

Even Steine

Filmlydens funksjoner

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Marit Kathryn Corneil

Mai 2019

Even Steine

Filmlydens funksjoner

Bacheloroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Marit Kathryn Corneil
Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Filmlydens funksjoner

Denne oppgaven kommer til å dreie seg rundt noen få sider fra boka *Lydbilder: Mediene og det Akustiske* (Tiller og Iversen, 2014) som var pensum mitt første år som filmstudent, nærmere bestemt om begrepet «lydens fire funksjoner». Når vi i forelesninger og på eksamener har beveget oss inn på temaet filmlyd har begrepet ofte dukket opp. Som fersk student med interesse for lyd og musikk festet jeg meg ved begrepet, og lurte på om filmlyd ikke kunne ha flere funksjoner. De siste tre årene har vi på studiet imidlertid vært innom flere lignende måter å inndele lyd eller andre filmatiske elementer på, og jeg har i større grad sett verdien av å kategorisere og navngi fenomener som opptrer i film. Allikevel har det gnagd langt baki hjernen hver gang lydens funksjoner har blitt nevnt, og jeg har lenge hatt lyst til å skrive om temaet i min bacheloroppgave.

Formålet med denne oppgaven er dermed å undersøke lydens fire funksjoner slik de er formulert av Tiller og Iversen, og å problematisere dette begrepsapparatet. Jeg vil også foreslå en femte funksjon som jeg mener kan utfylle hullene jeg påpeker. Boka *Lydbilder* har vært en viktig inngangsportale til lydteori for mitt vedkommende, og nettopp derfor er det en morsom oppgave å ettergå teksten og prøve å bygge videre på dens teoretiske perspektiver. Oppgaven min er for ordens skyld delt inn i tre deler, én teoretisk, én argumentativ og én drøftende.

Innledningsvis vil jeg redegjøre for begrepet lydfunksjoner, slik det presenteres av opphavsmennene Asbjørn Tiller og Gunnar Iversen i deres bok *Lydbilder* (2014). Jeg vil legge frem perspektiver fra andre teoretikere som knytter seg til en slik tilnærming til filmlyd, og se på hvordan denne utfyller, skiller seg fra, og støtter opp under inndelingen i funksjoner. Teoretikere som har vært sentrale for denne oppgaven er Michel Chion, David Bordwell, Kristin Thompson, og selvsagt Asbjørn Tiller og Gunnar Iversen selv, med innslag av andre film- og filmmusikkteoretikere. Dette vil utgjøre den rene teoridelen av oppgaven, som legger grunnlag for oppgavens andre del.

I denne andre delen vil jeg legge fram forslag til filmlyd som ikke enkelt kan beskrives med de fire funksjonene. Her vil jeg trekke fram ulike aspekter ved filmlyd

som jeg mener oversees med Tillers og Iversens funksjoner. Særlig mener jeg at lyd har et rent tekstlig innhold som ikke dekkes, så oppgavens andre del dreier seg om det jeg mener kan være en kompletterende femte lydfunksjon som jeg har valgt å kalle «lydens meningsbærende funksjon». Denne meningsbærende funksjonen kan i mine øyne føye seg ganske så sømmelig inn blant de fire andre, og jeg vil peke på lyd fra et utvalg filmer som illustrerer rekkevidden av begrepet. Jeg har plukket ut forholdsvis forskjellige filmeksempler i håp om å favne bredt, og vil underveis kort drøfte enkelte av eksemplene opp mot Tiller og Iversens funksjoner. Denne delen utgjør brorparten av oppgaven.

I oppgavens tredje del vil jeg foreta en slags avsluttende drøfting for å samle trådene. Jeg vil se på hvorvidt lydens fire funksjoner er et dekkende eller fruktbart begrepsapparat, sett opp mot mine egne funn. Kan mine eksempler i praksis like gjerne beskrives med Tiller og Iversens funksjoner? Er begrepet jeg foreslår, meningsbærende lyd, for vidtfavnende eller vagt til å komplementere de fire andre?

Del 1: Lydens fire funksjoner

Kjernen for denne oppgaven er lydens fire funksjoner, slik de står beskrevet i Asbjørn Tiller og Gunnar Iversens bok *Lydbilder*. Som et utgangspunkt for denne oppgaven er det dermed vesentlig å gjengi forfatterens tekst så presist som mulig. Delkapittelet jeg tar for meg, «Lydens grunnleggende funksjoner», åpnes slik:

I audiovisuelle medier har lyd fire grunnleggende funksjoner. Dette er overgripende funksjoner, som kan overlappe og utfylle hverandre, og som gjelder fra den minste, nesten uhørbare susing av vind i høstløvet i bakgrunnen i en scene til den mest voldsomme musikken. (Tiller & Iversen, 2014, s. 46)

Vi snakker altså om et begrepsapparat som skal gjelde for absolutt all filmlyd, og som bør gjøre oss som publikum og teoretikere oppmerksomme på forskjellige aspekter ved lyd. De fire funksjonene er definert av forfatterne selv, og stammer dermed direkte fra *Lydbilder*. Eksemplene under er Tiller og Iversens egne:

Kontinuitets- eller sammenbindingsfunksjonen er den første av de fire. Her snakker vi om lyd som binder sammen en scene eller en hel film. Romlyd eller

musikk som ligger over klipp, slik at vi i publikum forstår at vi befinner oss på samme sted til samme tid er et av eksemplene som listes opp, i tillegg til musikalske ledemotiv eller gjentatt bruk av musikk som gir følelsen av kontinuitet og helhet i filmen (Tiller & Iversen, 2014, s. 46).

Orienteringsfunksjonen peker på lydens evne til å orientere publikum i tid og rom. Lyd som er assosiert med steder og tider vil veilede oss på lik linje med bildet: I boka trekkes lydene fra åpningsscenen i *Breathless* (Jim McBride, 1983) fram. Under fortøkstene hører vi lyder fra et kasino, som plasserer oss umiddelbart på et bestemt sted uten hjelp fra bildene. Musikk og lyder som er tilknyttet en bestemt tid vil på samme måte gi oss en pekepinn på når handlingen utspiller seg. Lyd kan også desorientere og overraske oss (Tiller & Iversen, 2014, s. 46-47).

Stemningsfunksjonen er ganske selvforklarende, og viser til når lyden setter oss i en eller annen form for stemning. Musikk er særlig åpenbart, men alle former for lydbilder, diegetiske eller ikke, har en evne til å mane fram stemninger av ulik kompleksitetsgrad (Tiller & Iversen, 2014, s. 47).

Pekefunksjonen er den siste funksjonen hos Tiller og Iversen. Lyder retter publikums oppmerksomhet mot ting som foregår i bildet eller fortellingen. Sådan er denne funksjonen en vidtspennende merkelapp å sette på en lyd. Den kan vise til lyden av et knirk, som retter oppmerksomheten vår mot at noen er på vei inn i et hus eller rom. Samtidig kan pekefunksjonen beskrive musikkens økende intensitet mot slutten av en film, som peker på at klimaks nærmer seg (Tiller & Iversen, 2014, s. 47).

Når vi snakker om lydfunksjoner, er det altså effekten av lyden vi snakker om. Hva er konsekvensen av filmens lydspor, hvordan virker lyden på oss i publikum. Vi snakker om hvordan lyd orienterer publikum, setter dem i en stemning, retter deres oppmerksomhet mot noe. Slik finner jeg det naturlig å plassere teorien om lydfunksjoner i en kognitiv tradisjon. Når vi bruker disse begrepene er hensikten å avdekke hvordan lydsporet i en film virker på vår forståelse og oppfatning av filmen.

Videre presiserer Tiller og Iversen at funksjonene er overlappende, og ofte kan brukes for å beskrive én og samme lyd. Det er altså et utflytende begrepsapparat, uten klare grenser mellom funksjonene. I boka brukes et tenkt eksempel for å

illustrere dette: En knirkende dør kan beskrives med samtlige funksjoner. Lyden av knirket kan foregå over et klipp, slik at lyden har en kontinuitetsfunksjon – vi forstår at de to sammenklipte innstillingene foregår rett etter hverandre. Lydens klangfarge og volum orienterer oss, ved å indikere hvor langt unna og i hva slags rom vi befinner oss. Lyden peker også ganske enkelt på at en dør åpnes i et bestemt tempo, og er med på å mane fram en stemning. (2014, s. 44-46) Målet med å definere fire funksjoner er dermed neppe å formulere en normativ og dogmatisk teori, men å introdusere et begrepsapparat som kan hjelpe oss å beskrive og analysere lyd. I en filmanalyse kan det for eksempel være naturlig å skrive noe sånt som «Lyd X både skaper en uhyggelig stemning, og orienterer oss i tid og rom».

Verdt å merke seg med disse fire funksjonene, er at de i ulik grad også handler om bildet, eller hvordan lyden informerer bildet. Pekefunksjonen har kanskje den mest åpenbare relasjonen til det visuelle – lyden retter blikket og oppmerksomheten vår mot noe, eksempelvis en rekvisitt eller en karakter. Kontinuitetsfunksjonen har et tett bånd til klipping, ettersom lyd som blir brukt for å maskere tilsynelatende brudd i kontinuitet, slik klipping gjerne er, kan beskrives som kontinuitetsfunksjonelle. Orientering, særlig i tid og rom, vil i praksis som oftest sees i sammenheng med bildet. Lydens stemningsfunksjon er det også naturlig å se på som et samspill mellom lyd og bilde. Vi kan riktignok oppleve sinnsstemninger og komplekse følelser kun ved å lytte til musikk for eksempel, men i audiovisuelle sammenhenger vil denne lydets egenverdi virke sammen med bildet og skape merverdi.

Merverdi er Tiller og Iversens oversettelse av Michel Chions uttrykk «added value», som viser til et fenomen som oppstår når vi ser bilder og hører lyder samtidig. De to sanseinntrykkene smeltes sammen, kombinasjonen gir en ekstra verdi som hverken lyd eller bilde kunne uttrykt på egenhånd (Tiller & Iversen, 2014, s. 41-42). Denne erkjennelsen åpner for granskning av komplekse uttrykk og uendelige nyanser for filmkunst. Jamfør avsnittet over er det naturlig å se lydets funksjoner i sammenheng med en slik tilnærming: At lyd og bilde virker sammen for å skape en synergi, at filmen er, som man sier på engelsk, «greater than the sum of its parts».

Et teoretisk perspektiv som ligger nærme Tiller og Iversens, finner hos Bordwell og Thompson. I *Film Art: An Introduction* skriver de eksplisitt om lydets

funksjoner i kapittelet «Functions of Film Sound: The Prestige» (2013, s. 298-306). Kapittelet tar ikke overraskende utgangspunkt i filmen *The Prestige* (Nolan, 2006), og forfatterne peker på ulike måter lydsporet blir brukt på, særlig hvordan lyden blir brukt i historiefortellingen. I motsetning til hos Tiller og Iversen defineres det ikke noen eksplisitte lydfunksjoner, kapittelet fungerer mer som en analyse av *The Prestige* hvor lydens ulike roller utforskes. Under har jeg redegjort for sentrale momenter i dette kapittelet, som sammenfaller mer eller mindre med de fire lydfunksjonene denne oppgaven dreier seg om.

Til tross for en mer generell tilnærming til lydens funksjoner, benytter Bordwell og Thompson begreper vi kan feste oss ved. De peker på at lydsporet i *The Prestige* ofte er ekspressivt. Musikken har kvaliteter som konnoterer stemninger, med forfatterens egne ord beskrives filmmusikken i *The Prestige* som «a moody, layered drone», mens lyden av en teslaspole formidler fare med «brittle, harsh cracking» (2013, s. 300). Likheten til Tiller og Iversens stemningsfunksjon er slående, til tross for at begrepene «ekspressiv lyd» og «stemningsfunksjon» har noe ulik ordlyd, og nok kan favne forskjellige nyanser.

Lydens evne til å skape sammenheng, særlig ved bruk av lydtemaer, blir også trukket frem av Bordwell og Thompson. Lydtemaer viser til lyder og musikk som opptrer ved flere tilfeller i filmen, og dermed skaper en sammenheng, en rød tråd i lydsporet. Dette kan være ledemotiv, som vi har vært inne på før, eller ikke-musikalske lyder som gjentas. Fra *The Prestige* brukes lyden av metall og hjerteslag som eksempler (2013). Dette er funksjoner som sammenfaller med kontinuitetsfunksjonen.

Gjentatte temaer i dialogen trekkes også fram, og kan på samme måte som det øvrige lydsporet skape sammenheng i plottet. Setninger eller poenger som gjentas i dialogen kan være slike temaer. Dialog, eller tale, vies i det hele tatt mer oppmerksomhet hos Bordwell og Thompson enn i *Lydbilder*. Karakterenes dialekt blir aktivt brukt for å differensiere mellom hovedrollene i *The Prestige*: Christian Bales karakter Alfred snakker med britisk arbeiderklasse-sosiolekt, mens hans rival Robert, spilt av Hugh Jackman, har amerikansk aksent. Verdt å merke seg er at disse to dialektene også konnoterer to ulike bakgrunner for protagonistene. Bruken av voice-over, og hvordan den påvirker historiefortellingen blir også påpekt, det samme gjør

betydningen av off screen-lyd (Bordwell & Thompson, 2013). Begge deler kan sammenfalle med pekefunksjonen og orienteringsfunksjonen i *Lydbilder*.

Vi ser at Bordwell og Thompsons tilnærming til lydfunksjoner er langt mindre normativ enn hos Tiller og Iversen. I *Film Art* blir begrepet «lydfunksjoner» brukt nærmest som et utgangspunkt for analyse, et forsøk på å avdekke hvilke fortellermessige egenskaper lydbildet har. At forfatterne har valgt seg ut én film for å illustrere lydets funksjoner utgjør nok også en forskjell i innfallsvinkel fra *Lydbilder*. Mens Bordwell og Thompson nøyer seg med å beskrive lydets funksjoner i *The Prestige*, søker Tiller og Iversen etter å utforme et allmenngyldig begrepsapparat.

Del 2: Lydens meningsbærende funksjon

Allerede ser vi at å snakke om lydfunksjoner kan være vanskelig. Et slikt begrep bør omfatte absolutt all filmlyd. Når vi blir så spesifikke at vi koker det ned til fire funksjoner blir det enda vanskeligere. Funksjonene vi definerer bør være så generelle at de lett kan brukes om enhver del av en hvilken som helst films lyd, samtidig som de må være spesifikke nok til å være fruktbare verktøy for analyse.

Mitt argument er at lydets fire funksjoner overser det faktum at lyd kan ha et tekstlig innhold, helt uavhengig av bildet. At lyd i utgangspunktet har en mening når den lyttes til på egenhånd – løsriver du lydsporet fra en film vil du som lytter sitte igjen med en hel del informasjon. Nå er det selvsagt ikke slik vi ser på film, men anerkjenner vi dette tekstlige aspektet ved lyd, slår de fire lydfunksjonene sprekker i mine øyne: Når Darth Vader i *Star Wars: The Empire Strikes Back* (Kershner, 1980) sier til Luke Skywalker at «I am your father», gjør ingen av de fire funksjonene noen god jobb i å påpeke hva Darth Vader rent faktisk sier – at vi i publikum skjønner at han er faren til Luke.

Så kan vi kontre og si at dette er helt banalt, selvsagt er det slik språk og semantikk fungerer, men faktum er at dette må kunne beskrives som en funksjon lyden har, og en viktig en sådan. At lyd har en egenverdi er i og for seg hverken radikalt eller nytt – slik vi har sett tidligere påpeker Tiller og Iversen for seg dette når

de snakker om merverdi, men viktigheten av denne egenverdien er imidlertid underkommunisert i mine øyne.

Jeg foreslår å utvide lydens funksjoner med en femte funksjon, som jeg har valgt å kalle lydens meningsbærende funksjon. Alternative ideer til navn har vært lydens semantiske funksjon, lydens tekstlige funksjon, eller lydens direkte meningsbærende funksjon, men begrepet meningsbærende mener jeg har en ordlyd som best beskriver lyden jeg skal snakke om: At lyddelen av en film kan bære med seg en mening. Målet er at begrepet bør være forholdsvis selvforklarende. Uansett er poenget mitt å beskrive lyd som i kraft av å ha en slags egenverdi, en tekstlig mening, bringer noe til filmen.

Under har jeg en rekke eksempler på hvordan lyd på ulike måter kan være meningsbærende, og forsøksvis pekt på hvordan Tiller og Iversens fire funksjoner overser aspekter ved eksemplene. Eksemplene mine dreier seg om to ulike varianter av meningsbærende lyd, som jeg har valgt å kalle «tekstuell lyd» og «intertekstuell lyd». Poenget med denne todelingen er ikke å komplisere begrepet, men heller å peke på to forskjellige måter lyd kan være meningsbærende på. Jeg har forsøkt å bruke et forholdsvis bredt utvalg av filmeksempler med tanke på sjanger, for å la begrepet mitt teste seg mot ulike lydbilder. Enkelte filmer vil bli viet mer tid for forsøksvis å være så tydelig som mulig, mens andre filmer blir kjapt nevnt for å illustrere kortere poenger. Hovedeksemplene mine vil komme fra følgende filmer:

The Great Dictator (Chaplin, 1940), fordi den markerer Chaplins første film med ekstensiv bruk av tale, og sådan er et ikonisk eksempel på forholdsvis tidlig lydfilm. Filmen *Swiss Army Man* (Kwan og Scheinert, 2016) kommer fra det ganske ferske filmstudioet A24, omtalt av New York Times som et av USAs største art house-studioer (Barnes, 2018). Særlig musikkbruken i denne filmen er, som vi skal se senere, ganske bemerkelsesverdig, og fungerer dermed som oppgavens moderne art house-alibi. *The Shining* (Kubrick, 1980) inneholder et eksempel på lydbruk som var utgangspunktet for hele denne oppgaven, og må derfor selvsagt med.

Tekstuell lyd

En type lyd som vanskelig kan beskrives fullstendig ved de fire funksjonene er tale. Begrepet tale i denne oppgaven innebærer all auditiv språklig dialog og monolog. Replikker og dialog er et eksempel på meningsbærende lyd som har et rent språklig innhold. Forutsatt at publikum forstår språket, har tale en rent semantisk verdi: Vi forstår ordene og setningene som blir sagt, og som et resultat av dette får vi en eller annen form for informasjon fra lydsporet. Forsøker vi å beskrive tale med lydens fire funksjoner kommer vi til kort. Pekefunksjonen kan hjelpe oss å beskrive hvordan for eksempel stemmens klang, timbre og pitch *peker* på karaktertrekk og narrative elementer. Kontinuitetsfunksjonen kan beskrive hvordan dialog er synkronisert med klipping, og dersom replikker har en spesifikk romklang kan tale ha en orienteringsfunksjon (befinner vi oss i et stort rom, et lite rom eller utendørs). Vi kan kanskje til og med si at en karakters stemmeleie kan ha en stemningsfunksjon, da en gråtkvalt replikk og en illsint tordentale setter oss i helt ulike stemninger.

Ingen av funksjonene dekker *hva* som blir sagt. Selve teksten som blir fremført av skuespilleren. De aller fleste filmer kunne blitt brukt som eksempel, men vi kan ta for oss en av talefilmens mer sentrale figurer – Charlie Chaplin. Etter å ha oppnådd stor suksess som skuespiller og regissør før lydfilmen gjorde sitt inntog, motsatte Chaplin seg bruk av særlig tale i sine filmer. Da *Modern Times* hadde premiere i 1936 var lydfilmen allerede utbredt i USA, men til tross for dette benyttet Chaplin seg stadig av tekstplakater i stedet for dialog, og det meste vi hører av stemmer er nærmest brukt som satire. Vi hører stemmen til fabrikkeieren gjennom en støyet intercom når han dikterer arbeiderne, og når The Tramps egen stemme for første og siste gang ble hørt i kinoen er det i et sangnummer på tullepråk (Chion, 2003).

I Chaplins første fullblods lydfilm, *The Great Dictator* (1940) har tale en langt mer fremtredende plass. Det er ikke overraskende at når en tidligere kritiker av talefilm først omvendes, er all tale møysommelig gjennomtenkt. Til tross for at det tok over et tiår før Chaplin omfavnet lydfilmens fulle potensiale får man ingen følelse av at dette er en regissør som har krøpet til korset. Det er i grunn vanskelig å si det bedre enn Michel Chion: «In Chaplins films speech is never friendly conversation or idle chitchat; it surges with violence and carries weighty significance.» (Chion, 2003, s. 24).

Et godt eksempel på Chaplins potente bruk av tale finner vi i helt på slutten av *The Great Dictator*. Chaplins protagonist, barbereren, har blitt forvekslet med den nazistiske diktatoren Hynkel, og er nødt til å holde en tale som sendes på radio. Barbereren, som selv har blitt undertrykket og forsøkt drept av Hynkels regime improviserer en tale fra podiet hvor han snakker om fred, forståelse, menneskelig fremgang og viktigheten av å hjelpe hverandre på tross av rase og religion. Denne monologen foregår over flere minutter, brorparten av tiden uten musikk eller andre lyder en Chaplins stemme i lydbildet.

I kontrast til denne avsluttende talen holder Hynkel en tale i starten av filmen. Denne talen foregår på liksom-tysk, med gutturale lyder og høyt temperament. Vi forstår enkelte ord, det er i all hovedsak nonsens vi hører, men en engelsk tolk oversetter for oss mellom frasene. Denne nonsenstalen kan beskrives med i hvert fall to av lydens fire funksjoner. Stemmens høye volum, de dyriske lydene Chaplin snerrer inn i mikrofonen maner fram en komisk og skremmende stemning, samtidig som lyden peker på Hynkels usympatiske og aggressive figur.

Den første talen er derimot vanskeligere å beskrive tilfredsstillende med det samme begrepsapparatet. Til tross for at barbererens tale kan være både stemningsskapende og hans gradvis mer selvsikre stemmebruk kan peke på karakterens voksende mot, tar ingen av funksjonene hensyn til innholdet i talen. Et begrep som «lydens meningsbærende funksjon» vil hjelpe oss å favne det mest vesentlige aspektet ved barbererens tale, selve moralen i filmen, at nazistene tar feil, og at nestekjærlighet trumfer intoleranse.

Så kan vi kontre argumentet mitt og si at talens tekstlige innhold vil neppe gå upåaktet hen i en analyse av *The Great Dictator*, uavhengig av om vi snakker om en meningsbærende funksjon eller ikke. Denne tekstuelle lyden er kanskje først og fremst en del av teksten, og kanskje er vesensforskjellig fra knirket Tiller og Iversen beskriver i *Lydbilder*. Kanskje er denne talen på sett og vis mindre auditiv enn knirket fordi talen kan skrives i bokstaver av en manusforfatter, mens knirket først og fremst er en lyd? Motargumentet vil være at fra et publikumsperspektiv er tale et helt og holdent auditivt inntrykk, på lik linje med et knirk eller et musikkstykke.

Et annet eksempel på tekstuell lyd finner vi hos Chion, i det han kaller «noniconogenic narration». Dette begrepet viser til når en karakter i en film forteller

en historie, uten at denne historien vises med bilder. Hvis en karakter gjenforteller en drøm eller en opplevelse men kamera forblir hos fortelleren, og vi i publikum *ikke* får se en visuell gjenskapning av drømmen eller opplevelsen, er det snakk om en slik noniconogenic narration (Chion, 2003). Et eksempel kan være når Thelma i filmen *Thelma* (Trier, 2016) forteller sin venninne Anja om hvordan faren pleide å holde hånden hennes over et stearinlys når hun var liten, for å vise henne hvor varmt det er i helvete. I denne scenen viser kamerainnstillingene kun de to jentene som sitter overfor hverandre. Her, i likhet med Chaplins tale, vil det gi mening å snakke om lydens meningsbærende funksjon, da Tiller og Iversens fire funksjoner vanskelig kan beskrive denne dialogutvekslingen fullstendig.

Sangtekster er et annet eksempel på bruk av tekstuell lyd i film. Musikalere er et åpenbart tilfelle, men i denne oppgaven skal vi se på to eksempler på sangtekster ikke-musikalere. Et eksempel finner vi i *Swiss Army Man* (Scheinert & Kwan, 2016). Når hovedpersonen Hank (spilt av Paul Dano) er strandet på en øde øy med et lik som sitt eneste selskap, dikter han opp en melodi som vi hører ham synges for seg selv. Senere blir denne melodien en del av filmens ikke-diegetiske lydspor, nå med følgende tekst: «Crazy, I'm fucking crazy. Maybe, just maybe I'll make it alone. Rescued, I thought I was rescued. But you're just a dead dude. I'm gonna die.» Det tekstlige innholdet her krever neppe noen omstendelig analyse, det er klart og tydelig at Hank kommenterer situasjonen han befinner seg i. At skuespiller Paul Danos selv synger denne sangen underbygger at sangteksten gir oss en inngangsportal til karakterens indre følelsesliv. Publikum får tilgang til Hanks eksistensielle krise nettopp fordi sangen har en meningsbærende funksjon.

Et annet eksempel på ikke-diegetiske sanger som kommenterer filmens handling direkte finner vi i *Toy Story* (Lasseiter, 1995). Randy Newman står bak filmmusikken, og synger også tekstene selv. Forskjellen mellom musikken her og i *Swiss Army Man* er at i *Toy Story* får Randy Newman en slags fortellerrolle: Han er ikke en rollefigur i filmen, han står på utsiden, men stemmen hans kommenterer narrativet. Eksempelvis akkompagneres filmens anslag av Newmans sang «You've Got a Friend in Me» mens unggutten Andy leker med filmens protagonist, cowboydukka Woody. Senere i filmen, når Buzz Lightyear i ferd med å innse at han ikke er en ekte astronaut, men et leketøy, forsøker han å fly ut vinduet mens Newman synger hjerteskjærende: «I will be sailing no more.» Denne scenen

inneholder ingen annen form for tale enn sangen, og musikken gir derfor et enestående innblikk i Buzz sine tanker.

Slik bruk av sangtekst er interessant for meningsbærende lyd, og er nært beslektet begrepene voice-over og akusmatisk tale. Dette er lyd som kommer fra utenfor filmens diegesis, tale viss opphav vi ikke får se. En fremfører av slik akusmatisk tale omtaler Chion som en *acousmêtre*. Chion utpeker voice-over-tale som særlig potent, da acousmêtren, i kraft av å kommentere fortellingen uten kroppslig tilstedeværelse, er allvitende, altseende og allmektig (Chion, 2003, s. 465). Til tross for at Randy Newman ikke er en karakter i *Toy Story*-universet besitter han de samme egenskapene. Sangtekstene, mediert gjennom Newmans stemme, gir oss tilgang til aspekter ved historien som ellers hadde ligget skjult, som når teksten under Buzz mislykkede flyforsøk lyder: «Now I know exactly who I am and what I'm here for.» Vi kan betrakte Newman som en slags syngende fortellerstemme med tilgang til karakterenes tanker og følelser. Sangen er en liten tekst i seg selv, vi kan karakterisere den som tekstuell meningsbærende lyd.

Intertekstuell lyd

Både åpningsscenen og musikkbruken i *The Shining* (Kubrick, 1980) er mye omtalt, og vi skal også her feste oss ved musikken i filmens anslag. Musikken som akkompagnerer familien Torrences biltur innover den amerikanske fjellheimen er fremført og arrangert av Wendy Carlos og Rachel Elkind. Innledningsvis hører vi ledemotivet *Dies Irae* spilt på synth, som gradvis blir akkompagnert av forvrengte vokallyder, en dyp drone, og diverse perkussive lyder.

Det vi kan karakterisere som intertekstuell i lydsporet her, er bruken av det musikalske temaet *Dies Irae*. Dette er et ledemotiv som stammer fra middelalderens kirkemusikk, sannsynligvis fra så langt tilbake som 1200-tallet. Melodien var opprinnelig en del av en dødsmesse, og ble senere brukt av komponister som Hector Berlioz i hans *Symphonie Fantastique* og av Camille Saint-Saëns i *Danse Macabre*. I begge disse musikkverkene blir tonerekken brukt for å alludere til dommedag, nærmest som et historiefortellende element. «Dies Irae» betyr på norsk vredens dag, eller dommedag (Holter, 2018). Dette ledemotivet har altså en egen mening, det

fungerer som en liten, selvstendig tekst på egenhånd, temaet *betyr* på sett og vis dommens dag. Selvsagt er denne meningen bak temaet et sosialt konstrukt (det er ikke noen direkte sammenheng mellom musikken i seg selv og dommedag), og en slik lesning av musikken forutsetter at publikum kjenner til ledemotivets historie, men denne meningsbærende kvaliteten ved lydsporet bør ikke oversees.

Sett i sammenheng med bildene i åpningsscenen av *The Shining* gir dette ledemotivet oss et løfte om at noe grusomt er forestående, idet familien Torrence kjører på smale fjellveier mot Overlook Hotel. Vi kan anvende Tiller og Iversens lydfunksjoner i en kjapp analyse av dette anslaget, for å undersøke hvilke innfallsvinkler lydens fire funksjoner kan gi oss. Vi kan med trygghet si at musikken har en stemningsfunksjon: Musikken er i moll, instrumentering og stemmebruken til Rachel Elkind vekker en følelse av uhygge. Kontinuitetsmessig foregår denne åpningsmusikken over flere klipp, og skaper sånn sett en sammenheng mellom de ulike innstillingene. Blir vi orientert av lyden? I utgangspunktet er det lite ved fremførelsen av *Dies Irae* som orienterer oss i hverken tid eller rom, men vi kan si at det sakrale temaet blir brukt som en slags overture for fortellingen. Det er noe høytidelig og toneangivende ved musikken som tydelig markerer at dette er starten på en gruffull fortelling.

Pekefunksjonen kan muligens vise til fenomenet jeg beskriver. Bruken av *Dies Irae* kan *peke* på at noe gruffullt er forestående, dersom publikum kjenner til ledemotivet. Allikevel mener jeg det er en vesentlig forskjell på funksjonen til lydene jeg har diskutert, og eksemplene Tiller og Iversen gir i *Lydbilder*. Mot slutten av denne oppgaven skal vi ta pekefunksjonen nærmere i øyesyn, så inntil videre kan vi la forholdet mellom lydens peke- og meningsbærende funksjon henge i lufta.

Et annet eksempel på intertekstuell lyd som er meningsbærende kan vi finne i *Swiss Army Man*. Tidlig i filmen gjøres det et poeng ut av at *Jurassic Park* (Spielberg, 1993) er en av favorittfilmene til protagonisten Hank, og at den har en spesiell betydning for ham. Han assosierer filmen med gode minner, mens han nå befinner seg i ødemarka, bærende på et snakkende lik. Etter hvert blir Hanks forhold til liket (som han kaller Manny) stadig mer vennskapelig og intimt, og Hank forteller Manny om hvordan det er å leve. Han beskriver oppturer og nedturer i sitt eget liv, forklarer konsepter som kjærlighet, familie, utenforskap og sorg. Han iscenesetter også

scenarioer for Manny ved hjelp av søppel og grener de finner i skogen. I et av disse scenarioene forsøker Hank å vise hva forelskelse er, og her spilles en ikke-diegetisk a capella-versjon av John Williams *Jurassic Park*-tema i lydsporet.

Vi ser et en slik bruk av intertekstuell lyd er meningsbærende. *Jurassic Park*-temaet har en stemningsfunksjon, det orienterer oss på sett og vis i tid (filmen foregår i hvert fall etter at *Jurassic Park* ble utgitt i 1993), og vi kan også si at a capella-fremførelsen sunget av skuespilleren Paul Dano selv peker på at Hank på sett og vis tonesetter sitt eget eventyr. Ingen av disse funksjonene anerkjenner i mine øyne meningen bak musikkbruken, at dette temaet har en betydning både internt i teksten og eksternt for oss som ser på. For Hank er dette et tema som antageligvis assosieres med bedre tider, en god opplevelse, og oppvekst på nittitallet. Eksternt er dette temaet sannsynligvis tilknyttet lignende opplevelser for mange i publikum, men også til det episke øyeblikket i Steven Spielbergs film når realistisk dataanimerte dinosaurer beveger seg over lerretet.

Den kanskje største svakheten ved å snakke om intertekstuell lyd på denne måten blir at svært mye musikk, både klassisk og populærmusikk, har sin opprinnelse utenfor film, og sådan kan karakteriseres som intertekstuell. Det er nok også langt fra alle eksempler på slik bruk av musikk som er like overveid som hos Kubrick. For eksempel har Edvard Griegs musikk fra *Peer Gynt* blitt brukt i et utall filmer, blant annet i *Johnny English Reborn* (Oliver Parker, 2011). Her lager Rowan Atkinsons karakter mat til rytmen av *Dovregubbens Hall*. Det er usannsynlig at musikkbruken i denne scenen på noen som helst måte skal alludere til Ibsens *Peer Gynt*. Samtidig må vi ta høyde for at den kunne ha gjort det, og at i de foregående eksemplene har lyden den funksjonen at publikum kan trekke linjer fra filmen til en ekstern tekst – det være seg *Dies Irae* eller *Jurassic Park*.

Et annet ord som kunne beskrevet disse eksemplene kunne vært ikonografi. Ikonografi handler om et kunstnerisk produkts innhold og opphav, om allegorier og skjulte betydninger. Begrepet er særlig tilknyttet teologi og religion, hvor man forfølger motivvandring i teologiske tekster. (Tschhudi-Madsen & Nordhagen, 2018). Slik vi har sett er *Dies Irae*-temaet fra *The Shining* ikonografisk i ordets rette forstand, men i dagligtale, og også i denne oppgaven vil begrepet bli benyttet noe løsere. Når vi sier at et musikkstykke eller en lyd er ikonisk, mener vi simpelthen at

den har en uløselig tilknytning i kulturkanon som er rimelig kjent, slik som *Jurassic Park*-temaet. Samtidig har den intertekstuelle bruken av temaet en slags skjult betydning eller et innhold.

Interessant å merke seg her er at i prinsippet kan all filmlyd kan behandles som ikonografi, da den etterligner en lyd vi kjenner til fra før. Forholdet mellom filmlyd og lyder vi opplever i hverdagen er ikonografisk. Det finnes ingen garanti for at tordenlyden vi hører i en hvilken som helst film er lyden av et faktisk tordenbrak. Lyden kan like gjerne være framstilt syntetisk – en lyddesigner med en digital synthesizer og en effektløype vil med letthet klare å etterligne et tordenbrak. Alternativt kan lyden være et opptak av et klapp, en stemme, en tromme, et endeløst antall analoge lyder bearbeidet med analoge eller digitale effekter. Ved å betrakte filmlyd som det det er – svingninger i lufttrykk fra en høyttaler, blir det vanskelig for oss å si at dette er lyden av et tordenbrak. På same måten som musikken i *Swiss Army Man* refererer til *Jurassic Park*, refererer på sett og vis filmlyd-versjonen av torden til lyden av ekte torden.

Dette forholdet mellom en «ekte» lyd som forekommer foran en mikrofon, og lyden vi hører på film skriver Rick Altmann om slik: «[We] must recognize that three-quarters of a century of electronics has radically desacralized cinema, substituting circuitry for direct contact, constructed iconicity for recorded indexicality, and the infinite imagined possibilities of the keyboard for the restricted immediacy of recording reality» (1992, s.44)

Når dette er sagt må vi allikevel tillate oss å prate om lyd innenfor rimelighetens grenser. Særlig med de teoretiske rammene vi har satt når vi snakker om lydens funksjoner vil det neppe være matnyttig å ettergå enhver lyd i sømmene for å dekonstruere opphavet. Når alt kommer til alt kan den praktiske forskjellen mellom å høre et tordenbrak på vei til kinoen og tordenbraket i filmen være av en så triviell grad at vi ikke makter å skille dem fra hverandre. Og uansett er det ingen tvil om at lyden vi hører i lydsporet skal forestille torden. Allikevel må vi ha Altmann i bakhodet når vi snakker om lydfilm – filmlyd har ofte et ikonografisk forhold til «ekte» lyd.

Med andre ord er det ikke bare musikk som kan være ikonografisk og intertekstuell. Snart et århundre med lydeffekter i film har utvilsomt sementert et

arsenal av lyder i filmpublikummets kollektive hukommelse. Tenk bare på Darth Vaders robotiske pusting fra *Star Wars*-filmene, eller Tarzans karakteriske, nesten jodlende hyl (som først dukket opp i filmen *Tarzan the Ape Man* (Van Dyke, 1932)). Dette er lyder med sin opprinnelse i film som de aller fleste vil kunne hente fram fra hukommelsen på kommando, og har uløselige assosiasjoner knyttet til seg. Darth Vader er tidenes mest ikoniske sci-fi-skurk, og Tarzan forbinder vi med heltemot, villhet og råskap. Begge lydeffekter har også blitt brukt med en intertekstuell intensjon i andre filmer. Darth Vader-pusting finner vi i *Toy Story* når Buzz Lightyear for første gang skuer utover lekerommet, og vi hører den ikoniske pustingene inne fra hjelmen hans. Tarzan-skriket dukker blant annet opp i barnefilmen *Madagascar* (Darnell & McGrath, 2005) og *George of the Jungle* (Weisman, 1997). I alle disse tre eksemplene er lyden brukt som en åpenbar intertekstuell referanse, og bringer med seg bestemte assosiasjoner. I effekt av å bringe med seg disse distinkte betydningene kan vi snakke om disse lydeffektene som meningsbærende.

Del 3: Avsluttende drøfting og konklusjon

Før vi skal runde av kan vi gå tilbake til start og igjen ta en ny titt på Tiller og Iversens fire funksjoner med friske øyne. Ordlyden av disse funksjonene byr oss på enkelte utfordringer, til tross for at de ved første øyekast kan virke selvforklarende.

Pekefunksjonen er et godt eksempel. I *Lydbilder* defineres denne funksjonen som når «Forskjellige lyder peker på og gjør oss oppmerksom på spesifikke elementer for en fortelling» (2014, s. 47). Er denne funksjonen dermed forbeholdt lyder som er viktige for fortellingen? Kan pekefunksjonen i så fall brukes om de samme lydene som stemningsfunksjonen? Hvis ja, hvor går skillet?

Vi kan se på musikkbruken i *The Shinings* finale, når Jack jakter Danny gjennom labyrinten, som eksempel. Musikken her er dissonerende, skummel og har intense dynamiske skifter. Kan vi si at lyden i denne scenen *peker* på at handlingene som utspiller seg er dramatiske og fryktinngytende, eller har denne musikken en stemningsfunksjon? Dersom svaret er begge, finnes det i det hele tatt på lyd med stemningsfunksjon som ikke også er pekende? Orienteringsfunksjonen og pekefunksjonen har tilsvarende glidende overganger. Peker en lyd på at vi befinner

oss på et bestemt sted til en bestemt tid, eller orienterer lyden oss? Til Tiller og Iversens forsvar er ordlyden av orienterings-, stemnings- og pekefunksjon ganske forskjellig, og oppfordrer sannsynligvis leseren til å granske ulike deler av lydsporet. Poenget er at i *Lydbilder* blir lydens fire funksjoner nærmest kastet ut på isen og overlatt til seg selv. For mitt eget vedkommende har det i alle fall oppstått noe forvirring og spørsmål som boka ikke besvarer, dette er jo nettopp utgangspunktet for hele oppgaven min.

Siste halvdel av *Lydbilder* består av lydanalyser av seks filmer, skrevet av ulike filmvitere. Tiller og Iversen har også selv skrevet tekster til denne delen av boka. I enkelte av disse analysene er lydens fire funksjoner aktivt brukt som en inngang for analyse – særlig i Iversens analyse av TV-seriene *Mad Men* (2007) er begrepsapparatet fremtredende. Blant annet skriver han om hvordan 60-tallsmusikken i lydsporet peker på tiden serien utspiller seg i, og hvordan skjebnesvanger musikk blir brukt for å understreke korsveier i karakterenes arker (Tiller & Iversen, 2014). Samtidig mener jeg at Iversen selv peker på lydbruk som har funksjoner utover de fire de selv har formulert. Blant annet skriver han om sangteksten i Don Cherrys låt «Band of Gold», som akkompagnerer åpningsscenen av første episode. Den muntre teksten om kjærlighet blir brukt som en ironisk kommentar når den spilles over en dyster scene, såkalt anempatetisk musikk (2014, s. 137). Slik anempatetisk musikkbruk antyder at musikken har en slang iboende mening. Vi kan lese musikken nesten semantisk som et uttrykk for munterhet, og jeg mener at å snakke om meningsbærende lyd kunne hjulpet oss med å beskrive Iversens eksempel.

Språk og tale er altså vanskelig å beskrive med lydens fire funksjoner. Dette gjelder imidlertid hovedsakelig når vi forstår hva som blir sagt. Chaplins tulletysk i *The Great Dictator* har lite semantisk verdi, men stemmebruken hans *peker* utvilsomt på karaktertrekk hos diktatoren Hynkel, og hans voldsomt aggressive stemme setter oss også i en stemning. Samtidig kan vi også utforske dette tullepråket som meningsbærende. Den åpenbare likheten til det tyske språket er ikke uten betydning, så kanskje kan vi karakterisere selve lyden av ordene som meningsbærende? Tøyer vi strikken enda lengre kan vi også si at både stemmebruken og aggresjonen i talen, som vi akkurat karakteriserte ved peke- og stemningsfunksjonen, bærer med seg en eller annen form for mening. Vi støter altså på noen av de samme problemene jeg

har påpekt hos Tiller og Iversen med lydens meningsbærende funksjon. Faren er at begrepet kan beskrive absolutt all lyd, og er så utflytende at det ikke har noen praktisk nytteverdi.

Til tross for dette mener jeg at denne oppgaven har pekt på områder hvor lydens fire funksjoner ikke strekker til, og at «lydens meningsbærende funksjon» kan tette disse hullene. Muligheten for at selv dette femhodede begrepsapparatet overser sentrale aspekter ved filmlyd er også tilstede. I denne oppgaven har empirien min blitt hentet fra ulike filmer, men samtlige eksempler har vært fra fiksjonsfilm, og de aller fleste av dem fra USA. I en oppgave av dette omfanget har det vært naturlig å begrense seg til noen få hovedeksempler, så fraværet av for eksempel dokumentarfilm eller avant-garde lar seg forklare, men hadde fortjent å bli inkludert.

En annen mulig svakhet ved særlig den intertekstuelle lydbruken vi har sett på, kan vi si at fordrer en slags idealseer. Jeg antar at de færreste som ser *The Shining* har kjennskap til *Dies Irae*-temaet, og for den gjengse seer vil nok den latente meningen bak musikken gå upåaktet hen. Allikevel må vi anerkjenne at lyd kan ha en slik funksjon for et oppmerksomt publikum. Bruken av *Jurassic Park*-kjenningsmelodien i *Swiss Army Man* kan også utsettes for samme kritikk, men denne intertekstuelle referansen blir nok fanget opp av mange flere.

Konklusjon

Tiller og Iversens fire lydfunksjoner (kontinuitets-, orienterings-, stemnings- og pekefunksjonen) har, slik vi har sett, svakheter når det kommer til å beskrive lyd som har et tekstlig innhold og lyd som har intertekstuelle egenskaper. Jeg har foreslått en femte lydfunksjon som jeg har kalt «lydens meningsbærende funksjon». Denne funksjonen beskriver lyder som i kraft av å ha en mening også når de oppleves uavhengig av bildet, har en funksjon for vår opplevelse av filmen.

Jeg har testet denne funksjonen på et utvalg eksempler, og argumentert for hvorfor den utfyller Tiller og Iversen. Ideelt sett skulle begrepet mitt ha blitt forsøkt anvendt i mange flere situasjoner, ikke minst også i analyse av filmer jeg ikke selv har håndplukket for å illustrere poengene mine. Målet er at «lydens meningsbærende funksjon» skal holde vann i alle sammenhenger, og fungere som et komplementerende tilskudd til de fire lydfunksjonene. Ved å snakke om en

meningsbærende funksjon kan vi håpe på at dette begrepet inviterer tilskueren til å undersøke hva som er dens innhold, og om den eventuelt refererer til en ekstern tekst.

Hvorvidt jeg har lykket i å formulere en robust og enkelt anvendelig lydfunksjon er det vanskelig for meg å svare på. I det minste har jeg problematisert et begrepsapparat som er en del av pensum i filmvitenskap ved NTNU, og kanskje også bidratt til å forbedre det. Det vi med sikkerhet kan si er at gode og utfyllende teorier oppstår polemisk, at alt som har med slik klassifisering å gjøre må være gjenstand for særlig gransking og kritikk, slik at man strekker seg etter noe allmenngyldig og nyttig.

Referanseliste

Altman, R. (1992). Four and a Half Film Fallacies. I R. Altman (Red.), *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge.

Barnes, B. (2018, 3. mars). The Little Movie Studio That Could. *New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2018/03/03/business/media/a24-studio.html>

Bordwell, D. & Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction* (10. utgave). New York: McGraw-Hill.

Chion, M. (2003). *Film, A Sound Art*. New York: Columbia University Press.

Holter, S. W. (2018, 20. februar). Dies Irae. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Dies_irae

Tschhudi-Madsen, S & Nordhagen P. J. (2018, 20. februar). Ikonografi. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/ikonografi>

Filmliste

Chaplin, C. (Regissør & Produsent). (1936). *Modern Times* [Spillefilm]. USA: United Artists

Chaplin, C. (Regissør & Produsent). (1940). *The Great Dictator* [Spillefilm]. USA: United Artists

Darnel, E. & McGrath, T. (Regissør). (2005). *Madagascar* [Spillefilm]. USA: Dreamworks Pictures

Kreshner, I. (Regissør). (1980) *Star Wars: The Empire Strikes Back* [Spillefilm]. USA: Lucasfilm

Kubrick, S. (Regissør og Produsent). (1980). *The Shining* [Spillefilm]. USA: Warner Bros.

Lasserer, J. (Regissør). (1995). *Toy Story* [Spillefilm]. USA: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

McBride, J. (Regissør). (1983). *Breathless* [Spillefilm]. USA: Orion Pictures

Parker, O. (Regissør). (2011). *Johnny English Reborn* [Spillefilm]. USA: Universal.

Scheinert, D. & Kwan, D. (Regissør). (2016). *Swiss Army Man* [Spillefilm]. USA: A24

Spielberg, S. (Regissør). (1993). *Jurassic Park* [Spillefilm]. USA: Universal Pictures

Trier, J. (Regissør). (2016) *Thelma* [Spillefilm]. Norge: SF Studios

Van Dyke, W. S. (Regissør). (1932). *Tarzan the Ape Man* [Spillefilm]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer

Weisman, S. (Regissør). (1997). *George of the Jungle* [Spillefilm]. USA: Walt Disney Pictures

