forløses. Og musikken giver ikke mindst hendes forvandling en egen energi, fremdrift og vilje.

Musikken gør altid en forskel. Og den er aldrig blot af formel karakter. Den lyttende tilskuer vil altid bruge musikken til at forstå karakterer, situationer og begivenheder. Musikkens ekspressivitet vil altid blive kontekstualiseret. Og dette gælder også popmusikken.

Men selvom musik altid vil opleves som meningsfuld i en given sammenhæng, ligger det ikke umiddelbart lige for at give nogen forklaring på, hvordan musikken så rent faktisk skaber betydning. Hvordan ved vi f.eks., at musikken i en given scene refererer til scenens "atmosfære"- og ikke til en bestemt persons subjektive tilstand? Eller om den måske refererer til noget, der tidligere er sket eller noget, som endnu ikke er indtruffet?

Kracauer kommenterer en sekvens fra Pudovkins *The Deserter* (1933) som følger:

"De dystre billeder af slagne arbejdere der demonsterer er synkroniseret med en opløftende musik, som han indsatte med den faste overbevisning, at den vill gøre arbejdernes fortsatte kampånd begribelig og få publikum til at foregribe deres endelige triumf (Kracauer 1961: 142).

Her vælger Pudovkin og komponisten Shaporin altså en musik, der først „passer" med udfaldet af sekvensen (Pudovkin 1970: 309-313). Kracauer påpeger i sin efterfølgende kommentar, at vi nærmere vil opfatte musikken som et udtryk for arbejdsgivernes

triumf over arbejderne end som et udtryk for en begivenhed, der endnu ikke er indtruffet (Kracauer 1961: 142).

Kracauers indvending peger på, at den associering af musik og begivenheder, som tilskueren foretager, sker indenfor et begrænset tidsrum. Vi sidder ikke og venter på filmens slutning, før vi beslutter os til, hvad musikken betyder. Specificeringen af det musikalske udtryk er en vedvarende aktivitet, der har en vis fremadrettet såvel som bagudrettet karakter, men som alligevel arbejder indenfor et begrænset tidsløb.

Et eksempel: I Martin Scorseses *King of Comedy* (1982) ses Jerry Langdon (Jerry Lewis) gå eftertænksom rundt i sin lejlighed efter netop at være blevet ringet op af en pågående kvindelig fan, der på en eller anden måde har fået fat i hans hemmelige telefonnummer. På lydsporet høres nu et langsomt og tilbagelænet bluespræget stykke klavermusik. Herefter billedklip til en bar med rødligt lys og lummert interiør mens musikken fortsætter, hvorefter Rupert Pupkin (Robert de Niro) træder ind.

Dette vil typisk blive betegnet som en musikalsk *bridge* eller *link*, den måde hvorpå musikken formelt binder to rum sammen og dækker over spring i tid og rum. Dette er i en vis forstand rigtigt. Den musikalske lytning skaber en sanset og formel kontinuitet og tilfører de to scener et fælles udtryk, men dette udtryk opfattes forskelligt. I den første scene er vores op-mærksomhed centreret omkring Lewis, den netop overståede telefonsamtale og det, at han - en kendt komiker - ses så længe alene, tavs og uden nogen form for markering af sindstilstand (er han ensom?). Musikkens bluesprægede karakter synes derfor at være et svar på tilskuerens spørgsmål, idet tilskueren får musikken til at handle om ham, at være et udtryk for hans sindstilstand. Samtidig synes den her at stemme den lyttende tilskuer med en generel 'blå' stemning. Man kan endvidere tilføje, at musikken foregriber et sceneskift. Altså: Selvom en bestemt musikalsk stil indebærer typiske associationer, så „betyder" den samme musik ikke det samme. Idet scenen skifter til baren, fokuseres musikken ikke længere om en person eller situation men nærmere om den nye lokalitet, et værtshus. Musikken fungerer nu som atmosfæremusik, der karakteriserer lokaliteten. Musikken skaber kontinuitet i vores lytten og stemmer os, men den forstås på skiftende måder afhængigt af den filmiske kontekstualisering. Da den først høres, fungerer den på én gang ved at karakterisere en person og ved for tilskueren at foregribe at noget nyt vil ske (sceneskiftet). Da scenen skifter, fungerer klavertemaet på én gang som musikalsk erindring af Lewis og som karakteristik af den nye lokalitet. På denne måde er musikken ikke kun en formel „bro". For tilskueren giver den mening på flere måder og på samme tid.

Musik relaterer sig sjældent så meget til handling men snarere til tilskuerens perception af handlinger eller karakterers følelsesmæssige reaktion på en given situation. I den forstand er musikken ikke primært narrativ men snarere et noget, der gør, at vi mere præcist kan forholde os til narrationen som realiseret fortælling. Den tilfører handlingen en ekspressivitet, der ikke handler om handlingen i sig selv men om handlingen set gennem et temperament, det være sig karakterens eller tilskuerens egen.

Jeg vil her foreslå tre typiske former for musikalsk referentialitet, dvs. instanser eller niveauer i forhold til hvilke musikkens ekspressivitet får mening-: Karaktersubjektivitet, dramatisk situation og tilskuerens overordnede sympatier.

Musik og karaktersubjektivitet.

"For mig at se er filmmusikkens afgørende

François Truffauts La peau douce.

funktion at fuldende scenens psykologiske mening" (Miklós Rózsa, in: Brown 1994: 271).

Vi glemmer undertiden, hvordan filmen sluttede. Men vi husker som regel filmens centrale karakterer. Vi erindrer dem i bestemte situationer, deres udseende, deres væremåde, og hvad vi syntes om dem. Med andre ord er vores oplevelse og forståelse af filmens karakterer afgørende for filmoplevelsen.

Men hvordan kan musik konkret formidle en karakter, dennes tanker og følelser? En sekvens fra FrançoisTruffauts *La Peau Douce* (1964, Silkehud) med musik af George Delerue kan tjene som eksempel:

Pierre Lachnay (Jean Desailly) er i Lissabon som foredragsholder og på vej op i hotellets elevator. Her møder han påny den unge stewardesse (Francoise Dorléac) fra flyet, han tidligere har haft øjenkontakt med. Elevatorturen er tavs og med skjulte blikke. På et tidspunkt taber hun sin nøgle, og deres hænder berører hinanden, da han hjælper hende. Herefter følger 6 mindre forløb:

1. Da hun forlader elevatoren, begynder musikken, et lyrisk moltema på fløjte som vi i filmens indledning har hørt til billedet af tre kærtegnende hænder, hvoraf den ene piller ved en vielsesring på den andens hånd. Her høres det til billedet af den (længselsfuldt?) stirrende Lachney.

2. Da Lachney, nu alene, fortsætter elevatorturen nedad skifter musikken karakter, melodien (violin) er hurtigere og synes tonalt flagrende.

3. Da han stiger ud og bevæger sig ned af den lange hotelgang til sit eget værelse lyder en variant af det første lyriske moltema (1.) påny, men med en underliggende repetitivt drivende figur, til bevægelige billeder af Lachney samt rækker af (ensomme såvel som tosomme) sko foran værelsesdørene.

4. I mørket på hans eget værelse skifter

musikken påny karakter, den udfører langsomme og retningsløse tonebevægelser, som variation over det netop hørte tema, men uden den repetitivt drivende figur. Da han sætter sig for at ringe tier musikken.

5. Han søger telefonisk at invitere stewardessen på en drink, hun afslår og samtalen ender. Musik påny (tema 1).

6. Telefonen ringer og afbryder musikken. Samtalen ender idet de aftaler at mødes dagen efter. Musikken starter op påny, denne gang hurtigere med tremolo-strygere og fløjtetriller. Idet Lachney går fra den ene lyskontakt til den anden, øges musikkens lydstyrke for hver kontakt han tænder for at kulminere, da han smider sig påklædt på sengen med armene bag hovedet i et nu fuldkommen oplyst hotelværelse.

Den musikalske instrumentering er gennemgående enkel. Den består af fløjte, harpe og lejlighedsvis et meget dæmpet tutti. Fløjten som soloinsttrument varieres to steder af violin og obo. De mest iørefaldende musikalske variable er tempo (hurtig versus langsom), skiftende instrumentering (fløjte versus stryger) og forskellige grader af melodisk gestaltkarakter (afgrænset motiv versus åben tonal bevægelse) samt modstillede udtryk (melodisk motiv *og* repetitiv figur). Det er primært gennem variation af disse meget hørbare parametre, at musikken markerer forandringer såvel som segmenterer forløb.

Musikken markerer følelsesmæssige skift hos hovedpersonen for så vidt, at de musikalske forandringer flere steder falder sammen med fysiske forandringer: Da hun forlader elevatoren, da han træder ind på værelset, og da han har lagt telefonrøret på. Vi har hidtil oplevet Lachney som travl og uden nærvær overfor hustru, barn og venner. Hans skjulte blikudveksling i elevatoren er udtryk for en interesse og adfærdsændring, som de færreste tilskuere vil overse betydningen af. Kvinden er smuk og yngre end han. Da hun forlader elevatoren, og musikken begynder, giver den os ingen præcis viden om eller direkte adgang til Lachnays konkrete tanker og følelser. Den forandrer heller ikke ved vores forståelse af den grundlæggende situation. Men den guider os i vores fortolkning af Lachneys på mange måder udtrykssvage optræden, idet vi bruger musikken til at forstå situationens overordnede betydning for Lachney og hans mulige handlinger. Musikkens langsomme, søgende og molprægede karakter giver ikke indtryk af retning og handlekraft, og vi bliver da heller ikke overraskede, da han blot kører alene ned uden et ord eller anden form for indgriben. Her er en af musikkens funktioner altså at sandsynliggøre en handlingstendens. Vi accepterer hans passivitet, fordi den allerede er muliggjort og antydet gennem musikkens udtryk.

Det første musikalske segment motiveres som nævnt af en begivenhed, nemlig hendes forladen elevatoren og Lachneys lidt vovsede blik. Det kommer igen i 3. og 5. segment, der kontrasteres af 3 musikalske variationer (2., 4. og 6.). Disse variationer opfatter vi som et udtryk for Lachneys skiftende vurderinger af sine handlemuligheder (kurtisering) i forhold til kvinden, som da det første tema på elevatorturen nedad skifter karakter fra det langsomme og artikulerede moludtryk (1.) til det hurtige og mere retningsløse (2.).

Men ligesom musikken sætter forskelle og markerer forandringer, så segmenterer den ligeledes forløb og fastholder gennem sit udtryk en form for ekspressiv grundform, så længe den lyder. Gentagelsen af det første musikalske tema under Lachneys gåtur ned af hotelgangen (3.) fungerer som et længere musikalsk og visuelt forløb uden nævneværdig sætten forskel. Denne musikalskformelle sammenhæng og ens dannet-

hed er med til, at vi opfatter Lachnays følelsesmæssige tilstand som stort set den samme. Vi forstår og oplever, at han er optaget af dén hændelse, der satte musikken igang (musikkens diegetiske motivation) og på hvilken måde, han er det (musikkens ekspressive udtryk). Her peger musikken ind i den fiktive person - ikke fordi musik- i sig selv altid har med subjektive tilstande at gøre, men fordi det i den givne sammenhæng er den mest oplagte hypotese fra tilskuerens side.

Musikken får altså sin betydning gennem den måde, som tilskueren bruger den på. Den kan ikke bruges til hvad som helst (betydningen er ikke tilfældig) men vil ofte - sammen med andre filmiske udtrykselementer - blive brugt til at forstå en eller flere af filmens personer.

Hen mod slutningen af Joel Schumachers *Dying Young* (1991) ankommer Hilary O'Neil (Julia Roberts) til en fest. Indtil da har kameraet fulgt Victor Geddis (Campbell Scott), der går alene og udeltagende rundt mellem de øvrige gæster, der høres som uspeciferet mumlen. Da Hilary ankommer ses hun i totalbillede og fremhæves visuelt af den fokuserede lyssætning. Herfra billedklippes til Victor, der ses i halvnær. Samtidig fader reallyden ud og et klaverstykke høres. Herfra billedklippes pány til Hilary i total, mens musikken fortsætter.

Eksemplet muliggør en umiddelbar beskrivelse af, hvad den lyttende tilskuer gør med filmen som foreliggende. Der er indledningsvis tre cues, der fokuserer vores opmærksomhed på Victor og på, hvad det er, han er opmærksom på: Victors pludselige adfærdsændring fra uopmærksom til opmærksom formidles dels gennem kropsudtryk og blik såvel som formelt ved, at vi visuelt kommer tættere på ham, og dels auditivt ved at lydene forsvinder. Som tilskuere vil vi umiddelbart lede efter en motivation for noget så hørbart som reallydens forsvinden (et sansetab der hurtigt kompenseres for gennem musikken). Det, der forbinder og motiverer de „stilistiske begivenheder", er karakteren (Victor). Reallydstabet markerer karakterens blik og understreger dets betydning, dvs. betydningen af det, der ses på, for den, der ser. Omvendt motiverer blikket - som direkte udtryk for at Victors opmærksom-hed er vakt - lydens forsvinden.

Herefter træder musikken ind og karakteriserer denne nye opmærksomhed. Det lyriske klavertema indikerer ingen motorisk handlingsparathed. Det er en langsom og „åben" musik uden formel retning eller bestemthed. Den er hverken gestisk triumferende og eksklamatorisk (i denne kontekst; „jeg elsker dig") eller motorisk pågående og forudgribende (i denne kontekst; „jeg hader dig") men netop formel og stemningsmæssig åben eller tvetydig. Musikken fungerer ved at „stemme" tilskuerens forståelse af hans blik på hende (dvs. hvad føler karakteren i forhold til hende). Den musikalske ekspressivitet kan altså på én gang karakterisere en given fiktionskarakter og specificeres af denne.

Psykoanalytiske teorier om filmmusik beskriver i høj grad tilskueren som passiv. Vi hypnotiseres og føres med af filmen (Gorbman 1987: 6). Men på baggrund af den foregående analyse synes det mere oplagt, at musikken ikke bedøver os men snarere udvider det om hvilket, vi kan vide og dømme, idet den kan karakterisere filmens personer på en sådan måde, at vi får større og mere præcist indblik i ikke blot, hvad de forholder sig til men også, hvordan de gør det. Musikken fjerner ikke vores dømmekraft men fokuserer og specificerer den.

Musik og dramatisk situation. Selvom karakteren ofte er et strukturerende ele-

Orson Welles' Touch of Evil.

ment i vores måde at forstå audiovisuel fiktion, så kan langt fra al musik forståes som konkret karakterrelateret:

I indledningen til Orson Welles' *Touch of Evil* (1958, Politiets blinde øje) placeres en bombe i en bil. Vi identificerer den sorte genstand som en bombe ud fra den tikkende lyd samt mandens lyssky og hastige adfærd. Den følgende sekvens er velkendt, optaget i én lang kameraindstilling, der i glidende bevægelser op over tage og ned igen skiftevis indfanger en række personer og begivenheder indtil øjeblikket, hvor der lyder en eksplosion udenfor billedfeltet. Men ud over den sammenhængende kamerabevægelse er der også et andet element, der binder begivenhederne sammen. For idet den tikkende sorte genstand placeres, høres congas, der dublerer og overtager det tikkende tempo og forvandler det til en rytme. Tempoet øges da manden løber bort. Herefter bygges musikalsk oven på til en slags dansabel natklubsalsa med let skingre blæserriffs, men uden at vi glemmer musikkens udgangs-punkt: Bomben. Mens kameraet binder sammen (objekter, personer, fysiske rum), synes musikken at udmåle tiden, at fastholde begivenhedernes irreversible karakter, dvs. at tilføre den rumlige sammenhæng en tidslig retning.

På et tidspunkt afløses de højtmiksede riffs og congas af en mere afdæmpet og nedad-gående figur i træblæserne for auditivt at gøre plads til replikudveksling mellem grænsevagten og de nygifte hr. og fru Vargas, der kommer gående. Men da bilen med bomben kører op til vagten, siger den unge kvinde, der sidder i den: „I got this ticking noise. No, really. This ticking noise in my head" samtidig med at congas tager samme tempo og rytme op fra før. På denne måde synes musikken næsten anmasende at sige „hør, der er noget galt", hvilket understreges af, at musikken ophører ved eksplosionen.

Musikken kan dog ikke siges kun at refe-

rere til bomben. For samtidig er der tale om natklubmusik, der ved sin etnicitet (salsa) understreger den eksotiske setting (grænsen mellem USA og Mexico), og som ved sin festkarakter skaber en konstrast til det, der tilsyneladende motiverer musikken, nemlig bomben. Ved sin ekspressive flertydighed er musikken med til at skabe en række spørgsmål hos tilskueren: Umiddelbart efter at bomben er placeret, ser vi den noget ældre mand og den unge (lidt billige) kvinde komme gående, idet vi hører hende le. Måske er hun elskerinde, måske luder. Måske kommer de netop fra en fest, en klub eller et bordel og er nu uafvidende påvej ind i døden. Musikken formår på satanisk vis at fastholde alle muligheder. Musikken fastholder ved sin metronomiske tempoudmåling af en diegetisk lyd en specifik reference til et objekt i fiktionsuniverset, der tilfører situationen som helhed en suspensekvalitet, som vi ikke formår at overhøre. Samtidig karakteriserer den handlingslokaliteten og antyder, idet overgangen fra rytmisk dublering til egentlig musikalsk udtryk falder sammen med kvindens latter, at de mulige bombeofre er uafvidende om situationen. Tilskueren ved (eller aner) noget, men de fiktive personer ved tilsyneladende intet.

Musikken skaber en form for sanset og ekspressiv kontinuitet, der samtidig fremhæver det æstetisk legende i kamerabevægelsen, giver den rytme og sammenhæng. Det er symptomatisk, at musikken udfolder sig, når vi visuelt er på afstand af personer og på den måde afskåret fra en mere direkte adgang til at aflæse personernes udtryk, en afstand som den musikalske ekspressivitet i en vis forstand kompenserer for. Men det er et tvetydigt musikalsk udtryk, idet det på én gang kan opfattes som noget, der karakteriserer personer og lokalitet, og som noget, der - i kraft af at tage sit udgangspunkt i en diegetisk lyd (bombens tikken) - fastholder og fokuserer vores opmærksomhed om et objekt, som vi ikke længere kan se men indirekte og musikalsk høre, og som medfører, at vi som tilskuere forholder os vagtsomt til situationen. I *Touch of Evil* skaber musikken en rettet fremdrift, der forstærkes af dens ekspressive flertydighed. Og herigennem komplicerer og intensiverer den tilskuerens lyttende perception.

Jeg har ovenfor beskrevet person og situation som to typer af referencepunkter, der gør musikken meningsfuld. Men hvad med karakterernes handlinger? Beskriver musik ikke typisk også handlinger, simple bevægelser og lignende? En af de klassiske indvendinger mod filmmusik er netop, at den for en stor dels vedkommende består i *mickey mousing*, dvs. i en musik, der mimer eller efterligner fysiske eller visuelle bevægelser på lærredet. Mod dette kan man indvende, at der næppe er en fuldstændig lighed mellem visuel bevægelse og musikalsk gestalt. Musikken vil altid kun være lig den visuelle bevægelse i én bestemt henseende, nemlig i samtidigheden. Og spørgsmålet er, om samtidighed er en tilstrækkelig betingelse for lighed. Det musikalske udtryk vil altid være betydningsmæssigt mere omfattende end blot det tidslige sammenfald mellem en visuel bevægelse og en auditiv gestalt. Lad mig give et eksempel:

I John Woos *The Killer* (1989) har lejemorderen under en skudduel reddet en lille såret pige, som han nu bringer på hospitalet. Han forfølges af to betjente men venter alligevel på operationsstuen, da det er uklart om pigen vil overleve. Scenen udvikler sig til et typisk stiliseret Woo-scenarie, hvor lejemorderen har den ene betjents pistol rettet mod sig, mens han selv retter sin pistol mod den anden betjents nakke, alt imens læger og sygeplejesker i stilhed tager sig af pigen. Da pigens fingre i nærbillede pludselig bevæger sig, lyder musikken øje-

blikkeligt, et sprødt klingende klokkespil (nærlyd) efterfulgt af et panfløjtemotiv (i større lydrum) og synth-harmoni.

Her kunne man hævde at klokkespillet efterligner fingrene, at den musikalske „bevægelse" formelt set (eller hørt) har en vis lighed med fingrenes bevægelse. Det synes dog svært at redegøre for, hvori ligheden består andet end i, at de optræder i hvert fald noget nær samtidigt. Påstanden kan derfor mest overbevisende indskrænkes til, at tilskueren i hvert fald vil forbinde musik og bevægelse og opfatte det sådan, at de har noget med hinanden at gøre. Fingrenes bevægelse synes nærmest at være en slags katalysator for musikken, den motiverer musikken, der tilsvarende synes at udspringe af den visuelle bevægelse. Men udover denne "kinæstetiske" forbindelse (en slags bevægelsesenergi fra fingre til musik) er der så tale om en egentlig betydningsmæssig forbindelse? Refererer musikken f.eks. til hånden?

Musikkens udtryk lægger sig i høj grad op af den samlede situation af hvilken hånden er et delkomponent. Vi forstår gennem håndens bevægelse, at pigen lever, hvilket er scenens centrale følelseskomponent. Musikken tilfører denne bevægelse et mere generelt udtryk fra klokkespillets „magiske" intimlyde til et egentligt formuleret durmelodisk panfløjte tema, fra nærlydrum til stort lydrum. På baggrund af musikkens enkle og „smukke" karakter vil vi f.eks. ikke tolke bevægelsen som en sidste krampetrækning, men snarere som en begyndelse til liv, ligesom klokkespillet (formelt set) er en musikalsk begyndelse. Og som sådan fortolkes musikken snarere ind i den situationelle helhed af tilskueren, og ind i vores forventninger, spørgsmål, håb og overvejelser. Panfløjtemotivet høres ved billedklip til lejemorderen og kan derved ligeledes forstås som en markering af, at lejemorderen forstår, hun lever. Musikkens ekspressivitet motiveres således af en visuel bevægelse men fortolkes på en gang i forhold til karakteren såvel som tilskuerens forståelse af den samlede situation.

Ofte vil musikken komme bagefter en begivenhed for at karakterisere de fiktive karakterers reaktion på begivenheden. I en vis forstand er karakterernes reaktion på en situation ikke blot et spørgsmål om at så ved vi, hvad han eller hun tænker,- men i lige så høj grad et spørgsmål om, at vi som tilskuere tillægger sympatiske personers tolkning af personer eller situationer stor betydning. Centrale karakterers følelsesmæssige reaktion på en situation har således en slags vejledende funktion i forhold til tilskueren, idet reaktionen cuer tilskueren til en passende reaktion. Vi forstår ikke mindst en situation som sørgelig ved, at en eller flere karakterer reagerer på situationen som sørgelig. Og musik vil ofte falde tidsmæssigt sammen med denne type karaktermedieret evaluering af en begivenhed eller situation. I *Dying Young* skændes kæresteparret, fordi han ikke har indrømmet, at hans kræftsygdom er brudt ud igen. Men først da skænderiet er ophørt, og han sidder alene og eftertænksom på sin seng, høres musikken, et lyrisk og stryger-båret akustisk guitartema. Herved lader musikkens os forstå, at han er faldet ned, at hans vrede er væk. Musikken karakteriserer hans efterfølgende tilstand, og derigennem re-evaluerer vi skænderiet. Musik vil ofte på denne måde karakterisere en karakters reaktion på en handling, dvs. handlingens betydning, snarere end handlingen selv. Selvom musikken synes at udspringe af en replik, en lyd eller et ansigtsudtryk (dvs. af en handling eller en begivenhed), vil den altid blive forstået i forhold til tilskuerens overordnede engagement i bestemte karakterer.

Musik og tilskuersympati. Musik kan motiveres forskelligt. Karak-tererne kan undertiden også høre den eller enddog frembringe den. Men musik i film er først og sidst musik for et filmpublikum.

Murray Smith taler om filmens „sympatistruktur" (Smith 1995). Denne struktur er bundet op omkring vores moral-ske evaluering af centrale karakterer og har en form for vejledende karakter i forhold til, hvordan vi som tilskuere relaterer os til karakterer, begivenheder og situationer. Og, vil jeg hævde, det er oftest denne sympatistruktur, som musikken vil lyde og blive opfattet i forhold til.

I indledningen til *Touch of Evil* er der endnu ikke etableret nogen sympatistruktur. Filmen er lige begyndt, og vores reaktioner er derfor i høj grad bestemt af et alment moralkods. Hvis en peson bliver slået ihjel, så vil vi alt andet lige betragte det som noget ulykkeligt. Vi oplever bomben og musikkens vedvarende og rytmiske insisteren på dens eksistens som noget, der burde afværges. Her er vores reaktion og perception af musikken bestemt af en slags hverdagsagtige præferencer og moral. Men som filmen skrider frem, vil musikkens ekspressivitet tilsvarende blive fokuseret såvel som nuanceret. Da den samme musik (i et meget højt volumenniveau) høres under Hank Quinlands (Orson Welles) mord på Grandi (Akim Tamiroff) på hotelværelset med den morfinbedøvede fru Vargas (Janet Leigh) liggende i sengen, indgår den i et samspil med to samtidige elementer: Dels det at Hank, en temmelig usympatisk og gennemkorrupt betjent, for alvor træder i karakter ved at myrde Grandi og dels den stærkt seksualiserede iscenesættelse af den morfinbedøvede fru Vargas på sengen. Musikkens rytme og skingre blæserriffs, der stiger i intensitet og volumen, intensiverer mordet som horribelt og samtidig medfører den en slags forhøjet *arousal* (et uspecificeret fysiologisk alarmberedskab) hos tilskueren, der samtidig forskydes og knyttes til hypoteser omkring scenens seksuelle elementer og mulige implikationer (voldtægten som mulighed). Musikkens pågående udtryk sammenkæder det faktiske med det mulige overgreb.

Musikken kan også lyde efter den dramatiske situation, efter at noget er hændt, som det tidligere nævnte skænderi i *DyingYoung*. Musikken vil ikke så meget akkompagnere handlingen som affekten, ligesom den ikke vil akkompagnere begivenheden men en karakters eller tilskuerens perception af situationen.

I forlængelse af den ovennævnte diskussion af sympatistrukturens betydning for vores perception af den musikalske betydning kan vi altså hævde, at med situationen menes to ting: Dels situationen set gennem en karakter, og dels situationen set gennem tilskuerens overordnede sympatistruktur. Hører vi vedholdende dissonerende gysermusik til en sekvens, hvor moderen sniger sig ind på ofret, der er uafvidende om situationen, så vil musikken ikke relatere sig til nogle af karakternes oplevelse af situationen men udelukkende til tilskuerens frygt for, at morderen skal lykkes med sit forehavende. Hvis nu moderen sniger sig hen ad gangen mod det badeværelse, hvor vores heltinde befinder sig, og vi - publikum - og heltinden hører en lyd (musikken stopper f.eks. i det øjeblik morderen træder i et badedyr), så reagerer heltinden måske ved pludselig at stoppe op og lytte. Herefter vil vi forstå musikken, der nu er vendt tilbage, som udtryk for heltindens oplevelse af situationen, dvs. hendes frygt. Her er musikkens betydning altså skiftet fra udelukkende at relatere sig til tilskuerens oplevelse af situationen, til nu (i tilskuerens bevidsthed) ligeledes at relatere sig til heltindens (formodede) frygt.

Musikken forholder sig derfor langt fra altid til situationen set fra en bestemt karakteres synspunkt men kan dog gøre det. Omvendt vil musikken altid forhold sig til tilskuerens syn på situationen. På denne måde vil tilskueren altid forstå musikken i forhold til sine gennemgående sympatier og antipatier i forhold til filmens karakterer og de situationer de er involveret i. Musikken tilbyder derved en slags evaluering af en given situation.

Musikken instruerer på mange måder tilskueren i dennes reaktion. Ligesom dåselatteren i en sit-com opfordrer publikum til at le, kan musikken stemme tilskueren i dennes attitude eller følelsesmæssige evaluering af situationen (Samuel Chell, in: Kalinak 1992:87). Da vi iTruffauts *La chambre verte* (1978, Det grønne værelse) for første gang ser Julien Davenne (Truffaut) holde seance for sin afdøde hustru, fungerer musikken i høj grad som et korrektur til tilskueren. Vi ser Julien sætte en fingerring på en gibsafstøbning af sin afdøde hustrus ene hånd. Scenen virker nærmest patetisk latterlig. Men her lyder så musikken, George Delerues langsomt-vemodige musik som vi i indledningen hørte til fastmotion billeder af løbende soldater fra et frontafsnit under 1.verdenskrig. Musikken gør det svært at opleve scenen som latterlig. Den muliggør på sin vis, at tilskueren kan søge at simulere, hvordan det må være at tilbede en afdød, at have mistet og nu savne. På denne måde vejleder musikken tilskueren i, hvordan denne skal forstå og forholde sig til scenen.

I sidste ende retter musikken sig mod tilskueren. Den kan karakterisere filmens personer og deres reaktioner på bestemte begivenheder og situationer, og den kan karakterisere en situation i sin helhed. Men den vil gøre det i forhold til tilskuerens overordnede engagement i fiktionen, dvs. i forhold til tilskuerens interesser i og ønsker på vegne af fiktionskaraktererne. På den måde vil tilskueren altid få musikken til at passe, idet dennes forventninger, ønsker og interesser udstikker en række spørgsmål, som musikken synes at besvare.

Litteratur

Brown, Royal S. (1994): *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, University of California Press.

Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press.

Kalinak, Kathryn (1992): *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, The University of Wisconsin Press.

Kracauer, Siegfried (1961): *Nature of Film: The Redemption of Physical Reality*, Dennis Dobson, London.

Langkjær, Birger (1996): *Filmlyd & filmmusik: Fra klassisk til moderne film*, Museum Tusculanums Forlag, København.

Langkjær, Birger (1998): „Den lyttende tilskuer: Om musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion", in: *Norsk medietidsskrift*, nr.1.

Larsen, Peter (1988): „Musik og TV-fiktion", in: *MedieKultur*, nr.9, Århus.

Lauridsen, Palle Schantz (1993): „Musikken hos Stanley Kubrick", in: *Sekvens 93*, Filmvidenskabelig Årbog.

Levinson, Jerold (1996): „Film Music and Narrative Agency", in: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, (ed.) David Bordwell & Noël Carroll, The University of Wisconsin Press.

Metz, Christian (1974): *Film Language*, Oxford University Press, New York.

Prendergast, Roy (1992): *Film Music - a neglected art*, Norton, New York.

Pudovkin, V.I. (1970): *Film Technique and Film Acting*, Grove Press, Inc, New York.

Schepelern, Peter (1972): *Den fortællende film*, Munksgaard.

Filmmusikkens narrativitet

„Levende billeder" sagde de i gamle dage, dengang filmen var en teknologisk nydannelse, en attraktion på forlystelsesmarkedet. Det var billederne og billedernes bevægelse der fascinerede. Og sådan er det vel for så vidt stadigvæk. Vi omtaler fortsat film og tv som „billedmedier". Vi taler fortsat om „visuel kommunikation". Selvom vi naturligvis godt véd at den slags formuleringer simplificerer sagen. For film og tv er jo bestemt andet og mere end bevægelige billeder. Blandt andet lyd, mange forskellige slags lyd: tale, musik, „støj".

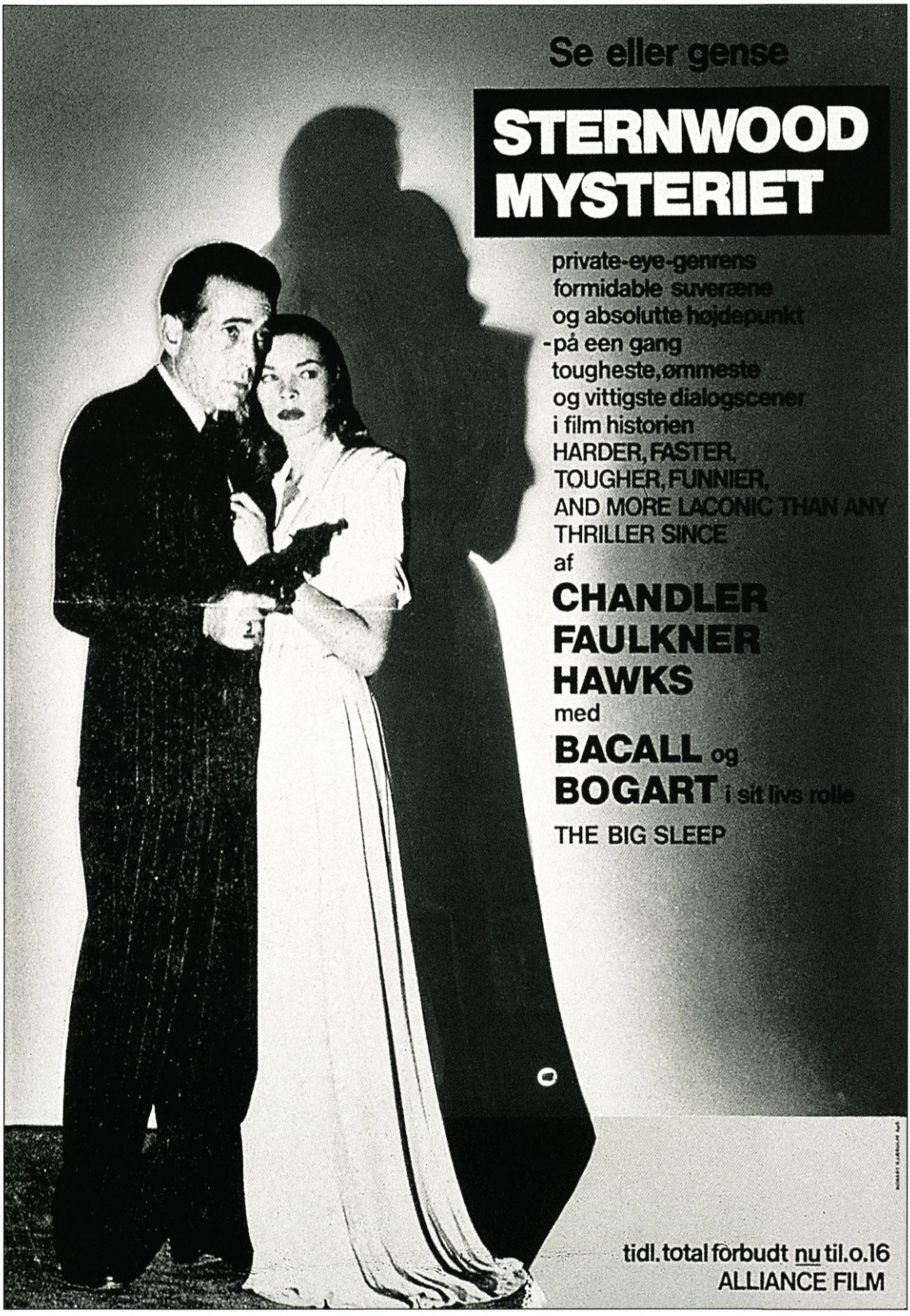
Medieforskningen har sjældent beskæftiget sig specielt med denne udtryksmæssige heterogeneitet. Men der er dog én undtagelse: Filmmusikkens rolle har ofte været genstand for interesse, en interesse som blandt andet har udmøntet sig i en ganske omfattende sekundærlitteratur. Meget af denne litteratur er forholdsvis deskriptivt orienteret, men specielt i de senere år har der, i sammenhæng med filmvidenskabens generelle „narrative turn", været en ganske kraftig analytisk og teoretisk udvikling på feltet. Den narratologisk orienterede betragtningsmåde er imidlertid ikke uden problemer, eller rettere: den artikulerer nogle problemer som egentlig altid har ligget der og præget beskrivelserne af filmmusikkens funktioner.

Den følgende artikel handler om nogle af disse problemer. Det er selvsagt ikke muligt at diskutere feltet i hele dets bredde, derfor vælger jeg at fokusere på filmmusikkens funktioner i den periode vi almindeligvis kalder „klassisk Hollywood" (1). Og for at have et konkret eksempel at forholde mig til under diskussionen af den narratologiske betragtningsmåde tager jeg udgangspunkt i nogle problematiske formuleringer og synspunkter hentet fra Claudia Gorbmans ellers udmærkede bog *Unheard Melodies* (1987).

> music has significance, makes sense as language does, but its powers of reference are feeble. It refers only with difficulty beyond itself, and seems to create an independent world of its own, divorced from reality but richly meaningful.
>
> CHARLES ROSEN, *The Romantic Generation*

Af Peter Larsen

The Big Sleep. *Plakat til den danske biografpremiere.*


Se eller gense
STERNWOOD MYSTERIET
private-eye-genrens formidable suveræne og absolutte højdepunkt
-på een gang tougheste, ømmeste og vittigste dialogscener i film historien
HARDER, FASTER, TOUGHER, FUNNIER, AND MORE LACONIC THAN ANY THRILLER SINCE
af
CHANDLER
FAULKNER
HAWKS
med
BACALL og
BOGART i sit livs rolle
THE BIG SLEEP
tidl. total forbudt nu til. o. 16
ALLIANCE FILM

Nogle filmmusikalske grundfunktioner. Når man læser beskrivelser af filmmusikkens funktioner bliver man umiddelbart slået af den fred og fordragelighed der hersker på feltet. Over en bred skala, fra de gamle praktiske lærebøger om hvordan man skriver filmmusik, frem til de senere års mere teoretiske tekster, er der en grundlæggende konsensus om hvilken rolle musikken spiller. Gorbmans bog er i mange henseender blot en gentagelse af denne fælles forståelse. Et godt eksempel er hendes indledning til kapitlet om filmkomponisten Max Steiner hvor hun kort opsummerer den klassiske Hollywood-musiks funktioner på en måde der er som taget ud af de gamle manualer. De vigtigste stikord er:

(i) *signifier of emotion:* musikken kan „anslå særlige stemninger og understrege bestemte følelser som antydes i fortællingen [...], men først og fremmest er den selv et udtryk for følelse";

(ii) *continuity:* musikken „sørger for formel og rytmisk kontinuitet - mellem indstillinger, i overgange mellem scener, ved at fylde 'huller'";

(iii) musikken kan foretage *narrative cueing*, og det på to måder: ved at give „referentielle og narrative 'cues'", eller ved at „'fortolke' og 'illustrere' narrative begivenheder";

(iv) *unity:* „via repetition og variation af musikalsk materiale og instrumentering, hjælper musikken til at konstruere formel og narrativ enhed" (73).

Som sagt: dette er en udmærket opsummering af det traditionelle syn på filmmusikkens funktioner. Jeg skal senere vende tilbage og kommentere nogle af disse funktioner mere indgående. Men lad mig indledningsvis konstatere at der er et ejendommeligt misforhold mellem denne beskrivelse og den teoretiske sammenhæng den indgår i.

Gorbmans bog bærer undertitlen *Narrative Film Music*, og hendes udgangspunkt er at underlægningsmusikken er „et vigtigt element i det klassiske narrative filmiske system" (72), et synspunkt hun understreger mange andre steder undervejs. Derfor virker det lidt overraskende at de fire musikalske basisfunktioner hun nævner, slet ikke er narrative.

Musik som bruges til at anslå stemninger („signifier of emotion"), til at markere forskellige former for formel, rytmisk kontinuitet („continuity"), eller til at understrege forskellige typer sammenhænge hen igennem en billedsekvens („unity") - den slags musik finder man i narrative film, men bestemt også i ikke-narrative film, f.eks. i undervisningsfilm, dokumentarfilm, eksperimentalfilm, gamle ugerevyer osv. Og selve den funktion der har nøgleordet „narrativ" i etiketten, altså det Gorbman kalder for „narrative cuing", viser sig ved nærmere eftersyn at dække nogle helt almene fænomener: musikken bruges i dette tilfælde til at „angive synsvinkel, sørge for formelle afgrænsninger og etablere miljø og personer" (73) eller til at give „konnotative" fortolkninger af forskellige begivenheder.

Mellem afløsning og forankring. Der er altså tilsyneladende tale om at filmmusikken har nogle meget generelle, primært „formelle" eller „rytmiske" funktioner som ikke er bundet til den ene side af skellet mellem det narrative og det ikke-narrative. Ikke desto mindre understreger Gorbman altså at underlægningsmusikken er „et vigtigt element i det klassiske narrative filmiske system". Spørgsmålet er hvordan dette

egentlig skal forstås.

Pladsen tillader ikke at jeg går ind i en dybere, teknisk diskussion af hvad man normalt forstår ved fortælling (:"narrative"), narrativitet, narrativt system osv., men lad mig i det mindste understrege at selv den mest minimalistiske definition af begrebet narrativitet nødvendigvis må indeholde elementer af typen „repræsentation", „diskurs", „begivenhedsrække", „kronologi", „kausalitet", „antropomorfe agenter", „projekter", „mål" (2). Og i forhold til et sådant udgangspunkt må den første iagttagelse blive at instrumentalmusik *ikke i sig selv* er i stand til at formidle fortællinger. Musik kan ganske vist beskrives som „kronologisk" organiserede forløb af (akustiske) „begivenheder", og der er ydermere mange musikformer som er „kausalt" organiserede (f.eks. således at frase x „med nødvendighed" udløser frase y, o.l.). Det afgørende er imidlertid at musik ikke er en *repræsenterende* kunstart, og derfor ikke har mulighed for at fremstille eller „fortælle om" narrative „agenter" og deres „projekter" med egne, musikalske midler. Hvilket blot er en lidt omstændelig formulering af noget som alle umiddelbart fornemmer: Man kan fortælle historier ved hjælp af ord eller billeder, man kan mime historier, evt. danse dem som ballet. Men man kan ikke fortælle dem ved hjælp af musik. Det er balletdanserne som „fremfører" historien om „Svanesøen", ikke Tjaikovskijs musik.

Instrumentalmusik er altså ikke narrativ i nogen meningsfuld betydning af ordet. Men denne begrænsning behøver naturligvis ikke være ensbetydende med at musikken ikke skulle kunne være et vigtigt element i et narrativt system, for nu at parafrasere Gorbman - altså at den ikke skulle kunne have narrative *funktioner* når den indgår i et samspil med andre udtryksmidler. Man kunne f.eks. forestille sig at der i kraft af musikken føjes nogle centrale elementer til det samlede narrative system, at der f.eks. i en given film er vigtig narrativ information som kun gives i musikken, mens billeder og dialog så supplerer med anden information.

Det er vist egentlig dette sidste som er Gorbmans synspunkt. Men der ligger samtidig en slags fortrængt argument i hendes fremstilling, en indirekte benægtelse af at musikken kan have denne form for narrativ funktion. Argumentet kommer næsten op til overfladen et par steder hvor hun taler om musikkens „semiotiske funktion". Musikken „optræder som '*ancrage*', den forankrer billedet mere fast i mening", skriver hun (32). Og et andet sted: musikken „forankrer billedet i mening, kaster et net rundt om det flydende visuelle udtryk, sikrer tilskueren et sikkert kanaliseret indhold" (58). Begge steder refererer hun eksplicit til Roland Barthes' begreb *ancrage*, „forankring", som stammer fra hans berømte artikel om „Billedets retorik" (1964). Gorbman låner termen og foretager dermed en implicit forskydning: Hos Barthes blev begrebet som bekendt brugt til at beskrive forholdet mellem en undertekst og et billede, mens Gorbman i sin fremstilling lader musikken indtage tekstens plads i forhold til billedet.

Så langt, så godt. Men, som man vil huske, indgik Barthes' term oprindeligt i en dikotomi: „forankring" blev defineret som modsætning til *relais*, „afløsning", dvs den relation der opstår når tekst og billede står „i et komplementært forhold; ordene er så fragmenter af et mere generelt syntagme på samme niveau som billederne, og meddelelsens enhed realiseres på et højere niveau: som historie, anekdote, diegese" (Barthes: 50). Det var netop film Barthes havde i tankerne her, nærmere bestemt forholdet mellem filmens dialog og dens billeder. Han fremhævede at dialogen „ikke har en simpel belysningsfunktion", den får vir-

kelig „handlingen til at skride frem ved at fordele meninger, der ikke findes i billedet, i rækkefølgen af meddelelser". Filmens dialog har med andre ord narrative funktioner i egentlig forstand, „den [får] virkelig handlingen til at skride frem", den *føjer noget til* diegesen, noget som billedet ikke selv fortæller, „meninger, der ikke findes i billedet".

Filmens „reallyd" har ofte en tilsvarende funktion. Et eksempel: I slutningen af Howard Hawks' film *The Big Sleep* (1946) er vi inde i et hus; vi ser skurken Eddie Mars åbne hoveddøren og gå ud; vi ved at der står nogle gangstere og venter udenfor; vi hører en kraftig maskinpistolsalve - og vi forstår med det samme at Mars er blevet dræbt *off-screen*. Altså netop et eksempel på „afløsning": det er reallyden som får „handlingen til at skride frem ved at fordele meninger, der ikke findes i billedet, i rækkefølgen af meddelelser". Man taler i denne sammenhæng om „diegetisk lyd" - med rette, for dette er lyd som „tilhører" diegesen, lyd som er en del af fortællingen.

Når Gorbman skal finde en model for forholdet mellem musik og (film)billede, så er det imidlertid, som vi har set, ikke „afløsning" hun vælger, men netop „forankring". Hvilket er ganske interessant. For dermed dementerer hun det synspunkt, vi antydede ovenfor, nemlig at der med musikken føjes nogle centrale, nødvendige betydningselementer til det samlede narrative system. Den indirekte konklusion er at selvom filmmusikken optræder i en narrativ kontekst, så har den faktisk ikke selvstændige narrative funktioner, den har snarere hvad Barthes kalder „en simpel belysningsfunktion", den er en *ancilla narrationis,* en tjenende ånd der understreger noget som er der allerede, i billeder og/eller dialogen. Og dette passer jo for så vidt også bedre med fremstillingen senere i bogen hvor Gorbman, som nævnt, netop beskriver filmmusikkens fire basisfunktioner på en måde der understreger at der er tale om mere generelle, ikke-narrative funktioner. Musikken kan på mange forskellige måder støtte den visuelle repræsentation af narrative begivenheder, men kan ikke selv repræsentere sådanne begivenheder og altså ikke tilføje noget nyt, ikke „afløse", dvs ikke „stå i stedet for", billedet.

Musikalsk mening. Gorbmans brug af termen „forankring" i musikalsk sammenhæng er imidlertid ikke uden problemer. Eller for at være mere præcis: den rejser umiddelbart en række besværlige spørgsmål om betydning og mening. Ifølge Barthes opstår der „forankring" når en tekst identificerer eller fortolker noget som vises i et billede: underteksten *peger* mod billedet og *udpeger* noget i billedet. Hans omtale af denne relation er temmelig uklar, men den grundlæggende pointe er tydeligvis at teksten „taler om" billedet, at billedets „indhold" på denne måde udtrykkes i et andet medium, at billede og tekst altså siger „det samme", men „på forskellig måde".

Forankring er med andre ord et spørgsmål om *semantik,* om indholdsmæssig redundans, om „repetition". Ved sammenføjningen af de to forskellige udtrykskomplekser understreges et fælles indhold. Der foregår en slags fokusering af betydning inden for to „flydende" indholdskæder. Eller sagt på en anden måde: Når to forskellige udtrykskomplekser koordineres, bliver hver af dem hinandens kontekst, og der opstår en gensidig selektion af identiske indholdselementer. Og derfor er det, ret beset, ukorrekt at hævde, som Barthes gjorde det, at teksten forankrer billedet. Forankring er semantisk „interferens" mellem to forskellige udtrykssystemer og dermed et spørgsmål om *gensidig artikulation:* teksten udpeger billedets indholdselementer, fordi billedet i en tilsvarende proces udpeger tekstens

indhold.

Men hvis nu underlægningsmusikken „forankrer billedet i mening", således som Gorbman formulerer det, så må den logiske konsekvens altså være, at billederne på deres side forankrer musikken. Og spørgsmålet bliver da, hvad slags mening der egentlig er tale om her? Klart nok ikke den slags narrative informationer Barthes havde i tankerne da han skrev om filmens dialog at den fordeler „meninger, der ikke findes i billedet, i rækkefølgen af meddelelser", og næppe heller den slags informationer som præciseres og „belyses" når f.eks. en undertekst i avisen spiller sammen med et pressefotografi.

Med andre ord: I det øjeblik man vælger Barthes' forankringsbegreb som udgangspunkt for beskrivelsen af forholdet mellem underlægningsmusik og filmbillede, så løber man ind i den gamle besværlige diskussion om musik og semantik. Musik kan ikke fortælle historier, skrev jeg ovenfor. Nu rejser der sig et langt mere omfattende spørgsmål: Kan musik overhovedet bære betydning i semiotisk forstand? Har tekst, billede og musik et fælles område, således at det kan være rimeligt at hævde, som Gorbman gør det, at musikken forankrer filmbilledets mening?

Referentielle signaler. Enhver kan se hvad et fotografi, et filmbillede eller et (figurativt) maleri forestiller. Enhver kan genfortælle hvad der står i en tekst. Det er straks betydeligt vanskeligere at sige hvad et stykke musik „betyder" eller „handler om". Musik er, ligesom billedforløb og tekster, en kæde af udtrykselementer, organiseret i forhold til underliggende koder. Men i modsætning til billeder og tekster producerer denne kæde ikke noget præcist indhold - og derfor er det egentlig misvisende at tale om „udtryk" i denne forbindelse, i hvert fald hvis man bruger ordet i streng semiotisk betydning: Billeder og tekster er tegn, dvs komplekser af udtrykselementer som bærer indhold, mens musik primært er struktureret lyd, klingende form, sekvenser organiseret i forhold til underliggende syntaktiske koder.

Med hensyn til betydningspotentiale synes musikken for en umiddelbar betragtning at være et meget „svagt", meget begrænset semiotisk system. Men dette gælder dog ikke al musik: der er visse musikformer - melodier, fraser, musiktyper, genrer osv. - som af mange forskellige, sædvanligvis historiske, årsager er blevet tildelt relativt konventionelle betydninger. F.eks. betyder sækkepipemusik „Skotland", Nordraaks melodi til „Ja, vi elsker" betyder „Norge", visse valsetyper betyder „Wien i 1800-tallet", visse hornsignaler betyder „jagt" osv. Musik af denne type har klare tegnfunktioner som kan bruges i filmsammenhænge i samspil med billeder og dialog - det er f.eks. primært den slags musik Gorbman har i tankerne, når hun taler om „narrative cuing", altså musik som i narrative (men bestemt også i ikke-narrative) sammenhænge bruges som referentielle „signaler".

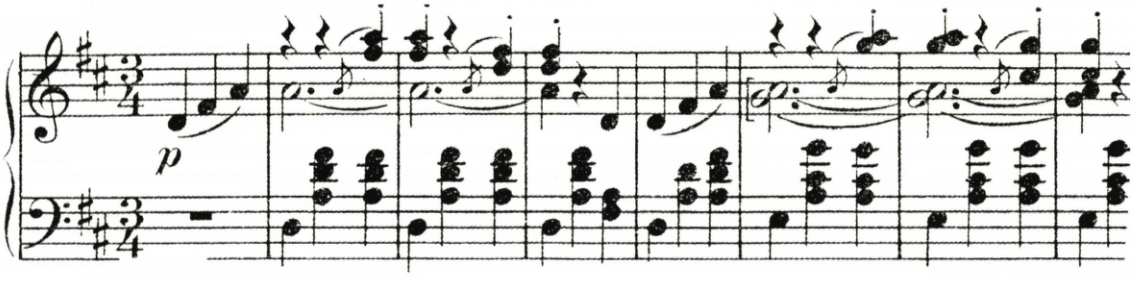
På lærredet ser vi billeder af en eller anden by, mens valsemusik på lydsporet signalerer „Wien i 1800-tallet". Musikken lægger med andre ord en meddelelse til helheden. Jamen, er der så alligevel ikke tale om det fænomen Barthes kaldte for afløsning? Nej, egentlig ikke. Hvis vi skal bruge Barthes' termer, må vi sige at referentiel, „narrative cuing" er et eksempel på musikalsk forankring - for den musikalske betydning er jo i virkeligheden ikke særlig „selvstændig": En Strauss-vals brugt som underlægningsmusik betyder kun „Wien i 1800-tallet" hvis billederne samtidig viser os noget vi kan forbinde med „Wien i 1800-

tallet" - f.eks. mennesker i gamle kostumer, et „typisk" Wienermiljø, Sachertorte osv. Eller som jeg skrev ovenfor: Forankring er ikke tilføjelse af mening, men gensidig artikulation af samme mening i to forskellige udtrykskomplekser

Synæstetiske ækvivalenser. I de tilfælde hvor referentielle, musikalske signaler bruges til narrativ „forankring", er den betydning som artikuleres afhængig af konteksten, af billedernes og dialogens betydning. Et af de mest berømte musikeksempler i filmhistorien kan illustrere dette. Jeg tænker på Strauss-valsen „An der schönen blauen Donau" som bliver spillet i Stanley Kubricks science-fiction film *2001* som underlægningsmusik til en temmelig lang sekvens om et rumskib der lander på månen.

Når musikken begynder, er der formentlig en del tilskuere som oplever at den „betyder" eller refererer til „Wien", men de forstår naturligvis lynhurtigt at dette er helt irrelevant i sammenhængen, at musikken ikke „passer til" billederne. Og selv tilskuere som ikke har den nødvendige musikhistoriske viden, hører formentlig at dette er „mærkelig" musik. Misforholdet mellem den „gammeldags", yndefulde valsemusik og billedernes futuristiske hi-tech producerer en særegen effekt: I begyndelsen har optrinnet en let absurd, let ironisk karakter, men mens man følger sekvensen, oplever man at musikkens rolige, fejende valserytme

Kubricks 2001 *og Johann Strauss'* An der schönen blauen Donau.



ligesom „slår igennem" i billederne. Det er som om rumskibene følger musikken, som om de danser. Og resultatet bliver at hele sekvensen får en ejendommelig munter, festlig karakter.

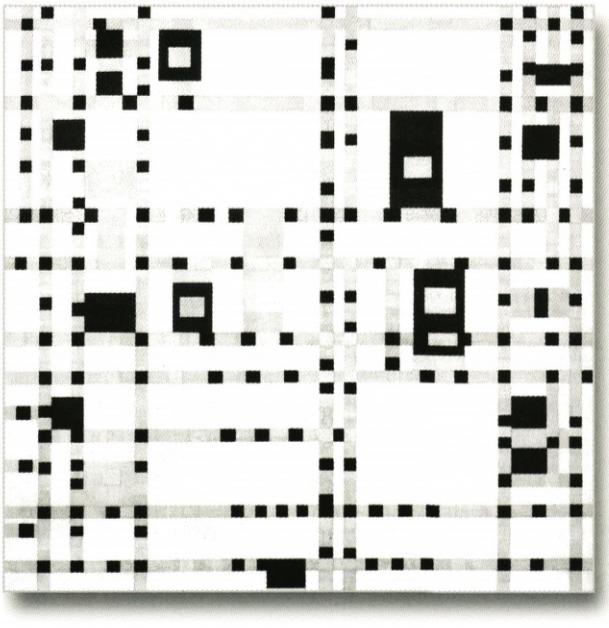
Når vi hører Donau-valsen i Kubricks film vælger vi altså den kontante, referentielle konnotation fra - i det mindste skubber vi den i baggrunden - fordi den ikke forekommer relevant, fordi den konkrete reference til „Wien" ikke „svarer til" noget i billederne. Til gengæld hæfter vi os ved noget langt mere abstrakt: Vi oplever at rumskibets bevægelse i billederne „svarer til" noget i musikken.

Man kunne så hævde at denne form for musikbrug var endnu et eksempel på „forankring" i Barthes' (og Gorbmans) forstand: I *2001*-sekvensen selekterer konteksten mellem flere forskellige muligheder, og resultatet af samspillet mellem musik og billedforløb bliver at nogle fælles kvaliteter fremhæves. Men det ville næppe være korrekt at bruge termen „forankring" i denne sammenhæng, for der er jo netop ikke tale om *semantisk* redundans i egentlig forstand. Det vi oplever er snarere en *formel* „korrespondance" mellem to forskellige sanseindtryk.

Af og til kan man opleve at en lyd korresponderer med en farve, at et maleri korresponderer med et stykke musik osv. Sammenhængen mellem musik og billedforløb i en film som *2001* er et fænomen af samme art. Perceptionspsykologerne taler om at der i den slags tilfælde opstår *synæstetiske ækvivalenser*. Jeg skrev ovenfor at billederne i *2001*-sekvensen „svarer til" noget i musikken, og med denne formulering hentydede jeg netop til den form for formel *matching* vi foretager når vi oplever synæstetiske ækvivalenser, og som mange kunstnere og filmskabere bevidst forsøger at fremkalde når de konstruerer deres udtryksmæssigt heterogene værker.

Strukturel „matching". I bogen *Art and Illusion* (1960) bruger E.H.Gombrich et maleri af Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, som eksempel på en matching mellem musik og billede. Når vi som tilskuere oplever at maleriets titel virker „slående", „rigtig" el. lign., skyldes det ikke at maleriet og musikformen boogie-woogie „repræsenterer" det samme eller „udtrykker" samme betydningsindhold, men derimod at titlen tilskynder os til at foretage en strukturel matching: „For de fleste af os fremkalder navnet Mondrian forventninger om strenghed, om en kunst med rette linier og ganske få primærfarver i omhyggeligt balancerede rektangler. Betragtet mod denne baggrund giver boogie-woogiebilledet faktisk indtryk af munter løssluppenhed. Det er så langt mindre strengt end de alternativer vi kan komme i tanke om at vi ikke tøver med at matche det i tankerne med denne populær-

Piet Mondrians Broadway Boogie Woogie, *1942-43 (Museum of Modern Art, NewYork)*



musikalske stil" (313).

Med andre ord: Mondrians billede forholder sig til hans øvrige produktion på en måde der minder om forholdet mellem boogie-woogie og andre musikformer. Eller med Gombrichs mere generelle formulering: „synæstesi drejer sig om relationer" (314). Matchingen består i at vi konstruerer en analogi mellem strukturelle relationer i to forskellige materialer. Og hvis vi ændrede på relationerne, hvis vi f.eks. fik Mondrians billede præsenteret sammen med et værk af italieneren Severini „som er kendt for sine futuristiske malerier der forsøger at fange dansemusikkens rytme i værker af brillant kaos" (313), så ville det være betydeligt vanskeligere at opleve boogie-woogietitlen som dækkende, samtidig med at vi i denne nye kontekst sikkert nemmere ville kunne akceptere at Mondrian-billedet f.eks. blev matchet med Bachs første Brandenburgkoncert.

Synæstetiske ækvivalenser er med andre ord ikke fikserede, de afhænger af den givne kontekst og de relationsmuligheder den tilbyder. Umiddelbart virker det selvfølgelig noget overraskende når Strauss' vals dukker op i en science fiction-film som *2001*, men vi akcepterer spillets regler og så snart konteksten er etableret forsøger vi at få musik og billede til at matche. Og hvis Kubrick havde valgt at bruge noget helt andet musik, ville vi lige så helhjertet have bestræbt os på at matche musik og billede, dvs på at opdage den underforståede strukturelle analogi.

Gorbman taler om at filmmusik kan fungere som „signifier of emotion", men den semiotiske term „signifier" (: udtryk) forekommer ikke særlig velegnet i denne sammenhæng. Selvsagt er der musik som vi, inden for vores kulturkreds, har lært at forbinde med mere almene følelser som „glæde", „melankoli" osv., altså musik der, i lighed med f.eks. de referentielle signaler vi omtalte i det foregående afsnit, bærer et relativt fast betydningsindhold. I film kan den slags musik f.eks. bruges til at foregribe stemningen i en scene før personerne gør deres entre o.l. Men fænomenet er faktisk ikke særlig udbredt. I de aller fleste tilfælde hvor musik bruges i forbindelse med filmiske følelsesudtryk er der først og fremmest tale om lokale synæstetiske matchinger.

Fortsættelse og opløsning. Det var slet ikke meningen at Donau-valsen skulle have været med i *2001*. Det fortælles at Kubrick oprindeligt bare brugte den som *temp-track* i klipperummet. Et „temp-track" er et „temporary sound- track", altså et „midlertidigt lydbånd". Filmfolk bruger ofte den slags midlertidig musik mens de færdigredigerer en film. Musikken giver dem en fornemmelse af tidslig udstrækning, den er et organiseret, afrundet forløb som de kan „klippe efter", og den „rigtige" musik skrives så normalt først efter denne fase.

Kubrick brugte altså den musikalske struktur som en slags skabelon eller mønster mens han organiserede sine billeder. Og her er vi ved en af underlægningsmusikkens mest centrale funktioner, det fænomen som i Gorbmans fremstilling benævnes som henholdsvis „continuity" og „unity". For, uanset om anekdoten om Kubrick er sand eller ej, så er det jo netop sådan Donau-valsen og meget anden filmmusik fungerer i praksis: Når vi oplever at filmmusikken „svarer til" det billederne viser, skyldes det ikke kun at vi etablerer lokale, synæstetiske ækvivalenser af den type jeg netop har omtalt, men også at det musikalske formforløb helt konkret „matcher" nogle mere overgribende formelle strukturer i filmen. Musikken bruges til at strukturere og organisere, til at fremhæve sammenhænge og overgange, indledninger, afrundinger, afslutninger osv. Og det er ikke så underligt, for

musik er nu en gang primært form.

Denne type formel fokusering kunne man naturligvis også opnå med andre midler, f.eks. ved hjælp af ikke-musikalske lyde. Men når det faktisk er klingende musik som sædvanligvis bruges, hænger det bl.a. sammen med at musikken kan have flere forskellige funktioner på én gang, at den f.eks. kan fordoble en overgribende rytmisk struktur samtidig med at den, mere lokalt, matcher en følelse eller en stemning i billeder og dialog. Og hertil kommer så endnu et moment. Måske det vigtigste.

Musik foreligger som et forløb af elementer i tid, som en kronologisk sekvens; sekvensen er sammensat af dele - melodier, temaer, fraser. I mange tilfælde er de enkelte dele ikke blot bundet til de foregående og de efterfølgende i et kronologisk forhold, deres placering er „kausal", forløbet „hænger sammen" og giver musikalsk mening: hver ny del i den samlede sekvens påvirker retrospektivt de foregående dele, samtidig med den åbner et nyt forventningsfelt.

Hvordan dette sker mere konkret, afhænger af den givne musikalske „stil" (: periodestil, genre osv). Musik er lyd som formes i tid, klingende bevægelse. Og når det drejer sig om vestlig musik, formuleret i det tonale idiom, så er denne bevægelse altid konstrueret som en serie spændingsbuer der opbygges, hæmmes og udløses osv. „De to væsentligste kilder til musikalsk energi er dissonans og sekvens - den første fordi den kræver opløsning, den anden fordi den implicerer fortsættelse", skriver Charles Rosen et sted (1976:120), og opsummerer dermed på udmærket måde denne generelle musikalske dualitet: Den sekventielle strukturering af lydmaterialet ved hjælp af formelle gentagelser og variationer skaber en forventning om „fortsættelse" som driver musikken fremad, mens dissonanserne med deres etablering af harmonisk spænding og deres løfte om senere opløsning og udløsning giver den fremadrettede bevægelse en retning, et mål.

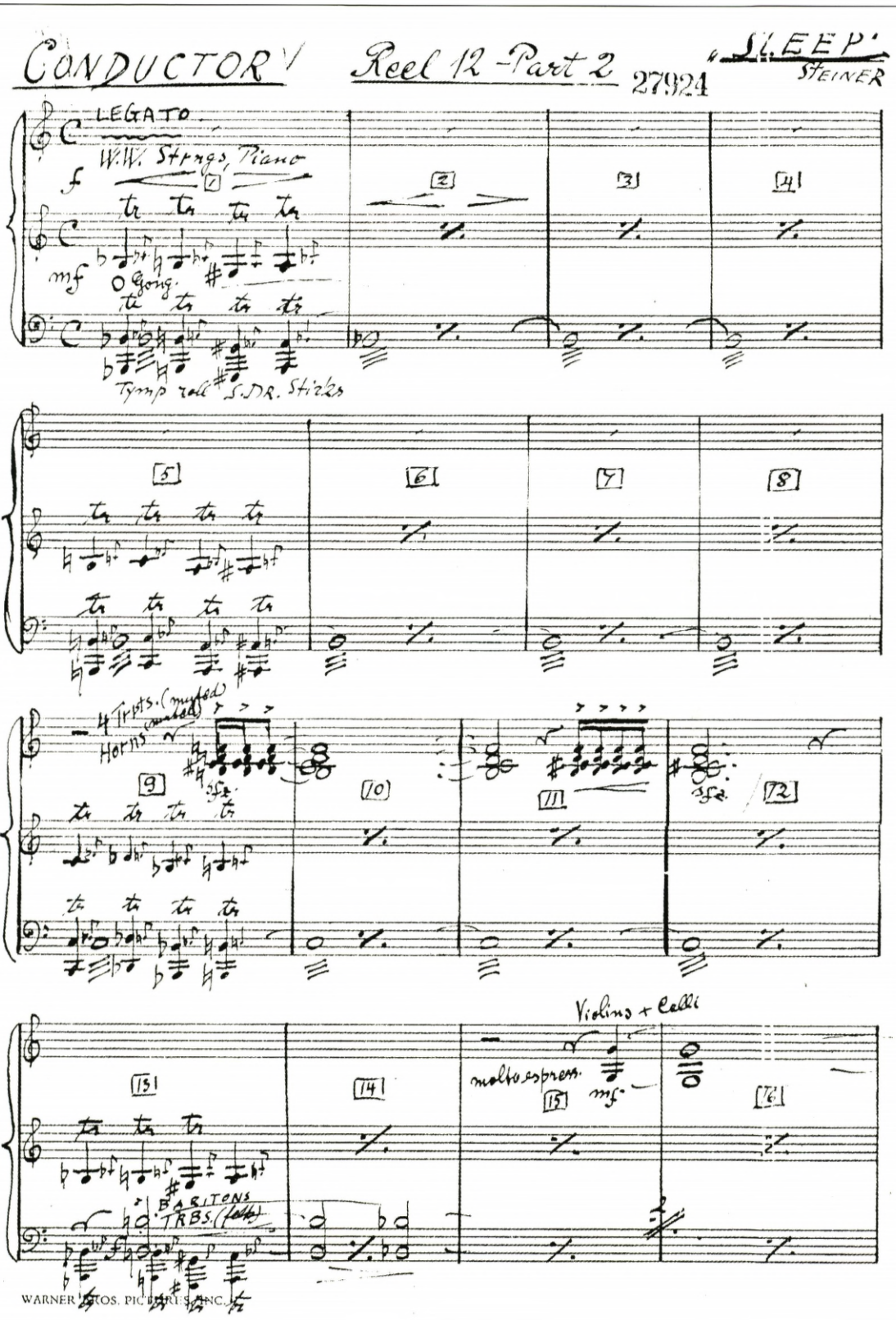
I et musikhistorisk perspektiv er det dualitetens anden del, målrettetheden, der akcentueres og træder frem som det helt centrale, karakteristiske træk i vestlig musik fra og med Wienerklassikken. Med Rosens formulering: „Den klassiske stil øgede dissonansens kraft umådeligt ved at overføre den fra det uopløste interval til den uopløste akkord og derefter til den uopløste tonart". Det der oprindeligt var serier af lokale spændinger omkring dissonante intervaller breder sig i satsbilledet og bliver til store overgribende spændinger på materialets makroniveau. Fra det sene 1700-tal og fremefter er det målrettetheden, „dissonansens kraft", som er musikkens centrale formprincip.

Musik og fortælling. Struktureret bevægelse i tid, fremdrift, målrettethed osv.: dette er træk som også er karakteristisk for narrative diskurser - hvilket har fået en hel del moderne musikologer til at hævde at vestlig musik simpelthen er narrativ (se f.eks. Susan McClary, 1991). Taget helt bogstaveligt er den slags udsagn temmelig absurde. Der bliver naturligvis ikke fortællinger af musik, bare fordi det musikalske *materiale* er struktureret på en måde der minder om organiseringen af *indholdet* i narrative diskurser (ligesom der formentlig heller ikke er nogen som for alvor vil hævde at et snevejr er et narrativt fænomen selvom det både bevæger sig i tid og er præget af fremdrift, kausalitet, målrettethed osv).

Musik er ikke en repræsentativ diskursform og opfylder dermed ikke de nødvendige forudsætninger for at kunne bære en fortælling. Ikke desto mindre har det, fra Wienerklassikken og fremefter, været almindeligt at man *beskriver* musik med termer

En klassisk scene med Bogart og Bacall fra Howard Hawks' The Big Sleep.

Overfor: begyndelsen af det tilsvarende sted i Max Steiners partitur.


CONDUCTOR
Reel 12 - Part 2
27924
"SLEEP"
STEINER
LEGATO
W.W. Strngs, Piano
f
mf
Gong
Tymp roll S.DR. Sticks
Trpts. (muted)
Horns
Violins + Cellos
molto espress.
mf
BARITONS
TRBS. (tutti)
WARNER BROS. PICTURES, INC.

der antyder narrative forløb. Kroneksemplet er sonateformen der sædvanligvis omtales som et „drama", som en „konflikt der løses", som en „udviklingsroman" osv. At det forholder sig sådan - at et ikke-narrativt materiale beskrives i narrative kategorier - bør for så vidt ikke længere undre os, for den slags beskrivelser er jo netop eksempler på synæstetisk ækvivalens: to indbyrdes forskellige fænomener opleves og beskrives som matchende på grundlag af visse strukturelle lighedstræk.

Et musikstykke er ikke en fortælling, i hvert fald ikke en fortælling *om* noget (om et konkret hændelsesforløb), men det er - i visse formelle henseender - *som* en fortælling. Og på grund af disse formelle lighedstræk har musikken en slags „narrativt potentiale" som kan udløses hvis den kobles med repræsenterende diskurser. Musikken kan narrativiseres ved hjælp af en tekstlig beskrivelse. Eller ved at blive indføjet i et narrativt system - således som det f.eks. er tilfældet i film.

En klassisk scene. Filmmusik kan give isolerede referentielle signaler, fremkalde synæstetiske matchinger, fungere som emotionssignaler, og samtidig kan musikkens fremadrettede *drive* bidrage til at der skabes målrettet „continuity" og „unity" igennem et større narrativt forløb. Lad mig afslutningsvis illustrere nogle af disse funktioner med et lille eksempel.

Jeg vælger et kort forløb fra *The Big Sleep*, nærmere bestemt den sekvens som Raymond Bellour i sin tid analyserede i artiklen „L'Évidence et le code" (1973). Sekvensen falder ved slutningen af filmen. Dens billedside består, ifølge Bellour, af tolv indstillinger som afgrænses af en overblænding i hver ende. Narrativt set er sekvensen afgrænset af to dramatiske *shoot-outs;* det første foregår i et bilværksted i Realito uden for Los Angeles, det andet er den episode jeg omtalte ovenfor, nemlig filmens slutscene hvor skurken Eddie Mars går ud af et hus og bliver skudt *off-screen*. Sekvensen markerer med andre ord en narrativ overgang, den handler om det der foregår „imellem" to narrative højdepunkter, den fortæller om hvordan de to hovedpersoner, detektiven Marlowe og hans klient Vivian, flygter fra Realito og kommer til L.A.

Hvad sker der egentlig her? Ikke særlig meget, ifølge Bellour: Marlowe og Vivian sætter sig ind i en bil; de kører væk fra værkstedet mod L.A.; undervejs indrømmer de for første gang at de elsker hinanden. Altså: To kærlighedserklæringer. Hvor foregår fortællingen? Igen ifølge Bellour: primært i dialogen, men også i billederne, f.eks. når Vivian mod slutningen af sekvensen, efter Marlowes kærlighedserklæring, berører hans arm med en lille, næsten umærkelig gestus. Bellour beskæftiger sig i sin analyse udelukkende med billedside og dialog, og mest af alt er han optaget af de repetitive momenter i sekvensen - de to *shoot-outs* i rammen, de to kærlighedserklæringer inden for rammen, den regelmæssige vekslen mellem serier af identiske indstillinger hen igennem sekvensen osv. Og det er da også netop repetitioner, formelle „spejlinger", som springer mest i øjnene hvis man sidder og arbejder med filmen i et klippebord eller i en videomaskine. Men når man ser den *in flux*, har den faktisk et betydeligt stærkere narrativt *drive* end det fremgår af Bellours beskrivelse.

Sekvensen er ultrakort, den varer kun 1 minut og 45 sekunder, men er alligevel et skoleeksempel på hvordan en klassisk narrativ „scene" bygges op (i hvert fald sådan som David Bordwell definerer en „scene" i *Narration in the Fiction Film*, 1988:158): Der er en *åbning* som definerer situationen i forhold til den foregående

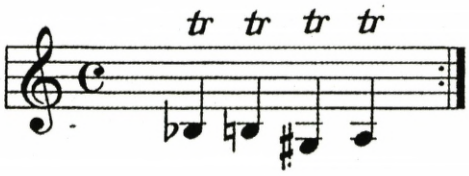


Fig. 1

Fig. 2

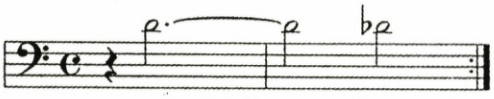


Fig. 3

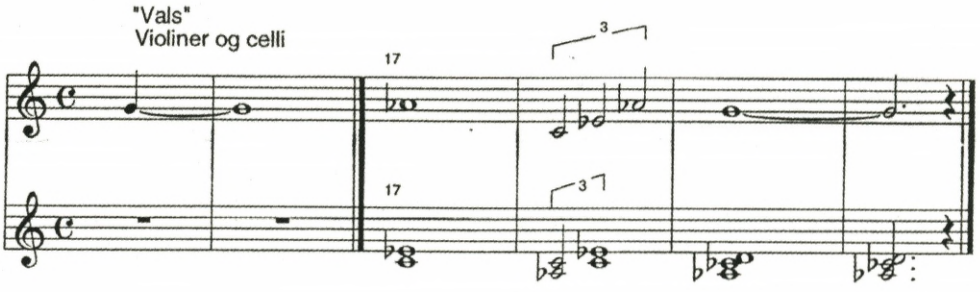


Fig. 4

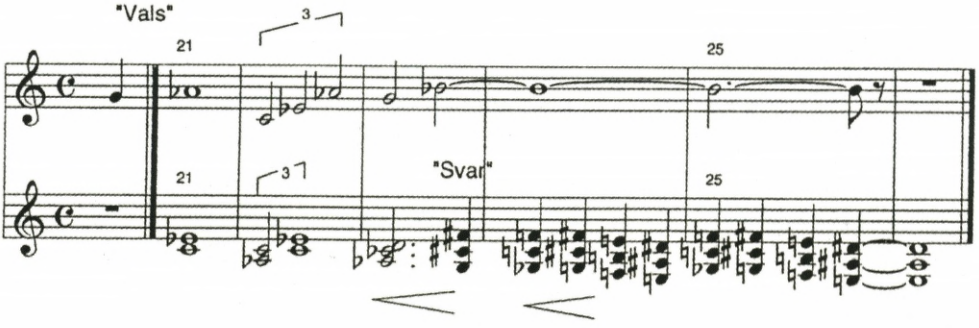


Fig. 5

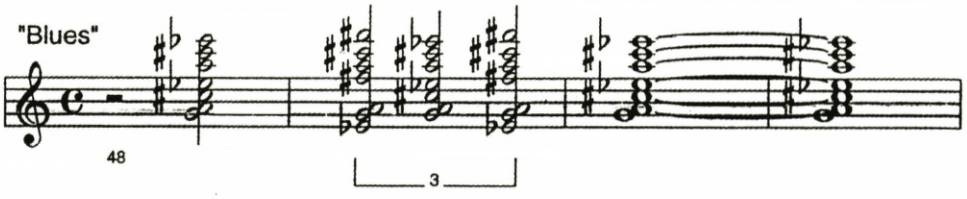


Fig. 6

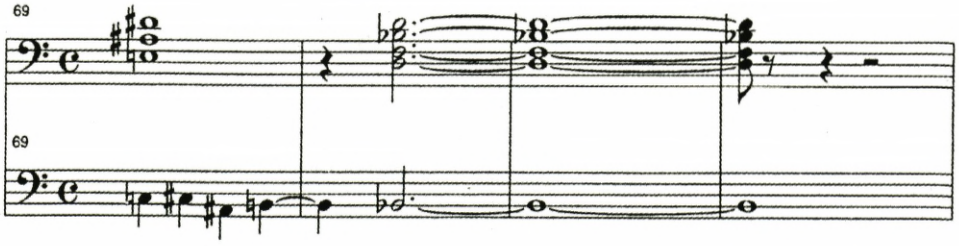


Fig. 7

scene (: de to hovedpersoner er på flugt). Der er et *midterparti* som fokuserer på *konflikter* (i dette tilfælde en klassisk dobbelt historie om kærlighed og kriminalitet: Marlowe kan ikke løse kriminalgåden, hvis han ikke også løser kærlighedshistorien) og på *handlinger* (: de to gensidige kærlighedserklæringer). I midterdelen er der også den velkendte markering af en *deadline* (: tiden er knap, det varer ikke længe før Marlowe og Vivian må møde gangsterne inde i L.A.).

I forhold til det klassiske paradigme virker det imidlertid umiddelbart som om der mangler noget: *afslutning,* lukning, narrativ overgang til den efterfølgende scene. Det er bl.a. her musikken „kommer ind i billedet" - for selvom Bellour ikke nævner det med et ord i sin analyse, så er der faktisk musik under hele denne scene, musik skrevet af den berømte Max Steiner, en 72 takter lang komposition for stort orkester. Lad mig først forsøge at give en summarisk beskrivelse af det musikalske forløb.

72 takter underlægningsmusik. Det starter med en 16 takters introduktion, opdelt i fire dele hver af fire takters varighed. Udgangspunktet er en tematisk urcelle, en lille figur på én takt (fig. 1): I første del spiller strygere og træblæsere figuren fire gange, og når den repeteres på denne måde, hører man den som et insisterende opadstigende kromatisk forløb der starter på tredje slag i takten og ender på andet slag i næste takt; i anden del transponeres dette forløb en halvtone op; i tredje del fortsætter transponeringen opad; i fjerde del brydes mønstret, og musikken vender tilbage til udgangspunktet i første del. Altså: sekvensering - repetition og variation. Med de tre første repetitioner af det opadstigende tema etableres der en intensitet som forøges ved hver transponering opad. Det er et mønster som i princippet kunne fortsætte i det uendelige med stadig nye transponeringer, men som brydes med variationen i fjerde del hvor musikken vender tilbage til udgangspunktet og påbegynder en ny intensitetsbue. Med i dette mønster hører at tredje del af forløbet deles over i to dele af mutede trompeter og horn som spiller to korte rytmiske figurer i hhv. takt 9-10 og 11-12 (fig. 2). Også i fjerde gennemløb er der en variation: i takt 13-14 spiller dybe messingblæsere en enkel faldende frase som repeteres i takt 15-16 (fig. 3). Musikkens bevægelse gennem alle disse 16 takter er intensivt, fremadrettet, men ikke retningsbestemt: Den repeterende grundfigur i strygerne og den faldende frase i sidste gennemløb er harmonisk ubestemt, og blæsernes figur i takt 9 og 11 er en tvetydig, dissonantisk akkord (: en h-moll med formindsket kvint og tilføjet none) som harmonisk set peger i mange forskellige retninger.

Den tematiske urcelle ændres en smule i næste forløb, men grundmønstret er det samme. Ovenpå lægges der nu en 4-takters figur som spilles af violiner og celloer (fig. 4). Denne figur er baseret på store trioler, sådan at der opstår en spænding mellem grundmønstrets 4-slagsrytme og en antydet valsetakt. Figuren repeteres og man hører en slags „svar" i fire-delt rytme (fig. 5). Introduktionen af „valsetemaet" giver musikken en vis melodisk retning: når temaet repeteres har man i det mindste en begrundet forventning om hvor musikken melodisk set er på vej hen. Også harmonisk set er denne del retningsbestemt: „Valsetemaet" står i Eb-dur og burde egentlig ende med at falde til hvile på grundakkorden omkring takt 25, men forventningerne skuffes på grund af „svar"-akkorderne som sætter ind i takt 24. Den første akkord består af tonerne G-C#-F# som kan tolkes på mange forskellige måder - som en „blå" Eb7, en A7 med tilføjet sekst, en F#7 med formindsket

none, en Gm med stor septim og formindsket kvint osv. Denne harmoniske flertydighed løses ikke, eftersom akkorden i de følgende to takter simpelthen parallelforskydes kromatisk.

En række melodiske, rytmiske og harmoniske spændinger er nu etableret, og i de næste mange takter hører man urcellemønsteret med den fire-delte rytme i bunden, messingblæsernes to figurer ovenpå, og en gentagelse af valsetemaet - repetition altså, men også variationer: For det første spilles valsetemaet ikke igennem de forventede to gange, det afbrydes af en dissonantisk akkord. Og der dukker også en ny musikalsk frase op, en blues-agtig figur i Eb-dur som første gang spilles af klaver og vibrafon i takt 48-49 og senere repeteres af hornene i takt 52-53 (fig. 6).

Stykket ender med to gennemløb af valsetemaet i takt 60-69. Forløbet er „regelret", identisk med forløbet i takt 17-26 (jfr. fig. 4 og 5), hvilket bl.a. vil sige at den sidste takt (takt 69) ender med samme flertydige „svar"-akkord (E-Bb-D#) som takt 26. Herefter bringes hele stykket imidlertid demonstrativt til ro i takt 70, den harmoniske spænding udløses med to takters abrupt, kraftig markering af ren Bb-dur (fig. 7). Og så starter en anden slags musik, et andet tema.

Samspil. Musikken har mange forskellige funktioner i denne korte scene. For det første bruges den til at skabe „continuity" og „unity". Den sammenhængende, 72 takter lange komposition markerer umiddelbart at scenen danner en formel enhed, og at den skal forstås som én sammenhæng. Som jeg antydede ovenfor, virker scenen narrativt set noget uafsluttet: efter at Marlowe ogVivian har erklæret hinanden deres kærlighed, er der for så vidt kun ventetid igen, tiden frem mod deadline, frem mod den nye scene hvor de skal møde gangsterne. Musikken bidrager her til at forme forløbet og til at runde det af: I de første 16 takter etableres der en fremadrettet, men ubestemt intensitet; forløbet får derefter en mere præcis retning med indførelsen af valsetemaet i takt 17; med den „skuffende" harmoniske vending i takt 25 etableres der en musikalsk spænding, en forventning om afslutning som først indfries på et langt senere tidspunkt; den tydeligt markerede afslutningsakkord i takt 70 (og musikkens ændrede karakter fra og med takt 73) runder forløbet af og fungerer som en slags skilletegn i forhold til filmfortællingens begivenhedsforløb. Og lad mig så i øvrigt *en passant* bemærke, at hvis man lytter til musikken, vil man opdage at Bellour tog fejl da han i sin tid brugte de to overblændinger som ydre afgrænsninger af sekvensen: musikken fortsætter efter den sidste overblænding, og fortæller dermed at det efterfølgende billede (hvor man ser bilen standse) faktisk hører med i sammenhængen, at sekvensen med andre ord ikke består af 12, men af 13 indstillinger.

Inden for disse formelle rammer etableres der så flere andre slags samspil mellem musik, billeder og dialog. Det musikalske udgangspunkt er „urcelle"-forløbene (fig. 1). Under introduktionen af det første firetakters forløb ser man billeder af et natligt landskab i tåge der hastigt glider forbi bilens vinduer: billederne handler om fart og flugt, og musikkens tempo og den stadige kromatiske bevægelse matcher billederne. Denne kombination af billedforløb og musik holdes konstant gennem hele scenen, men meget hurtigt lægges der andre momenter til den grundlæggende stemning af tempo og hektisk fremadrettet bevægelse: Der kommer dialog, nye musikalske elementer indføres og der opstår nye forbindelser mellem musik og fortælling.

Det begynder i det andet firetakters gennemløb, da Marlowe spørger Vivian hvor langt der er til nærmeste telefon fra Realito. Hvorfor? spørger hun. Hendes spørgsmål og Marlowes svar er synkroniseret med messingblæsernes første indsatser ved indledningen af tredje gennemløb (fig. 2). Blæsernes figurer er den slags der i fagterminologien kaldes *stingers*, dvs korte musikalske signaler som „stikker" og henleder tilskuerens opmærksomhed på at noget vigtigt er ved at ske. I dette tilfælde er det Marlowes svar som fremhæves: Så snart gangsterne i Realito når frem til en telefon, vil de ringe og alarmere skurken Mars. Og Vivian vil selv blive indblandet, tilføjer Marlowe under fjerde gennemløb samtidig med at det ubestemte, faldende tema i de dybe messingsblæsere matcher det åbne og usikre i situationen (fig. 3).

På dette tidspunkt er det så at valsetemaet introduceres (fig. 4). I forhold til den musikalske kontekst som er blevet etableret i løbet af de første 16 takter, skiller dette tema sig markant ud - det går i en anderledes, langsommere rytme og det spilles ikke af messingblæserne, men af strygerne. Max Steiner har altid været berygtet for sin noget enkle anvendelse af „ledemotiver". Valsetemaet er for så vidt et udmærket eksempel på denne musikalske praksis: vi har hørt det et par gange før i løbet af filmen, hver gang i forbindelse med en „romantisk" vending i handlingen. Men man behøver faktisk slet ikke at have set hele filmen for at forstå at det også i den nuværende sammenhæng er „kærlighed" det drejer sig om. For temaets tilsynekomst er nøje synkroniseret med Vivians kærlighedserklæring til Marlowe: „I guess I am in love with you". Matching er et spørgsmål om relationer, understregede jeg ovenfor. Jeg kan gentage det her: valsen markerer på det musikalske plan en anderledeshed der „svarer til" det nye, anderledes moment som kærlighedserklæringen bringer ind i en dialog som hidtil har drejet sig om flugtens usikkerhed og kriminalintrigens farefyldte momenter.

Valsen afbrydes, det forventede harmoniske forløb gennemføres ikke, i stedet kommer „svaret" (fig. 5) som er harmonisk flertydigt og som markerer en tilbagevending til musikkens oprindelige, firedelte grundrytme. I det følgende fastholdes det mønster af ækvivaleringer jeg netop har skitseret: På den ene side fortsætter Marlowe med at tale om kriminalmysteriet, om de farer han og Vivian står overfor - og hans tale ledsages af musik som i hovedsagen er variationer over de første 16 takter; på den anden side spilles valsetemaet af og til, hver gang i forbindelse med en følelsesfuld vending i dialogen.

Den første gentagelse af valsen forekommer i takt 35 samtidig med at Marlowe anslår en noget mildere tone og fortæller at han ikke vil melde Vivian til politiet. Men straks efter, i takt 37, „skuffes" vi igen musikalsk, temaet gentages ikke som forventet, det afbrydes brat af en dissonantisk akkord - mens Marlowe genoptager historien om sine problemer, og musikken vender tilbage til grundforløbet. To gange i det følgende hører vi så i stedet „bluestemaet" (fig. 6). Også det er et „ledemotiv", et tema der er dukket op flere gange før i filmen, men i vores lille scene fungerer det på en lidt anden måde end valsetemaet. Når valsetemaet spilles under Vivians kærlighedserklæring, er dets funktion ikke afhængig af dets tidligere forekomster, det kan umiddelbart matches strukturelt med det tydelige, markante omslag i dialogen. Sådan forholder det sig ikke med bluestemaet. Det fungerer i denne sammenhæng snarere som en „referentiel" eller „konnotativ" understregning af enkelte, lokale pointer i Marlowes tale: Bluestemaet har vi hørt i scener som handlede om

Vivians farlige, amoralske søster, og når Marlowe nu, i bilscenen, taler om Vivians familieproblemer, så er det disse tidligere sammenhænge som temaet vagt hentyder til.

Mod slutningen af scenen kommer valsen så igen, denne gang spillet helt igennem. Første gennemløb er synkroniseret med Marlowes kærlighedserklæring. Vivian spørger ham hvorfor han har besluttet sig for at hjælpe hende. „I guess I am in love with *you*", svarer han. Resten er tavshed. Hun lægger hånden på hans arm, mens musikken træder i lydbilledets forgrund og man hører anden del af valsetemaet, efterfulgt af den kraftige afslutningsmarkering.

En musikalsk fortælling. Steiners kompositionspraksis er ofte blevet kritiseret. Hans musik er skematisk, siges det, den er modulopbygget, en serie signaleffekter, enfoldige musikalske kommentarer til filmenes handling osv. Eksemplet fra *The Big Sleep* demonstrerer at det ikke er helt så enkelt.

Vel er der tale om musik som består af korte fraser, musik som bruges til at få et forløb til at „hænge sammen", musik som skal anslå en spænding og som så, på et passende tidspunkt, når billeder og dialog kræver det, skal ophæve denne spænding igen for straks efter at opbygge en ny. Men som eksemplet forhåbentligvis har demonstreret, så er dette faktisk også musik som på ganske kompleks og effektiv måde spiller sammen med det narrative forløb, således som dette formidles i billeder og dialog.

Det er urcelle-mønsteret som er udgangspunktet, et musikalsk fundament, en ramme der hurtigt etableres og som derefter bruges som en slags kontrastbaggrund for en række forskellige markeringer af korte tematiske figurer. Det mest iørefaldende i dette forløb er spændingen mellem denne ramme og valsetemaet, en spænding som forøges i kraft af de „skuffende" harmoniske opløsninger og de udskudte afslutninger, og som så endelig udløses meget eftertrykkeligt i forløbets allersidste takter. Disse enkle, formelle modsætningsforhold i det musikalske materiale er, som vi har set, nøje koordineret med de indholdsmæssige modsætningsforhold som træder frem i løbet af dialogen, nemlig konflikten mellem kriminalintrigen og kærlighedshistorien: Dialogen starter med at Marlowe taler om flugten og de kommende farer; så afbrydes han af Vivians kærlighedserklæring som bringer et nyt moment ind i forløbet; han bliver usikker, genoptager sin tale om kriminalintrigen, og efter et par udsættelser ender det med at også han erklærer sin kærlighed.

Musikkens formelle spændingsforløb matcher dialogens narrative spændingsforløb og bidrager til at artikulere det. Men når denne matching er etableret, når musik/billede/dialog-koblingen først er oprettet, så foregår der en bevægelse i modsat retning. „Musikken kommer ind i billedet" sagde jeg ovenfor. Men billedet og (i dette tilfælde især) dialogen kommer også „ind i musikken". Filmens fortælling, således som dem formidles via billeder og dialog, virker tilbage, understøtter musikken, og udløser dens narrative potentiale. For det første tydeliggøres musikkens egne indre artikulationer: fortællingen får kompositionens klassiske formstruktur til at træde frem - åbning, tematisk konflikt, udvikling, lukning. Og for det andet „semantiseres" denne formstruktur: Når fortællingens forløb matches med musikken, får musikken en lokal, ekstern reference, og det er som om man kan høre fortællingen i musikken, som om den tematiske konflikt „handler om" noget, om flugt, angst, kærlighed.

Musikken „kaster et net rundt om det flydende visuelle udtryk, sikrer tilskueren

et sikkert kanaliseret indhold", skriver Gorbman. Men det er næsten præcist det modsatte der foregår i den slags sammenhænge: Det er den betydningsmæssigt flydende musik som ved hjælp af billeder og dialog fanges og bindes til mening.

Noter

1. For en diskussion af karakteristiske forskelle mellem den klassiske Hollywood-filmmusik og den musik som bruges i moderne tv-serier, se Larsen 1988.

2. Sekundærlitteraturen om narratologiske problemstillinger er voluminøs, for en oversigt over feltet, se Prince 1987. Om fortællingens grundelementer, se f.eks. Bal 1985, Rimmon-Kenan 1983, og specielt diskussionen om „narrative skemata" i Branigan 1992, kap. 1.

Litteratur

Bal, Mieke (1985) *Narratology: Introduction to theTheory of Narrative,* Toronto: University ofToronto Press.

Barthes, Roland (1964) „Rhétorique de l'image" (1964), citeret efter den danske oversættelse i *Visuel Kommunikation I*, ed. Bent Fausing og Peter Larsen, København: Medusa, 1980.

Bellour, Raymond (1973): „L'Évidence et le code", i *Cinéma. Théorie, Lectures*, Paris: Klincksieck.

Bordwell, David (1988) *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge.

Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film.* London: Routledge.

Gombrich, E.H. (1960) *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, citeret efter femte udgave, fjerde optryk, London: Phaidon Press, 1986.

Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Larsen, Peter (1988) „Betydningsstrømme. Musik og moderne billedfiktioner", i *Studia Musicologica Norvegica*, nr. 14

McClary, Susan (1991) *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Prince, Gerald (1987) *A Dictionary of Narratology,* Lincoln: University of Nebraska Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics,* London and New York: Methuen.

Rosen, Charles (1996) *The Romantic Generation*. London: Harper Collins Publishers.

Rosen, Charles (1976) *The Classical Style*. London and Boston: Faber and Faber (2. udgave).

Boganmeldelser

Svensk rapsodi

af Palle Schantz Lauridsen

Med udgivelsen af Ann-Kristin Wallengrens afhandling *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama* har den nordiske filmforskning fået sit hidtil største bidrag til forståelsen af stumfilmmusikkens historie og funktion.

Bogen kan læses som en svensk orienteret opsummering på de sidste tiårs internationale studier i stumfilmmusikken. Dens første seks kapitler diskuterer teoretiske og historiske forhold omkring filmmusikken, mens de sidste to præsenterer omhyggelige analyser af musik, der faktisk har været spillet svenske biografer osv. Musik, der enten var stykket sammen - kompileret hedder det i en fag-terminologi, der ikke kan overraske moderne CD-købere - fra eksisterende kilder eller originalkomponeret musik.

I det relativt korte 2. kapitel diskuterer Ann-Kristin Wallengren musikteori. Hun opsummerer debatten om, hvorfor der egentlig blev spillet musik i stumfilmbiografen og hælder selv til den kulturhistoriske forklaring om, at filmen kom til en verden, hvor musik og forevisninger/forestillinger i århundreder havde været forbundne. Derfor er det ikke underligt, at der stort set altid har været musik til film. Det ville straks være vanskeligere at forklare, hvis der ikke var det.

Herudover er det Wallengrens musikteoretiske pointe, at film og musik - naturligvis - skal forstås relationelt, altså ikke hver for sig, men i forhold til hinanden og, at musikken i høj grad må forstås i samspillet med udviklingen i filmens handling, med filmens dramaturgi. Det er derfor, undertitlen taler om „svensk stumfilm som musikdrama". Man må altså ikke kun beskæftige sig med musikkens egen betydning - og Wallengren diskuterer vanskelighederne ved overhovedet at fastlægge en sådan - men skal have fat i dens forløb og dens forhold til de levende billeder. Det er svært at være uenig.

Bogens historiske kapitler er spændende læsning - også selvom der ikke er meget nyt i dem. Jo, de specifikke svenske forhold er nye, for Wallengren har lavet grundige arkivstudier og fundet masser af hidtil ikke-anvendt materiale. Gennemgangene af, hvordan tidligere populære kulturformer som laterna magica (lysbilleder), panorama, skyggespil, pantomime og melodrama har anvendt musikken er oplysende, men næppe overraskende for den læser, der har beskæftiget sig bare lidt med dén historie før - og Wallengren citerer da også hyppigt såvel fra Rune Waldekranz' værker om svensk og international filmhistorie som fra Nicholas Vardacs bog om den tidlige films forhold til teateret.

Også gennemgangene af hvordan de tidlige film brugte fonografer (altså musik, der var indspillet på valser) og siden grammofoner samt af rejsebiografens musik er interessante. Helt pudsig er historien om dengang man i 1905 viste en film om passionsspillene fra Oberamergau i en kirke i Broby: med orgelmusik leveret fra det lokale kirkeorgel.

Når man diskuterer stumfilmens musik og dens forhold til filmens billed-fortælling er det, som Wallengren rigtigt påpeger, vigtigt at huske at „filmoplevelsen, sådan som den formedes og påvirkedes af musikken,

var forskellig fra biograf til biograf". Den enkelte forestilling var faktisk unik. Wallengren interesserer sig især - som titlen lader forstå - for musikken i den store stockholmske pragtbiograf Röda Kvarn, hvis stumfilm og -kapelmestre Rudolf Sahlberg var et forbillede for biografmusikere og -kapelmester i hele Sverige, ligesom i øvrigt Palads-teatrets Jacob Gade og Kinopalæets Georg Steen-Jensen var det i Danmark. Til Röde Kvarn kompilerede Sahlberg musik til massevis af film. Det analyserer Wallengren, og hun analyserer også originalmusikken til Mauritz Stillers *Sången om den eldröda blomman*, der havde premiere i bl.a. Röde Kvarn i 1919. Musik, der var komponeret af kapelmesteren ved operaen i Stockholm og som f.eks. ikke nåede til København, da filmen havde premiere i Palads i efteråret 1919. Jo, musikken og dermed hele filmoplevelsen var forskellig fra biograf til biograf. Og den var naturligvis også forskellig fra den ene periode til den næste: en af Wallengren filmhistoriske opdagelser drejer sig f.eks. sig om, at det i årene op til 1920 var almindeligt, at orkestrene i de svenske biografer spillede såkaldte biograf-koncerter. Det betød, at de, mens filmen kørte, spillede et antal klassiske numre, fortrinsvis fra opera-repertoiret. Og hvorfor så det? Fordi der skulle være noget for andre end husarerne. Fordi biografen skulle gøres finere. Det har man nok hørt om andre steder fra, men biograf-koncerten omtales ikke i sammenhæng med den amerikanske udvikling, der er den, man oftest ser henvisninger til.

„Negligeringen af filmmusikken er signifikant i gængs filmteori og filmhistorie", skriver Ann-Kristin Wallengren i indledningen.

Det har været god tone i en årrække at skrive sådan i filmmusikalske afhandlinger. Men nu må det snart høre op. Ann-Kristin Wallengrens egen bog er bare ét eksempel på, at den internationale filmforskning inden for de sidste ti-femten år har ofret megen energi på filmmusikken. Hendes litteraturliste på over 150 værker, hvoraf rigtigt mange handler om filmmusikken, er et andet. Et tredie er hendes konstatering i bogens afsluttende linjer: „Nu tilbydes verden i mange tilfælde - til tonerne af et symfoniorkester, et rockband eller diverse, forskellige instrument-kombinationer - at se en stumfilm, som det var meningen, den skulle nydes - som et musikdrama". Netop. Så selvom stumfilm kan stadig ses uden musik i filmmuseer verden over, oplever man stadigt oftere musik og stumfilm samtidig - på filmmuseer, på historisk orienterede filmfestivaler, i anledning af byfester o.lign.

I sin omfangs- og detaljerige, velskrevne og veldokumenterede bog koncentrerer Ann-Kristin Wallengren sig om musikken i den svenske stumfilmbiograf, og netop stumfilmbiografens musik hører til de emner, der er blevet opdyrket af nationalt orienterede filmforskere. Ikke kun i Sverige, men også i Holland, i Frankrig, i USA, i Danmark (i al beskedenhed) og flere andre steder - altsammen i takt med filmvidenskabens institutionalisering på universiteterne.

Filmmusikken bliver altså ikke længere negligeret. Dermed ikke sagt, at filmforskningen skal lægge musik-interessen på hylden. Der er stadig masser at tage fat på. Det er f.eks. stadigvæk i alt for høj grad den klassiske Hollywoodmusiks paradigme, der leverer rammen for, hvordan filmmusikkens funktion forstås. Derfor kniber det med undersøgelsen af de nationale 'stilarter', der måtte have været rundt om i verden. Det er således en pointe i Alain Lacombe og François Porciles bog musikken i fransk film, der kom i 1995, at den franske filmmusik på centrale områder adskiller sig fra den amerikanske. Og hvem har f.eks. nogensinde set en videnskabelig artikel om Sven Gyldmarks filmmusik og dens forhold til filmene og populærkulturen? Så selvom filmmusikken - og lyden i almindelighed - er kommet længere frem på filmforskningens dagsorden end den har været, er der masser at lave i fremtiden.

Ann-Kristin Wallengren: En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama. LitteraturTeater Film, Nya Serien 17, Lund: Lund University Press. 1998. 280 s.

Amerikansk film i dag - fra low budget til high concept

af Helle Kannik Haastrup

Nyere amerikansk film - som både kunst og industri - er emnet for to nye filmbøger; *Stranger than Paradise - Maverick film-makers in recent American cinema* og *Contemporary Hollywood Cinema*.

Stranger than Paradise er skrevet af filmkritikeren Geoff Andrew fra magasinet Time Out og forfatter til filmbøger om Kieslowski og Nicholas Ray. Det er en bog om de ny spændende amerikanske auteurs som ofte foretrækker uafhængigheden, det lavere budget og den kunstnerisk integritet, frem for et stort budget og mindre indflydelse på det endelige produkt. Maverick betyder nemlig „en der ikke er konform", altså en individualist og bogens titel er da også taget fra enegængeren Jim Jarmuschs gennembrudsfilm af samme navn. Det er en selektiv oversigt der omfatter ni udvalgte instruktører og et instruktørpar, som ifølge Andrew fortjener en grundigere gennemgang, en undtagelse må være David Lynch der er blevet behandlet i adskillige auteurstudier, også på engelsk.

Det indledende oversigtskapitel „A Brief History of Indie Cinema" er en kort, men informativ præsentation af 'mavericks' i den amerikanske uafhængige film, fra Orson Welles og John Cassavetes og op til i dag. Derefter gennemgås film af David Lynch, John Sayles, Wayne Wang, Jim Jarmusch, brødrene Joel & Ethan Coen, Spike Lee, Todd Haynes, Steven Soderbergh, Hal Hartley og Quentin Tarantino. Fremgangsmåden er den samme i alle kapitlerne: Først en placering af auteuren i samtiden, et kort rids af hans (sic!) baggrund, handlingsreferat af filmene efterfulgt af en bredt analyserende del om tematik og æstetik, afsluttet med en vurderende opsummering. Bogen er næsten up to date, da den både har analyser af Hal Hartleys *Henry Fool* og Todd Haynes *Velvet Goldmine* med, begge film er fra 1998, men har i skrivende stund ikke haft dansk premiere.

Den første gennemgang tager fat på David Lynchs film, men føjer ikke noget nyt til de eksisterende behandlinger af hans film. Interessant er derimod analysen af John Sayles film, hvor *Lone Star* er den seneste af hans film der har haft premiere i danske biografer. En film der bærer flere af de Sayles'ke karakteristika; en genre-hybrid (af western og krimi), en social kritik kombineret med personer med psykologisk dybde flettet sammen i et velskrevet manuskript. I en ganske anden, men også stilistisk bevidst, boldgade er Spike Lee der har skildret afrikansk-amerikanere i sine film, bl.a. *Do the Right Thing*, *Jungle Fever* og *Malcolm X*. Film som ind imellem, ifølge Andrew, skæmmes af for skematiske fremstillinger af stereotyper, ofte med misogyne og homofobiske indslag, men Lees betydning som fortolker af afrikansk-amerikaneres liv og kultur på film er uomtvistelig. I den anden ende af skalaen er en instruktør som Todd Haynes der betegnes som indbegrebet af „New Queer Cinema", men som med sine formelt eksperimenterende politiske analyser af samtidens myter og populærkultur, ifølge Andrew, rækker langt videre end denne kategori, bl.a. med film som *Poison* og *Velvet Goldmine*.

Jim Jarmusch indtager positionen som „the elderly statesman of the American Indie scene". Hans film karakteriseres præcist som på én gang tilgængelige og eksperimenterende, følsomme og ironiske, alvorlige og humoristiske, med en interesse for rent formelle nyskabelser, samtidig med at de ofte handler om venskaber. Hvor brødrene Coen har deres tydelige auteurmærke i deres originale (post)modernistisk versioner af de klassiske Hollywood-genrer, fyldt med humor og „off-beat" originalitet fra *Blood Simple* til *Fargo* og *The Big Lebowski*. Så har Andrew svært ved at spore auteurens gennemførte stil eller tematik hos instruktører som Stephen Soderbergh (*sex, lies and videotape* og *Kafka*) og Wayne Wang (*Smoke*), som begge skifter både stil og tema fra film til film, men gennemgangen af deres film er hæderlig. Anderledes spændende er kapitlet om Hal Hartleys film: Domineret af det underspillede skuespil, dialogen leveret i ci-

tationstegn, mise en scene komponeret i tableauer og ofte med et elliptisk narrativ. Film der fokuserer på personernes indbyrdes relationer og deres psykologiske, moralske og eksistentielle dilemmaer bl.a. i *Simple Men*, *Amateur* og senest *Henry Fool*. Sidst kommer den lidt uengagerede gennemgang af Quentin Tarantinos ellers så spændende film, der tydeligvis ikke interesserer Andrew, men som jo åbenbart alligevel skal med! I det afsluttende oversigtskapitel „New Kids on the Block" åbnes døren for flere af de interessante instruktører, som ikke har fået et helt kapitel og en del af de helt nye „up and coming" instruktører, som f.eks. Tom DiCillo (*Living in Oblivion*), Kevin Smith (*Clerks*) og Richard Linklater (*Dazed and Confused*).

Stranger than Paradise er en letlæst, vidende og veloplagt, men aldrig indforstået præsentation af instruktørerne og deres film. Teori-, note- og litteraturliste-fri, men til gengæld er der et godt navne- og titelindeks. De enkelte analyser af instruktørernes film bliver til tider for refererende og for lidt kritisk analyserende. Til gengæld har Andrew gennemgående et godt blik for filmenes individuelle æstetik og stil (visuel og auditiv) især hos sine favoritinstruktører. En kritisk bemærkning skal knyttes an til netop denne udvælgelse, hvor undertegnede nok synes at Tim Burton, Gus van Sant, Kathryn Bigelow og Ang Lee (som naturligvis alle er nævnt i bogen) ville være mere oplagte auteurs at gå i dybden med end f.eks. Todd Haynes og Wayne Wang. Men alt i alt er *Stranger than Paradise* en subjektiv, velskrevet og inspirerende bog, som giver et overblik over de mange interessante instruktører og deres film der kendetegner amerikansk „indie" film i dag, hvad enten instruktøren har foden inden eller udenfor det forunderlige filmiske paradis.

Anderledes akademisk i bedste forstand er *Contemporary Hollywood Cinema* redigeret af filmforskerne Murray Smith og Steve Neale. Bogen består af nitten kapitler fordelt under fire overskrifter: „Hollywood Historiography", „Economics, Industry and Institutions", „Aesthetics and Technology" og „Audience, Address and Ideology". Den første del består af to interessante historiografiske diskussioner af Murray Smith og Richard Maltby, der forholder sig henholdsvis for og imod det efterhånden uomgængelige filmhistoriske værk *The Classical Hollywood Cinema* af Bordwell, Staiger og Thompson fra 1985. Hvor Maltbys artikel desuden også analyserer udviklingen af high concept/event filmen. Hermed indvarsles overgangen til bogens anden del med fire artikler om udviklingen i de seneste to årtier i Hollywood set fra forskellige synsvinkler, men artiklerne er til tider indholdsmæssigt lige lovligt overlappende. Douglas Gomery udfolder en "de store mænds historie" om Wasserman (MCA-Universal) og Ross (Warner Communication og Time Warner) og deres indflydelse på den institutionelle udvikling i Hollywood, og Tino Balio ser i sin oversigtsartikel på Hollywoods globalisering op igennem 1990'erne. Mere interessant er Justin Wyatts gennemgang af udviklingen for de uafhængige selskaber som f.eks. New Line og Miramax, ligesom James Schamus giver en levende skildring af et succesrigt uafhængigt produktionsselskab.

„Aesthetics and Technology", bogens tredje del, indledes med en opremsende oversigt over den teknologiske udvikling af Michael Allen, og derpå argumenterer Steve Neale for en mere nuanceret undersøgelse af wide screen æstetikken. Populærfilmens lyd er for en gangs skyld i centrum i to udmærkede artikler, dels K.J. Donnelys om de to første *Batman*-film, hvor den integrerede brug af „indsatte" popsange analyseres, dels Gianluca Sergis om filmens lyd i „Dolby-æraen" og om hvordan det har påvirket filmens æstetik. Warren Buckland og Elizabeth Cowie tager den narrative dimension af Hollywood-filmen under kyndig behandling. Buckland analyserer *Raiders of the Lost Ark*, der narrativt i højere grad minder om en episodisk fortælling end om den såkaldte klassiske Hollywood-fortælling. Cowies artikel forholder sig også kritisk til Bordwell, Staiger og Thompson (igen!) og deres definition af den klassiske Hollywood-fortælling. I Thomas Elsaessers glimrende analyse af *Bram Stoker's Dracula* der afslutter „Aesthetics and technology" ses Coppolas film som

eksempel på en generel æstetisk og kulturel udvikling i Hollywood fra 1970'erne til i dag - udfoldet æstetisk og tematisk i filmens mange intertekstuelle lag.

Sidste del af bogen er lidt af en tematisk rodekasse, med titlen „Audience, Address and Ideology", men med flere interessante artikler. Her kan fremhæves Pam Cooks artikel, der finder en revision af de eksisterende tilgange nødvendig når The Woman's Picture skal analyseres, og hun eksemplificerer selv med fine analyser af f.eks. *Outrage*. Hillary Radner sammenligner i sin spændende artikel Hollywoods ny femme fatale-typer 'the psychofemmes' - repræsenteret af så forskellige kvindetyper som Sarah O'Connor fra *Terminator* filmene og Margie fra *Fargo*. Tommy Lotts artikel om Black American Cinema er interessant som oversigtsartikel, men ligesom Steven Cohans artikel om modtagelsen af *Basic Instinct* lider den under en mere refererende end reflekterende tilgang. De to sidste artikler er interessante analyser af nyere typer af populærfilm: Barry Keith Grant analyserer yuppie-horror filmen som f.eks. *Something Wild* og *Single White Female*. Og Peter Krämer kombinerer diskussion af marktings-strategier og reception med filmanalyser af det han kalder for family-adventure film, f.eks. *Jurassic Park*, *Forrest Gump* og *The Lion King*.

Contemporary Hollywood Cinema er en god antologi med mange fine artikler indenfor de fire hovedemner og bliver dermed et godt bud på hvordan Hollywoods for- og bagsider kan analyseres. Et aktuelt og meget vidtfavnende spektrum af synsvinkler der giver gennemtænkte indblik i og velskrevne perspektiver på den store filmfabrik og på hvordan filmvidenskaben kan blive klogere på den.

Både *Stranger than Paradise* og *Contemporary Hollywood Cinema* er på hver sin måde oplysende og engagerende læsning for læsere interesserede i amerikansk film idag, hvadenten det er smalle film eller brede film, low budget eller high concept.

Geoff Andrew: *Stranger Than Paradise - Maverick film-makers in recent American cinema*, London: Prion Books Limited 1998. Med en introduktion af Gary Oldman. 374 s.

Steve Neale & Murray Smith (red.): *Contemporary Hollywood Cinema*, London & New York: Routledge 1998. 338 s.

TRE DANSKE INSTRUKTØRER SER TILBAGE

Af Ebbe Villadsen

Det danske bogmarked har længe været præget af en stor interesse for erindringer og biografier, og det gælder også for filmlitteraturen. Det er ikke længere kun Dreyer, der skrives bøger om. I 1996-97 har vi fået biografier om Ole Olsen, Alice O'Fredericks, Ib Schønberg samt et aktuelt navn som Lars von Trier. Og i år har så hele tre af vore betydeligste filminstruktører udsendt deres erindringer. Palle Kjærulff-Schmidts *I den grønne skov og andre udflugter* er dog en fortsættelse af hans *Skal vi vove det?* (1996), der nåede frem til 1962, hvor *Weekend* både blev et gennembrud for Kjærulff-Schmidt og for moderne dansk film. Erik Balling fremlægger derimod for første gang selv sine erindringer, skønt andre tidligere har publiceret lange interviews med ham. Den folkekære instruktørs bog har den overraskende titel *Som barn var jeg voldsomt hidsig*. Mens Kjærulff-Schmidts og Ballings bøger nærmest må kaldes erindringsbilleder, er Henning Carlsens *Mit livs fortrængninger* en regulær selvbiografi, der fyldigt og systematisk gennemgår et helt liv.

Carlsen har forhåbentlig ikke ret, når han indledningsvis hævder, at kun ældre mennesker læser erindringer, for alle tre instruktører er glimrende forfattere, hvis bøger henvender sig til langt flere end filmhistorikernes snævre kreds. Balling er født i 1924, Carlsen i 1927 og Kjærulff-Schmidt i 1931. De tilhører nogenlunde samme generation, en generation, hvis for-

mative år bl.a. var præget af besættelsen. Selvom filmen blev deres udtryksform, tilhører de også en generation, der lærte at skrive. Det myldrer med talentfulde unge inden for dansk film i 90'erne, men hvor mange af dem vil skrive tilsvarende bøger, når de bliver 70? Vil der i det hele taget udkomme bøger til den tid? Under alle omstændigheder er filminstruktørers egne redegørelser for deres liv og arbejde vigtige filmhistoriske kilder, vel nok de vigtigste efter filmene selv.

Palle Kjærulff-Schmidt kalder *Skal vi vove det?* for bogen om hans uddannelsesår. Her stod skildringen af arbejdet på ASA i centrum. Da han skrev bogen, viste 50'erne sig at være en periode, der let faldt på plads. *I den grønne skov* er en mere fragmentarisk, men også en mere reflekterende bog. Den er bygget op omkring rejseindtryk fra de senere år, hvor associationer så fører læseren tilbage til 60'ernes film og 70'ernes tv.

Nogle film får mere omtale end andre, og man bemærker, at den mislykkede *Historien om Barbara* slet ikke nævnes. Man havde ellers gerne hørt instruktørens bud på, hvad der gik galt. To nære medarbejdere og venner spiller naturligt en stor rolle i fremstillingen: Klaus Rifbjerg og Leif Panduro. Vi får imidlertid også f.eks. et fint portræt af skuespilleren Kjeld Jacobsen. Indirekte får man et godt indtryk af Kjærulff-Schmidts lydhørhed over for den enkelte skuespillers egenart. Vi hører om det besværlige arbejde med at finde en dreng til hovedrollen i *Der var engang en krig*. Kjærulff-Schmidt fulgte en tid - officielt som ministeriel embedsmand - undervisningen på sin gamle skole og blev chokeret over, hvor lidt der var ændret siden hans egen skoletid. Mon en filminstruktør kunne optræde inkognito blandt vore dages større skolebørn? Særdeles underholdende er det at læse om samarbejdet med militæret under optagelsen af novellefilmen *Sommerkrig*. Hertil føjer sig billeder fra forfatterens egen soldatertid. Det er en fryd at se militære absurditeter skildret i et ironisk tonefald i en tid, hvor krigsliderlighed igen er på mode blandt vore politikere. I forbindelse med *Sommerkrig* får man en passant et overraskende negativt glimt af kritikeren Bjørn Rasmussen. Han var den første, der fik filmen at se ved en særkørsel, men sad hele tiden og kikkede i sine egne notater til instruktørens forståelige irritation. Endelig giver omtalen af arbejdet med filmen *I den grønne skov* lejlighed til nogle smukke beskrivelser af Dyrehavsbakken og dens farverige mennesker.

Erik Ballings erindringer handler først og fremmest om barndommen og ungdommen. Det er interessant læsning, men vi er næsten halvvejs igennem bogen, inden forfatteren i 1946 ansættes hos Nordisk Film. Beskedent gør han rede for det, der vel egentlig var en usædvanlig lynkarriere. Der er glimrende skildringer af arbejdsgangen i studierne i Valby og gode portrætter af de kunstnere, teknikere og administrationsfolk, han kom til at arbejde sammen med. Fremstillingen slutter faktisk i midten af 50'erne. Et efterskrift på 15 sider bærer overskriften „Mine film" og gennemgår kortfattet produktionen, men virker som et tilføjet afsnit, der egentlig er skrevet til en anden samnmenhæng. Til gengæld følger en god filmografi, hvor man f.eks. kan se nøjagtigt hvem, der har skrevet de enkelte afsnit af *Huset på Christianshavn* og *Matador*. Man må dog konstatere, at Ib Lindbergs nyttige *Samtale med Erik Balling* fra 1974 stadig ikke er overflødiggjort.

Balling er et rart menneske, der hverken hænger folk ud eller kommer med afsløringer. Et enkelt sted er dette faktisk noget utilfredsstillende. Balling startede i 1946 som assistent for Ole Palsbo på dennes *Diskret Ophold*. Man forstår, at de i de første år arbejdede godt sammen, men så gik der noget galt imellem dem, ligesom der gik noget galt mellem Palsbo og Nordisk som sådan. Han var blevet et helt andet menneske, siger Balling og udtrykker sig i øvrigt i ret forblommede vendinger. Han vil ikke fortælle den historie færdig, han er begyndt på. Palsbo lavede fire fremragende spillefilm, hvorefter karrieren brat standsede. Bliver den historie nogensinde fortalt?

Kjærulff-Schmidts og Ballings bøger er gode, men Henning Carlsens *Mit livs fortrængninger* er nok den bedste selvbiografi af en dansk filmkunstner nogensinde. Det er

fascinerende læsning, hvor 50 års dansk - og international! - filmhistorie passerer revy. Carlsen begyndte karrieren på Minerva Film i 1948, så bogen markerer hans 50-årsjubilæum inden for branchen. I 60'erne havde han en stor del af æren for, at dansk film endelig igen blev lidt international. Jean Renoir, René Clair, FrançoisTruffaut og talrige andre førende filmnavne optræder i bogen. Filmen har været det centrale i Carlsens liv, men den veldisponerede fremstilling har også interessante indledende kapitler om barndom og tidlig ungdom. Især portrættet af storebroderen, der døde ganske ung, gør indtryk. Historien er ført up to date, kun den seneste film, den glimrende *I WonderWho's KissingYou Now*, hører vi ikke om. Særlig spændende er naturligvis den detaljerede beretning om den illegale optagelse af *Dilemma* i Sydafrika. Og her i 90'erne er det en særlig glæde at læse en bog af en mand, der har bevaret sit humanistisk-venstreorienterede engagement.

Carlsen har normalt været sin egen producent, og bogen er også beretningen om en stadig kamp for at rejse penge til filmprojekterne. Beretningen er lærerig og langt fra kedelig. Det er imponerende, at manden har haft energi til at blive ved. På dette punkt udgør hans karriere en stærk kontrast til Erik Ballings. Carlsen har selv et udmærket blik for, hvilke af hans film der er vellykkede og hvilke der ikke er det. Han lytter gerne til seriøse kritikere. Han er ikke en Bille August, der går rundt og er dybt såret over at en enig kritikerskare korrekt har kaldt *Frøken Smillas fornemmelse for sne* for mislykket. Alligevel kan han godt stilfærdigt antyde, at den hjemlige kritik af *Oviri* var for streng. Og han har ret. Interessante er også historierne om alle de projekter, der ikke blev til noget. Omkring 1970 var Carlsen f.eks. meget langt med planerne for en filmatisering af Jørgen-Frantz Jacobsens *Barbara*. Julie Christie havde givet tilsagn om at spille titelrollen. Carlsen nævner i den forbindelse ikke Malmros' senere filmatisering. Hvad skal man lægge i det? Carlsen kan i øvrigt sin filmhistorie. Navne og titler slynges ikke ud på må og få, men bliver præcist placeret. Jeg har kun fundet en enkelt lille fejl: *En lykkelig skilsmisse* var ikke den første dansk-franske co-produktion, det var Gabriel Axels *Amour* (1970).

Om kvinderne i sit liv fortæller Carlsen åbenhjertigt og nøgternt, men det får aldrig karakter af bekendelseslitteratur. Vi får tillige en grundig redegørelse for de aldeles urimelige omstændigheder, der medførte, at Carlsen i 1981 mistede sin biograf Dagmar. Her er han unægtelig den rette til at korrigere fremstillingen i Dinnesen og Kaus *Filmen i Danmark*. Ved læsningen tænker man med tak på de mange fine filmoplevelser, man har haft i Dagmar i 70'erne.

Mit livs fortrængninger er ikke bare obligatorisk læsning for den, der professionelt eller som hobby studerer dansk films historie, det er også en bog, der fortjener en plads i dansk litteratur i almindelighed. Den burde også oversættes til engelsk.

I den grønne skov og andre udflugter med Palle Kjærulff-Schmidt. Christian Ejlers' Forlag 1998. 187 sider.

Erik Balling: *Som barn var jeg voldsomt hidsig*. Aschehoug, uden årstal (1998). 205 sider.

Henning Carlsen: *Mit livs fortrængninger*. Gyldendal 1998. 365 sider.

KOSMORAMA
Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

INDHOLD

Eva Jørholt
Filmens farver
En hvid plet på filmvidenskabens landkort 6

Peter Schepelern
Klangen af billeder
Udviklingslinier i filmmusikkens historie 34

Palle Schantz Lauridsen
"Action Speaks Louder Than Words"
Chaplin og lydfilmen 52

Birger Langkjær
Hvordan får musikken mening?
Om karakter, situation og tilskuer 68

Peter Larsen
Filmmusikkens narrativitet 80

BØGER

Palle Schantz Lauridsen
Svensk rapsodi - Ann-Kristin Wallengren: *En afton på Röda Kvarn.* Svensk stumfilm som musikdrama. 100

Helle Kannik Haastrup
Amerikansk film i dag - fra low budget til high concept
Geoff Andrew: *Stranger Than Paradise - Maverick filmmakers in recent American cinema;* Steve Neale & Murray Smith (red.): Contemporary Hollywood Cinema . 102

Ebbe Villadsen
Tre danske instruktører ser tilbage: *I den grønne skov og andre udflugter* med Palle Kjærulff-Schmidt.
Erik Balling: *Som barn var jeg voldsomt hidsig.*
Henning Carlsen: *Mit livs fortrængninger.* 104