

Solgunn Flatebø Mandelid

# Lyden av det indre kjensleliv

Musikk og atmosfærelyd som stemningsfunksjon

Bacheloroppgåve i Filmvitenskap

Rettleiar: Asbjørn Tiller

Mai 2021



Solgunn Flatebø Mandelid

# **Lyden av det indre kjensleliv**

Musikk og atmosfærelyd som stemningsfunksjon

Bacheloroppgåve i Filmvitenskap

Rettleiar: Asbjørn Tiller

Mai 2021

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



Norwegian University of  
Science and Technology



## Samandrag

### Norsk:

Denne bacheloroppgåva undersøker korleis musikk og atmosfærelyd blir brukt som ein stemningsfunksjon for å fremja ein karakter sin indre sinnstilstand og kjensle.

Maskeringsmetoden blir nytta som framgangsmåte i analysen for å belyse musikken og atmosfærelydens særegne funksjon og organisering, samtidig som samspelet mellom det auditive og visuelle blir studert. Utgangspunktet for den audiovisuelle nær-analysen er to utvalte sekvensar frå Joachim Trier sin film *Louder Than Bombs* (Trier, 2015). Det vil og bli inkludert ei scene frå Trier sine filmar *Oslo, 31. august* (Trier, 2011) og *Thelma* (Trier, 2017) som samanlikning for å drøfte teknikkane som fremjar den indre sinnstilstanden og emosjonelle aspektet til karakterane.

### Engelsk:

This bachelor's thesis will explore how music and atmospheric sound are used as mood providing tools to reflect the emotional life and state of mind of a character. The masking method will be used to shed light on music and atmospheric sounds unique function and organization, simultaneously as the interplay between the auditory and visual is studied. The source of the audiovisual analysis will be two sequences from Joachim Trier's movie, *Louder Than Bombs* (Trier, 2015) and include scenes from *Oslo, 31. august* (Trier, 2011) and *Thelma* (Trier, 2017) as a comparison of how these techniques are used to explore the inner perception and emotional aspect of the characters.

**Innhald**

<b>1.0 Innleiing</b> .....	2
1.1 Problemstilling .....	2
1.2 Føremål .....	2
1.3 Empiri, teori og omgrep .....	3
1.4 Metode .....	3
1.5 Struktur .....	3
<b>2.0 Teoretisk grunnlag og omgrep</b> .....	4
<b>3.0 Metode</b> .....	8
<b>4.0 Analyse – Empiri i møte med teori</b> .....	9
4.1 Det delte perspektivet i <i>Louder Than Bombs</i> (Trier, 2015).....	9
4.2 Det ytre rom som ein representasjon av den indre psyke .....	10
4.3 Skiljet mellom den indre fantasiverda og den ytre røynda .....	12
<b>5.0 Diskusjon</b> .....	16
<b>6.0 Konklusjon</b> .....	16
<b>7.0 Referansar</b> .....	18
7.1 Litteratur .....	18
7.2 Filmliste .....	19

**Ord:** 6958

## 1.0 Innleiing

I fleire år har framstillinga av mental helse, depresjon og sorg blitt portrettert i ulike filmproduksjonar. Joachim Trier er eit godt eksempel på ein regissør som belyser desse tematikane og setter karakterane sine psykiske tilstandar i hovudfokus. Dette kan ein sjå i filmene *Reprise* (Trier, 2006), *Oslo, 31. august* (Trier, 2011), *Louder Than Bombs* (Trier, 2015) og *Thelma* (Trier, 2017). Eit kjenneteikn for desse filmene er at dei fremjar karakteren sitt indre liv ved å skape ei ytre stemning som drar tilskodaren inn i den subjektive sinnstilstanden. Skildringa av ein karakter sin indre sinnstilstand og kjensler kan bli fremja ved hjelp av ulike filmatiske verkemiddel, både gjennom det auditive og det visuelle. Denne teksten vil rette eit spesielt fokus på lydens rolle då musikk og atmosfærelydens stemningsfunksjon vil bli diskutert.

### 1.1 Problemstilling

Problemstillinga er fylgjande: *På kva måte brukar Joachim Trier musikk og atmosfærelydar i filmen Louder Than Bombs (2015) som ein stemningsfunksjon for å fremja karakterane sin indre sinnstilstand og kjensler?*

Sjølv om hovudfokus er knytt til musikken og atmosfærelydens stemningsfunksjon vil det og bli nødvendig å undersøkje samspelet mellom det auditive og det visuelle. Ved å analysere musikken og atmosfærelyden utan tilknytning til det ein ser, for så å knytte det saman med det visuelle, vil lydens særegne funksjon og organisering i større grad bli belyst, samtidig som sekvensen i sin heilhet blir fremja. Fylgjande underspørsmål vil dermed bli trekt fram: Korleis spelar det auditive og visuelle saman for å fremja dei indre emosjonane til karakterane?

### 1.2 Føremål

Viktigheita av å belyse denne problemstillinga er for å fremja korleis filmatiske tematikkar som omhandlar den indre sinnstilstanden til karakteren kan framstillast ved hjelp av lydsporet. Føremålet med denne studien er dermed å undersøkje korleis ei stemning oppstår og ikkje kvifor. Samtidig vil det vera eit mål å bruke presise beskrivingar av kva ein høyre utan å måtte trekkje inn visuelle referansar så langt det lar seg gjere. Dette er for å bidra til å aktivisere omgrepsapparatet for dei auditive elementa.

### 1.3 Empiri, teori og omgrep

Oppgåva sin empiri tar utgangspunkt i to sekvensar frå *Louder Than Bombs*. Dei to ulike sekvensane skildrar ein liknande handlingsgang, men ein får ta del i to ulike forteljarperspektiv og synspunkt.

Teorien som er utgangspunktet for analysen er den teoretiske boka «Audio-vision: sound on screen» (Chion, 1994) som i stor grad fokusere på lydens særeigne funksjon, men på same tid fremjar viktigheita av kombinasjonen mellom lyd og bilete. Samtidig vil dei teoretiske tekstane «Musikk og lyd i film» (Helseth & Maasø, 2008) og «Local emotions, global moods, and film structure» (Smith, 1999) vera svært relevante å bruke i fleire av omgrepsforklaringane.

Sentrale omgrep i min analyse omkring Trier sin film er diegetisk og ikkje-diegetisk musikk, objektive-interne lydar og subjektive-interne lydar, point of audition, added value, stemningsmarkørar og kjenslemarkørar.

### 1.4 Metode

Denne studien vil ta i bruk ein audiovisuell nær-analyse av to sekvensar frå filmen *Louder Than Bombs* med utgangspunkt i maskeringsmetoden beskrive i Chion si bok og den analytiske framgangsmetoden beskrive i Helseth & Maasø sin teoretiske tekst. Samtidig vil ei utvalt scene frå filmene *Oslo, 31. august* og *Thelma* bli brukt som samanlikning for å drøfte dei ulike teknikkane som blir nytta. På denne måten vil ein kunne belyse om det er store variasjonar i korleis karakteren sitt indre kjensleliv blir framstilt, eller om det er dei same verkemidla som blir teke i bruk.

### 1.5 Struktur

Oppgåva er strukturert på fylgjande måte: Fyrst vil det teoretiske grunnlaget bli presentert og undersøkt. Her vil lyden bli trekt fram som eit stilgrep med fokus på musikk og atmosfærelyden som ein stemningsfunksjon. Vidare vil musikken og atmosfærelyden bli studert i forhold til den subjektive sinnstilstand og det indre kjensleliv. Så vil kombinasjonen av lyd og bilete bli undersøkt og omgrepet added value sin betydning vil bli fremja. Deretter vil den gjensidige avhengigheita mellom stemning og kjensler bli belyst med utgangspunkt i omgrepa stemningsteikn og kjenslemarkør. Etterfølgt vil det kome ei grundigare beskriving



av metoden som skal nyttast i analysen. For å introdusere *Louder Than Bombs* vil eit samandrag av filmens tematikk og sekvensane som skal analyserast bli presentert. I analysen av begge sekvensane vil det i fyrste omgang kome ei beskriving av kva musikk og atmosfærelyd som ligg på lydsporet, deretter vil det visuelle bli beskrive og til slutt vil kombinasjonen av det auditive og visuelle bli undersøkt. I analysen av den fyste sekvensen vil det bli trekt inn eit eksempel frå ei scene i *Oslo, 31. august* og i analysen av den andre sekvensen vil filmen *Thelma* bli brukt som samanlikning. Vidare vil det kome eit kort diskusjonsavsnitt der dei to analyseeksempla blir studert i relasjon til kvarandre før det til slutt kjem ein konklusjon som svarar på problemstillinga og underspørsmålet.

## 2.0 Teoretisk grunnlag og omgrep

Kvar dag blir ein eksponert for ei samansetning av lydar som påverkar oss på ulike måtar. Det same kan ein seie om lydens innflytelse på filmmediet. Den skapar føringar for korleis det visuelle blir presentert og er eit nødvendig stil-element for å skape stemning i den narrative handlinga. Som Smith legger fram i den teoretiske teksten «Local emotions, global moods, and film structure» (Smith, 1999) er stilgrep eit av dei viktigaste verktøya ein filmskapar har for å fremje ulike emosjonelle aspekt. «...Style helps films provide their emotional appeals» (Smith, 1999, s. 105). Som det står beskrive i oppgåva si problemstilling har lyden, og i dette tilfelle musikk og atmosfærelyd ein stemningsfunksjon. «Lyd har ofte en understrekkende eller illustrerende funksjon, og benyttes for å forsterke eller skape stemninger og følelser» (Iversen & Tiller, 2014, s. 47). Til tross for at dette er felles for dei fire lydelementa, dialog, musikk, atmosfærelyd og effektlyd er det som regel musikken som blir trekt fram i diskusjonar omkring stemning.

Atmosfærelyd som er ein meir konstant og generell lyd forsvinn i bakgrunnen utan at den blir lagt særleg merke til, og Michel Chion er ein teoretikar som belyser dette. «For a long time natural sounds or noises were forgotten elements, the «repressed» part of film not just in practice but also in analysis» (Chion, 1994, s. 144). Fyst og fremst kan ein sjå at omgrepet for å definere miljølyd, eller atmosfærelyd som blir nytta i denne oppgåva er mange. Som Chion legger fram forsvinner den verdien som atmosfærelyden har til å skape stemning då den i nokre tilfelle blir omtalt som støy (som inkluderer all annan lyd i filmen enn dialog og musikk. Eksempelvis bakgrunnslyd og effektlydar). Ei av årsakene til dette er som han også poengterer, at ein som tilskodar ikkje er klar over kva påverknad atmosfærelyden fører med seg. Gjennom filmhistoria har det blitt gjennomført fleire studiar og analyser som omhandlar

musikkens rolle til å skape stemning, og atmosfærelyden sin verdi har ikkje blitt prioritert i same grad. «Musikk er stemningsskapende, og brukes ofte slik i anslaget for å etablere filmens grunnleggende atmosfære» (Helseth & Maasø, 2008, s. 83). Når ein skal undersøkje kva atmosfære det er i ei scene vil det vera naturleg å kommentere på atmosfærelydane, men på grunn av musikken sin tydlige stemningsfunksjon blir atmosfærelyden oversett.

Chion presentere vidare to grunnleggjande effektar der kombinasjonen av det visuelle og musikken kan framkalle kjensler. Den fyste effekten er «empathetic music» (Chion, 1994, s. 8) som omhandlar korleis musikken speglar både filmen sin underliggjande stemning og kjensle, men også karakterane sine emosjonelle aspekt. Den andre musikk effekten er «anempathetic» (Chion, 1994, s. 8), som tyder at musikken tilsynelatande ikkje stemmer overeins med stemninga som ligg til grunn i den narrative handlinga, men den blir likevel brukt for å underbygge ei kjensle.

Vidare kan ein dele det inn i diegetisk og ikkje-diegetisk musikk. «...Diegetiske lyder høres av karakterene i fiksjonsuniverset, mens den ikke-diegetiske lyden kan ikke høres av dem» (Iversen & Tiller, 2014, s. 56). Fordi atmosfærelydane og musikken glir over i kvarandre kan ein ta utgangspunkt i det «komponerte rommet» (Iversen & Tiller, 2014, s. 34) for å skape ei oversikt på korleis lydane er organisert inn i ein forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Atmosfærelydens mulige funksjon til å skape ein overgang frå ytre omgivningar til ein indre og mental sinnstilstand kan i større grad bli synleg gjennom ein slik struktur. «The suppression of ambient sounds can create the sense that we are entering into the mind of a character absorbed by her or his personal story» (Chion, 1994, s. 89). Det å oppleve fiksjonsuniverset gjennom ein av karakterane sitt perspektiv blir som regel diskutert i ein visuell forstand, men i samspel med lydens funksjon kan ein oppnå ei sterkare kjensle av det indre liv.

For å beskrive overgangen frå det ytre kjensle liv til det indre deler Chion dei interne lydane inn i to kategoriar. «These include physiological sounds of breathing, moans or heartbeats, all of which could be named objective-internal sounds» (Chion, 1994, s. 76). Dei objektiv-interne lydane tar dermed utgangspunkt i dei kroppslige kjenslene som ein karakter opplever. «Also in this category of internal sounds are mental voices, memories, and so on, which I call subjective-internal sounds» (Chion, 1994, s. 76). Dei subjektiv-interne lydane har eit større fokus på den mentale sinnstilstanden til karakterane. Ein kan dermed bruke det auditive

verkemiddelet «point of audition» (Chion, 1994, s. 89) som eit utgangspunkt for å presentere karakterane sin indre verden.

Chion introduserer «point of audition» (Chion, 1994, s. 89) som eit problematisk omgrep då det er inspirert av «point of view» (Chion, 1994, s. 89) modellen. Han grunnlegg det med at lyd ikkje kan bli høyrte frå eit spesifikt punkt slik ein ofte opplever i den visuelle kontekst då ein kan veksle mellom kamera som observerer karakteren og kamera som representere karakterens blikk. «So it is not often possible to speak of a point of audition in the sense of a precise position in space, but rather of a place of audition, or even a zone of audition» (Chion, 1994, s. 91). Med andre ord kan ein seie at lydens akustikk beveger seg forbi eit spesifikt punkt då den definerer eit større område. Til tross for dette tar han utgangspunkt i «point of audition» (Chion, 1994, s. 91) når han vidare deler omgrepet inn i to underliggjande kategoriar. I denne studien er det den subjektive defineringa som er aktuell å nytte. «A subjective sense: which character, at a given moment of the story, is (apparently) hearing what I hear?» (Chion, 1994, s. 90). Sagt på ein annan måte er det ein inngang til karakteren sin mentale sinnstilstand og som Altman skriver, «...this technique locates us in a very specific place- the body of the character who hears for us» (Altman, 1992, s. 60). Både Altman og Chion definerer det som at ein går frå å vera ein sjølvstendig lyttar til å få presentert kva det er ein skal lytte til gjennom karakteren og det han/ho høyrer.

Likevel sentrere omgrepet «point of audition» (Chion, 1994, s. 89) seg rundt ei større tolking og ein kan definere det på ulike vis.

«Er lyden slik som hovudpersonen helt konkret høyrer den? Eller er det hovudpersonens emosjonelle opplevelse av det han høyrer? Eller for den saks skyld hovudpersonens frie assosiasjon over lyd-opplevelsen, fordi han egentlig tenker på noe helt annet?» (Jakobsen, 2012, avsn. 8).

Ein kan dermed seie at «point of audition» (Chion, 1994, s. 89) inneheld preg av allsidigheit som i større grad kan knytast til karakterens sinnstilstand.

Tilsvarende som at verkemiddelet «point of audition» (Chion, 1994, s. 89) er inspirert av omgrepet «point of view» (Chion, 1994, s. 89) er ein avhengig av den visuelle framstillinga for å knytte det ein høyrer til den aktuelle karakteren. At lyd og bilete er gjensidig avhengig av kvarandre er hovudessensen i boka til Chion. Han brukar omgrepet «added value» (Chion, 1994, s. 5) for å beskrive korleis kombinasjonen av det auditive og visuelle skapar ein ny

verdi. Han forklarer det slik, «...the expressive and informative value with which a sound enriches a given image...» (Chion, 1994, s. 5). Med andre ord kan ein seie at om lyden står for seg sjølv så kan du greie å skape ei historie og ein mening ut av det du høyrer. Det same kan ein gjere om ein kun er vitne til bilete frå ei scene eller ein sekvens, men her vil historia og meininga bli ulik som den ein skapte utifrå det auditive. Når ein setter bilete og lyden saman vil det igjen bli forma ei ny betyding, og denne betydinga beveger seg utover dei to separate meiningane som det auditive og visuelle aleine fremja. «Sound shows us the image differently than what the image shows alone, and the image likewise makes us hear sound differently than if the sound were ringing out in the dark.» (Chion, 1994, s. 21). Det vil seie at det audiovisuelle kan skape ei stemning og kjensle som lyd og bilete separat ikkje kan skape kvar for seg.

I likehet med at lyd og bilete henger tett saman er stemningsfunksjonen og opplevinga av ei kjensle avhengig av kvarandre for å kunne oppstå. «Moods supports and encourages the expression of emotion. At the same time, brief bursts of emotion encourages the mood to continue» (Smith, 1999, s. 114). Med andre ord kan ein seie at ein er avhengig av å etablere ei spesifikk stemning før ein blir introdusert for den aktuelle kjensla. Den teoretiske teksten «Musikk og lyd i film» (Helseth & Maasø, 2008) presiserer likevel ein vesentlig forskjell mellom opplevinga av ein stemning og ei kjensle. «En stemning er relativ generell i sitt følelsesinnhold.... En følelse derimot er mer spesifikk...» (Helseth & Maasø, 2008, s. 83-84). For å kunne skape eit betre utgangspunkt for korleis ein kan strukturere stemning og kjensler i forhold til kvarandre er omgrepa stemningsteikn og kjenslemarkørar nødvendig å trekkje fram.

Stemningsteikn blir brukt for å gradvis orientere tilskodaren, og for å skape ei forventning om at det seinare i filmen vil bli presentert ei emosjonell kjensle. «Moods are expectancies that we are about to have a particular emotion, that we will encounter cues that will elicit particular emotions» (Smith, 1999, s. 113). Ein omtalar det som teikn då det er enkelt element som gradvis blir presentert i den narrative handlinga. Når filmskaparen har eit godt grunnlag og har etablert den tiltenkte stemninga vil det kome eit utbrot av fleire teikn på same tid. Det er dette ein omtalar som kjenslemarkør, då det skapar ei spesifikk kjensle. «Emotion markers are configurations of highly visible textual cues for the primary purpose of eliciting brief moments of emotion» (Smith, 1999, s. 118). På denne måten vil dei sterke kjenslene opplevast som korte og meir spesifikke, mens stemninga er vedvarande og generell.

### 3.0 Metode

Med utgangspunkt i musikk og atmosfærelyd som ein stemningsfunksjon for å fremja karakterane sin indre sinnstilstand og kjensler vil denne studien fyst og fremst basere seg på maskeringsmetoden som Chion beskriver, samtidig som musikkens inndeling i to fasar som blir fremja i Helseth og Maasø sin tekst vil bli nytta. Utgangspunktet for begge metodane er at dei stiller spørsmålet, kva kan ein høyre og kva funksjon har lyden i samspel med bilete?

Maskeringsmetoden er ein framgangsmåte for kva ein skal sjå og høyre etter når ein observere dei filmatiske verkemidla. «Screen a given sequence several times, sometimes watching sound and image together, sometimes masking the image, sometimes cutting out the sound» (Chion, 1994, s. 187). Ved å lytte til det auditive utan noko form for visuell informasjon kan ein definere det som «reduced listening» (Sonnenchein, 2001, s. 77). Ved å gjere det blir ein meir merksam på lydens akustiske karakteristikk. Etter denne lytteøvinga kan ein sjå på bilete utan å få informasjon frå lydsporet og ein vil oppdage at bilete på same måte som lyden kan snakke for seg sjølv. Etter ein har lytta til lydsporet og sett på det visuelle separat kan ein studere kombinasjonen av det auditive og visuelle og undersøkje korleis ein ny verdi/meining oppstår. Når ein no skal lytte kan ein ta utgangspunkt i «referential listening» (Sonnenchein, 2001, s. 78) som handlar om at ein i større grad får emosjonelle assosiasjonar til det ein høyrer. Denne forma for lyttemodus beveger seg altså eit steg vidare frå «causal listening» (Sonnenchein, 2001, s. 78) der ein samlar informasjon på bakgrunn av kva kjelde den opphavelig kjem frå.

Dei same lyttemodusane vil bli brukt i metoden henta frå Helseth og Maasø sin teoretiske tekst. Musikkens inndeling i to fasar blir gjennomført på følgjande måte, «I første fase fokuserer en kun på musikken og forsøker å beskrive det særegne ved den» (Helseth & Maasø, 2008, s. 80), her er altså hovudfokuset å lytte for så å beskrive kva ein høyrer. «I neste fase er det måten lyden bidrar til vårt følelsesmessige engasjement og til vår oppfatning av filmens budskap som står i fokus» (Helseth & Maasø, 2008, s. 80), i denne delen knyter ein altså det ein høyrer opp til innhald og dei resterande filmatiske verkemidla for så å undersøkje korleis lyden verkar inn på scena i sin heilhet, altså den same teknikken som i maskeringsmetoden.

## 4.0 Analyse – Empiri i møte med teori

### 4.1 Det delte perspektivet i *Louder Than Bombs* (Trier, 2015)

*Louder Than Bombs* er eit melodrama som omhandlar ein familie og deira kommunikasjonsproblem. Handlinga sentrere seg rundt Gene (far) , Jonah (eldste son) og Conrad (yngste son) der alle på sin eigen måte prøver å handtere tapet av Isabelle (mor). Innleiingsvis får ein informasjon om at Isabelle var ein anerkjent krigsfotograf, men årsaka til hennar død er representert som ei bilulykke. Både Gene og Jonah er klar over den grusame sanninga, men fordi Conrad var 12 år då bilulykka fant stad har han blitt skåna for det faktum om at mora bevisst tok sitt eige liv. Når det no skal publiserast ein avisartikkel om Isabelle og bakgrunnen for hennar død er Gene tvungen til å fortelje Conrad kva som egentlig skjedde. Det viser seg likevel å vera vanskelig då dei sliter med kommunikasjonen og Conrad bevisst stenger Gene ute, både fysisk og mentalt.

I filmen vekslar Trier stadig mellom kva auge som ser og kva øyre som høyre då det regelmessig er eit skifte i forteljarperspektiv både gjennom lyd og bilete. Samtidig hoppar filmen fram og tilbake i tid og rom både i forhold til handlingsgangen, men og med tanke på ulike tilbakeblikk. Grunna handlinga si reglemessige skifte mellom tid og rom skapar det dynamikk og ei veksling mellom røynda og fantasi. Denne analysen vil derfor basere seg på to sekvensar med liknande handlingsgang, men det blir fortalt gjennom to ulike perspektiv og finn stad på to ulike plassar i filmen.

I fyste sekvens blir ein introdusert for Gene sitt perspektiv når han observere Conrad i skjul. Dette føregår både i klasserommet på skulen og etterpå når Conrad oppsøker ulike fritidsplassar. I den andre sekvensen som kjem litt seinare ut i filmen blir Conrad sitt perspektiv fremja i ein liknande handlingsgang som i den fyste sekvensen. Når han sitter i klasserommet på skulen blir det lagt inn eit tilbakeblikk der han drøymmer seg vekk i minner, og når han oppsøker dei ulike fritidsplassane ser ein at Conrad til slutt oppdaga at faren observe han. Det skapar ein forståing for Conrad sin oppførsel i den fyste sekvensen då ein seinare i filmen i den andre sekvensen opplever det gjennom han sitt perspektiv. Ved å analysere begge sekvensane vil ein bli bevisst på kva stemning som ligg til grunn og korleis den mentale sinnstilstanden og det indre kjensleliv blir representert. På denne måten vil ein kunne utforske om Trier brukar dei same teknikkane i begge sekvensane, eller om det er ein tydelig variasjon.

#### 4.2 Det ytre rom som ein representasjon av den indre psyke

Med utgangspunkt i den reduserte lyttemodusen blir den fyrste sekvensen introdusert gjennom ei skarp og høgfrekvent sirene med relativ låg intensitet og volum. Samtidig er det ikkje-diegetisk musikk bestående av pianotonar med mjuk intensitet og roleg rytme som blir spelt i mellomgrunnen. I bakgrunnen er det ein lågfrekvent og trafikal rumling som sluker den høgfrekvente sirena i det den tones ut. Brått oppstår det ei stor endring i romtone då all klang forsvinn og ein mørk og diffus tone erstattar den lågfrekvente rumlinga. Vidare er det eit nytt skifte då etterklngen frå nokre isolerte steg utvider atmosfæren i rommet. Det oppstår også eit dynamisk skifte i den ikkje-diegetiske musikken då ein distinkt og lys tone blir ein del av framgrunnen og i bakgrunnen er det korte intervalla mellom kvar pianotone som aukar tempoet og intensiteten betraktelig.

Ein kort og presis ringedur skapar overgangen til den lågfrekvente trafikale rumlinga ein høyrtte innleiingsvis og eit hav av uklare stemmer flyter i bakgrunnen. Strykarar blir inkludert som ein del av den ikkje-diegetiske musikken og harmonerer med den rolege rytmen og intensiteten frå pianoet. Distansen mellom den trafikale rumlinga variere, men bortsett frå dette blir den ikkje-diegetiske musikken og atmosfærelydane presentert som gjentakande og føreseieleg. Den ikkje-diegetiske musikken druknast ut og alt ein høyrrer er etterklngen frå dei underliggande pianotonane som blir ein del av den isolerte lågfrekvente rumlinga. På same måte som tidlegare skjer det ei endring i rommets atmosfære då overlappinga frå fleire lågfrekvente lydar blandes saman og formar ein distinkt etterklang. Undervegs blir det infiltrert ein konstant tung elektronisk susing som skapar nyanse til fuglekvittringa sin reine og lette melodi.

Visuelt byrjar sekvensen ved at ein langsam panorering fylgjer Gene i eit heiltotal utsnitt då han beveger seg over ei trafikkert gate. Utsnittet blir fylt av ein bil som køyre forbi og det blir klipt til Conrad som sitter samankrøkt over ein skrivepult på skulen. Utsnittet er halvtotalt, framgrunn og bakgrunn er uklar og sakte beveger kamera seg nærare han. Ein flytter seg tilbake utanfor klasserommet og fokuset ligg på Gene som kjem gåande i ein hurtig gange langs korridoren. Han kikkar inn glasruta i døra og får auge på Conrad som sitter i same posisjon som beskrive ovanfor. Kamera er handhalt og ein nærleik oppstår då ein står klistra inntil ryggen på Gene.

Det skjer eit hopp i både tid og stad når ein sekunder etter står utanfor skulegarden og ser ei folkemengd av elevar som beveger seg til alle kantar. Fokuset ligg på Conrad som kjem gåande einsam med hovudtelefoner på øyrene. Det blir klipt til Gene som sitter i ein bil og følger Conrad tett med blikket. Dette er opninga på sekvensen då ein ser verda frå Gene sitt perspektiv og han byrja å fylgje etter og observere Conrad. Gjentekne gongar er det eit hopp i tid og rom. Fyrst stoppar Gene ved ein leikeplass og kikkar på Conrad som sitter på ei huske før han tar fram telefonen i håp om å oppnå kontakt. Deretter står han skjult bak eit gatehjørne og observere Conrad på andre sida av gata. Til slutt gøymmer Gene seg bak eit tre og Conrad fell brått om framføre ein ukjent gravstein for så å reise seg opp å forlate gravplassen.

Som analysen av det auditive og visuelle separat viser fungerer maskeringsmetoden i den grad at det er to ulike historier som blir presentert. Sett ein det auditive og det visuelle saman er det tydelig at sekvensen oppnår added value. Den audiovisuelle stemninga fremjar Gene frå både eit ytre og indre perspektiv. «Dessuten er det ikke alltid slik at enkelt fortelle teknisk grep alene kan gi inntrykk av at en bestemt person kontrollerer synsvinkelen» (Braaten, 1984, s. 28-29). Med utgangspunkt i den refererande lyttemodusen opplever ein sekvensen på eit emosjonelt nivå og dette understreker relevansen av å høyre lyden i samspel med bilete.

Det heiltotale utsnittet av Gene, lyden av lågfrekvent rumling som sluker den høgfrekvente sirena og den ikkje-diegetiske musikken skapar stemninga av distanse og kaos. Den plutselige overgangen til eit halvnært utsnitt av Conrad og den djupe diffuse tonen understreker atmosfærelydens funksjon til å entre inn i ein subjektiv-intern sinnstilstand. Når Gene kjem gåande i skulekorridoren og det er handhaldt kamera, etterklang i rommet og eit høgt underliggende tempo frå den ikkje-diegetiske musikken fremjar det ei uroleg stemning. Det er tydelig at både den ikkje-diegetiske musikken og atmosfærelydane skapar eit empatetisk uttrykk. Til tross for at ein står på utsida opplever ein eit innblikk i Gene sin indre sinnstilstand og kjensle då ynskje han har om å nå inn til Conrad blir tydeliggjort gjennom dei filmatiske verkemidla som også fungere som stemningsteikn då det bygger seg opp til ei spenningsfylt, men samtidig desperat kjensle.

I ei tilsvarande kaféscene frå filmen *Oslo, 31. august* brukar Trier den same teknikken for å skape eit ytre og indre rom på ei og same tid. Som det blei nemnt tidlegare er det ei dør med glaserute som skil Gene og Conrad, og det same ser ein i kaféscena frå *Oslo, 31. august* då



kafeen består av tynne glasvegger. «Inne er ute og ute er inne...» (Iversen & Tiller, 2011, s. 109). Sjølv om scena frå *Oslo, 31. august* tydelig viser til bruken av point of audition for å fremja hovudkarakterens mentale sinnstilstand er det organiseringa av atmosfærelyd, altså det komponerte rommet som skapar den same effekten i sekvensen frå *Louder Than Bombs*. Ved å skape eit tydelig skilje mellom romtone der det i eit sekund er mykje etterklang til å brått oppleve rommet utan noko form for klang og den ikkje-diegetiske musikken ligg aleine på lydsporet opplever ein å bevege seg frå ein stor avstand til ei kompakt og intim kjensle.

Vidare i sekvensen frå *Louder Than Bombs* kjem ein stadig tettare på Gene og den urolige kjensla blir konstantert. Det er nære utsnitt av ansiktet hans og små urolige bevegelsar blir svært tydelige. «Bevisst utnyttelse av nærbilder er en annen måte å identifisere filmens orienteringspunkt med en bestemt person på, uten direkte å overta hans perseptuelle synsvinkel» (Braaten, 1984, s. 31). Sjølv om det ikkje er ein direkte point of view opplever ein å sjå og høyre det frå Gene sitt synspunkt. Når det blir klippa til gravplassen og ein høyre lyden av harmonisk fuglekvittring og elektronisk susing kan ein seie at lydelementa kjempar imot kvarandre. Det same skjer visuelt då det hoppar frå halvtotal til halvnært når Conrad fell om på grava og det blir klippa fram og tilbake på Gene sitt ansikt, bak Gene si skulder og frå Gene sitt point of view. Det er altså ein kjenslemarkør som stadfestar den usikre og desperate kjensla av kommunikasjonssvikt.

Måten handlinga blir presentert i denne sekvensen frå *Louder Than Bombs* er kaotisk då ein ikkje forstår kva som skjer. «Handlingen blir bare et middel til å trenge inn i personens psyke» (Braaten, 1984, s. 34). Den kaotiske og usikre kjensla er likevel det som gjer at ein forstår Gene sin indre sinnstilstand og fortvilninga han opplever av å ikkje kunne kommunisere med Conrad. Ein kan dermed seie at handlinga som ligg i det ytre rommet er ein representasjon av Gene sin indre sinnstilstand og kjensle.

### **4.3 Skiljet mellom den indre fantasiverda og den ytre røynda**

I den andre sekvensen som finner stad seinare i filmens handlingsgang høyrer ein utvatna og overlappa stemmer som springer ut i alle vinklar og ingen er mulige å følge. I bakgrunnen er det nokre lågfrekvente smell i samspel med ei mørk trafikal rumling slik som i den fyste sekvensen. Forskjellen er at både stemmene og den lågfrekvente rumlinga i denne sekvensen gradvis forsvinn ut av lydbilete og blir erstatta av ein monoton romtone som har eit hint av

etterklang. Ikkje-diegetisk musikk blir ein del av det komponerte rommet då ein draumande og flytande tone glir inn og fyller romtonen. Ei distinkt susing oppstår og formar ein hul og underliggande tone som er pulserande og ujamn i takta. Den pulserande tonen er den einaste attverande i den ikkje-diegetiske musikken og den blir stadig meir distinkt då tempoet og intensiteten aukar for kvart slag. Brått oppstår det ein høgfrekvent tone som skrensar langs lydsporet og forsvinn ut i eit stort tomrom av klang. Både atmosfæreplyden og den pulserande tonen frå den ikkje-diegetiske musikken stoppar brått og det kan verke som total stillheit. Plutseleg kjem det ein impulsiv, intens og kraftig eksplosjon som blir liggande på lydsporet. Den kraftige eksplosjonen formar ein lågfrekvent djup og diffus tone i bakgrunnen og i mellomgrunnen oppstår det ei svak susing av sandkorn som straumar i takt med vinden.

Det er stille i nokre sekund før ein gjennomgår eit skifte i romtone gjentekne gonger. Fyst er det organisk fuglekvitring og harmonisk susing i lufta, i det neste sekund er det ein mørk, kjølig og innestengt tone, og til slutt kjem fuglekvitringa tilbake samtidig som romtonen blir fylt av klang og harmoni. Den mørke og lågfrekvente etterklangen frå eksplosjonen kjem tilbake, men ligg bare nokre få sekund før den monotone romtonen som ein høyrte innleiingsvis dominere. Lyden av dei utvatna og overlappande stemmene kjem tilbake, men forsvinner i det den lågfrekvente og trafikale rumlinga returnere. Det oppstår eit impulsivt og lågfrekvent vidkast som forsvinner like brått som det kom og ein konstant overlapping av diegetisk jazzmusikk, stemmer og romklang blir liggande før total stillheit oppstår.

Visuelt byrjar scena med ein roleg panorering som føl Conrad i det han er på veg inn døra på skulen. Fordi framgrunnen og bakgrunnen er dominert av elevar og han beveger seg einsam i mellomgrunnen kan det verke som at han blir ramma inn og isolert vekk frå dei andre. Plutseleg er ein inne i klasserommet og Conrad beundrar Melanie med blikket då ho les høgt frå ei bok. Kamera beveger seg sakte mot han, og vidare skjer det eit hopp i tid og rom då det blir kryssklippa til ein koffert på eit loft. Conrad sitt blikk fell nedover mot skrivepulten og igjen hoppar ein i tid og rom då det blir kryssklippa til ein ukjent mann som kjem gåande langs ei dyster gate. Når ein er tilbake hos Conrad sitt han samankrøkt over skrivepulten og det er tydelig at han ikkje er tilstade i augeblikket, då det fjerne blikket hans vender seg ut i lufta. Fokuset rettar seg mot eit tre utanfor klasserommet og det blir fremja gjennom han sitt point of view. Vidare blir det kryssklippa til eit tre på ein mørklagt landeveg og brått ser ein glasbrot som sprutar til alle retningar i lufta. Vidare blir det teke i bruk low key lyssetting når Isabelle køyre langs den mørklagte landevegen og som ein kontrast oppstår det eit lysglimt

med high key lyssetting frå ein lastebil som bleiknar ansiktet hennar, og ho vel bevisst å køyre over i det motgåande feltet. Eit nært utsnitt av Conrad sine auger blir fremja før den same scena av Isabelle som køyrer blir presentert på nytt. Forskjellen er at den utløyssande faktoren til at ho vel å køyre over i lastebilen sitt felt er ein hjort som står midt i vegen. Eit ultranært utsnitt av auga til Isabelle som lyser av frykt får tida til å gå saktare, men ulykka er uunngåeleg og lastebilen treff fronten på bilen til hennar. Det plutselige krasjet får glasbrot til å fly i sakte bevegelsar rundt Isabelle som sitter hjelpelaus i bilen.

Midt i ulykka blir det klippa til ein arm dekt av sandkorn som ligger på ei strand. Ein er tilbake hos Conrad og fokuset ligg på halve ansiktet hans der auga og kinnet blir fremja. Vidare beveger ein seg gjennom tre ulike rom, ein bakgård, ein tom gang og ei stove som er forlat. Fokuset på Conrad går frå å vera uklart til å bli klart, og eit eldre minne blir vist då Conrad er fremja som eit barn der han leiker gøymsele med Isabelle i bakgården som tidligare var folketom. Ein glimtar til slutt den knuste bilen som flyr i lufta med Isabelle inni før ein er tilbake i klasserommet og Conrad blir trekt ut av sin draumande verden. Det hoppar igjen i tid og rom då Conrad no sitt på ei huske og snakkar i telefonen. Ein ser Melanie som går forbi frå han sitt point of view, og brått er kamera tett oppi ryggen på Conrad som skimtar Melanie i det ho går inn på ein kafé. Han stoppar, eit nært utsnitt av handa hans som utføre ein merkeleg bevegelse er i fokus og håret til Melanie flagrar i sakte bevegelse. Når Conrad går inn på kafeen skimtar han refleksjonen av Gene som står skjult bak eit hjørne på andre sida av gata og observere han. Conrad springer ut og det blir svart.

Maskeringsmetoden og omgrepet added value får verkeleg bevist sin effekt i denne sekvensen då det audiovisuelle samspelet tydelig skapar ein overgang frå røynda sitt nærvær til ein inngang og presentasjon av den draumande sinnstilstanden til Conrad. Med utgangspunkt i den refererande lyttemodusen blir det skapt ei draumande stemning når kombinasjonen av den flytande og elegante tonen frå den ikkje-diegetiske musikken og dei to hoppa i tid og rom der det kryssklippas mellom Conrad, ein koffert og ein ukjent mann blir fremja. Ein beveger seg raskt frå å observere Conrad til å bli invitert inn i han sine minner og tankar då eit tilbakeblikk blir konstantert gjennom kombinasjonen av point of audition og point of view.

Allereie er det presentert ulike stemningsteikn og dei forsetje å kome i det ein beveger seg inn i Conrad sin indre sinnstilstand. Glasbrot som spurtar i lufta, low-key lyssetting, hurtig

klipperytme og den pulserande tonen som konstant aukar skapar ei dystre og nervepirrande stemning. Denne spenninga bygger seg opp mot ei klimaks då det brått blir stille. «Silence can remind people that they are alone.... The absence of sound can evoke the fear of the absence of life» (Sonnenchein, 2001, s. 125). I det stillheita oppstår og tida byrjar å bevege seg sakte har kjenslemarkøren blitt slept laus og den forsett då knust glas omringer Isabelle og dei tidligare teikna som har hinta til ei bilulykke blir bekrefta. Den sterke kjensla av indre smerte, tap og redsel for einsamheit dominere. Ein opplever det som at Conrad sine tankar i likeheit med handlinga stoppar opp og han reflektere over korleis mora egentlig døde og livet han no lever utan hennar nærvær.

På liknande vis er det ein sekvens i filmen *Thelma* der Trier på same måte brukar tilbakeblikk og fokus på tomme rom som ein inngang til karakters indre sinnstilstand og kjensler. Når *Thelma* er under oppsyn på sjukehuset og er tvungen til å tenkje på sine erotiske tankar som omhandlar Anja er det ein rask klipperytme, veksling mellom high-key og low-key lyssetting og ein aukande pulserande tone, altså dei same stemningsteikna som kjem fram når Conrad fantasere om bilulykka til Isabelle. Kjenslemarkøren i *Thelma* er og plasser på same måte som i sekvensen frå *Louder Than Bombs* då det brått oppstår ein eksplosjon og glasbrot flyr rundt Anja samtidig som at tida går seinare. Etterfølgd blir det klippa mellom tre rom som Anja tidligare var til stade i, men som no er folketomme. Trier nyttar den same teknikken i dei to ulike filmene, men det er to ulike uttrykk som blir representert då sekvensen frå filmen *Thelma* viser til minner som blir sletta og eit tomrom oppstår, men i sekvensen frå filmen *Louder Than Bombs* blir minna trekt fram som ein metode på å fylle det eksisterande tomrommet.

Den pulserande tonen som blir brukt både i sekvensen frå *Louder Than Bombs* og *Thelma* kan bli tolka som eit objektivt-internt lydbilete då assosiasjonen til eit pulserande hjarte blir presentert. Fordi den pulserande tonen i *Louder Than Bombs* ikkje er knytt til det fysiske, men representere den indre sinnstilstanden til Conrad, og er ein illusjon på tankar og minner som springer løpsk, er det meir presist og definere det som ein subjektiv-intern lyd.

Presentasjonen av Conrad sin mentale tilstand er prega av nyanse og dynamikk, då sinnstilstanden hans endrar seg frå å representere ei dystre stemning til å fremja eit positivt minne. Dette kjem fram då lyset endrar seg til å bli mjukare, atmosfærellyden består av fuglekvitring, det er ein svak bris i treet og når ein klipper tilbake til Conrad har han eit smil om munnen. På denne måten unngår Trier at sekvensen er statisk og einsformig. På same

måte som at atmosfærelyden kan skape ein inngang til karakterens mentale tilstand bruker Trier det som ein utgang. Den lågfrekvente rumlinga blir gradvis erstatta av etterklang, samtidig som utsnittet av Conrad endrar seg frå å vera nært til halvnært. Ein følger han utanfrå og inn til innanfrå og ut, men nokre plassar er det vanskelig å presisere om det er den indre fantasiverda som blir spegla eller den ytre røynda.

Når Conrad stoppar opp utanfor kafeen og ser inn på Melanie kan det verke som at det blir fremja frå eit ytre perspektiv. Når han deretter utføre ein bevegelse med handa som får håret til Melanie å fly i eit impulsivt og lågfrekvent vindkast forstår ein at det framleis er den indre fantasiverda til Conrad som står sentralt. Vidare i sekvensen blir ein merksemd på at Conrad springer ut av kafeen då han oppdagar Gene som står på andre sida av gata og spionerer. Her blir det konstantert at den indre og draumande verda til Conrad har nådd ein slutt.

## 5.0 Diskusjon

Om ein sett dei to sekvensane i relasjon til kvarandre kan ein seie at det audiovisuelle samspelet presentere karakterane sine indre sinnstilstander og kjensler på to ulike måtar. I den fyste sekvensen beveger ein seg ikkje direkte inn i Gene sitt tankemønster, men den indre frustrasjonen og opplevinga av kommunikasjonssvikt blir fremja gjennom eit ytre rom. I den andre sekvensen går ein derimot inn i Conrad sine minner og den draumande fantasiverda blir fremja gjennom det indre kjenslelivet. Sjølv om det er ein liknande handlingsgang i dei to ulike sekvensane opplever ein det som to forskjellige historier som fremjar kvar sin betyding.

Både omgrep, metode og teori har fungert som gode verktøy i analysen. I arbeidet med maskeringsmetoden har den reduserte og refererande lyttemodusen belyst korleis samspelet mellom lyd og bilete oppnår added value. Dette har også kome fram i lys av stemmingsteikna som enkeltelement, men for å oppnå ein kjenslemarkør må dei filmatiske verkemidla bli sett saman. Det har og blitt fremja korleis eit subjektivt-internt lydbilete kan skape ein inngang til karakterens indre sinnstilstand og kjensleliv både gjennom eit ytre og indre rom.

## 6.0 Konklusjon

Problemstillinga for denne studien var: *På kva måte brukar Joachim Trier musikk og atmosfærelydar i filmen Louder Than Bombs (2015) som ein stemningsfunksjon for å fremja karakterane sin indre sinnstilstand og kjensler?* Til tross for at hovudfokuset har vore på

atmosfærellyden og musikken som stemningsfunksjon har det vore nødvendig og analysere lyden i samspel med det visuelle, og fylgjande underspørsmål har aktivt blitt undersøkt i analysen: Korleis spelar det auditive og visuelle saman for å fremja dei indre emosjonane til karakterane?

Med utgangspunkt i den reduserte og refererande lyttemodusen kjem det fram i begge sekvensane at Trier brukar atmosfærellyden som ein funksjon for å skape overgangen frå det ytre til det indre og motsett. På den eine sida fungerer den mørke og diffuse tonen beståande av lite klang som eit symbol på den indre sinnstilstanden til karakterane. Det blir fremja ei kompakt og intim stemning som skapar eit subjektivt-internt lydbilete i samspel med den pulserande ikkje-diegetiske musikken og dei nære utsnitt. Både i den andre sekvensen som fremjar Conrad sitt perspektiv og i kaféscena frå filmen *Oslo, 31. august* stikk atmosfærellydane seg betraktelig fram når det blir teke i bruk point of audition. Dette har skapt moglegheita for å dykke inn i karakteren sin sinnstilstand og kjensler der deira frie assosiasjonar og emosjonelle oppleving har stått sentralt.

På den andre sida blir etterklang teke i bruk for å skape eit ytre rom som sett stemninga av avstand og einsamhet i sentrum. Ved å fremje Gene sitt perspektiv gjennom eit ytre rom i den fyste sekvensen blir overgangen til den indre og draumande verda som representere Conrad sitt perspektiv i den andre sekvensen tydligare definert. Det som er viktig å merke seg er at atmosfærellyden i seg sjølv er stemningsskapande både i forhold til den reduserte og refererande lyttemodusen, men det er i kombinasjonen med det visuelle at forståinga av karakterane sitt indre kjensleliv og sinnstilstand versus det ytre blir presisert.

I begge analyseeksempla blir den ikkje-diegetiske musikken teke i bruk som ein usynleg faktor og fungerer i all hovudsak på to måtar. For det fyste fungerer den som eit empatetisk uttrykk då rytmen, intensiteten og tempoet skapar ei tist stemning som også er ein representasjon av karakterane sine emosjonelle aspekt. Vidare fungerer den i forbindelse med det subjektive-interne lydbilete då den pulserande og indre nervøsiteten til karakterane bygger opp ei spenning. I den fyste sekvensen er det gjennom pianotonane sine korte intervalla og aukande tempo, og i den andre sekvensen er det i samspelet med atmosfærellyden at den underliggande tonen som stig for kvart slag fremjar ein assosiasjon til hjartebank. På same måte som ved atmosfærellyden er den ikkje-diegetiske musikken stemningsskapande når den ligg for seg sjølv, men det er i kombinasjonen med det visuelle

og atmosfærelydane at ein ny meining og forståing for karakterane sin indre sinnstilstand og kjensler blir definert.

Sett i forhold til teori og metode har maskeringsmetoden belyst det faktum at Trier nyttar dei same teknikkane i begge sekvensane frå filmen *Louder Than Bombs* og scenane som blei brukt som samanlikning frå filmene *Oslo, 31. august* og *Thelma*. Atmosfærelyden og den ikkje-diegetiske musikken sin særreigne funksjon til å skape stemning kjem fram ved bruken av tone, rytme, intensitet, klang og volum. Måten Trier organisere dei to lydelementa i forhold til kvarandre gjennom det komponerte rommet fører også til ei underbyggande stemning, og dei fungerer som stemningsteikn. Det viser seg likevel at det er i kombinasjonen med dei resterande filmatiske verkemidla at ein ny verdi og meining oppstår. Det er på denne måten at karakterane sin indre sinnstilstand og kjensler blir fremja, og ein kjenslemarkør bekreftar den tidlige stemninga som både atmosfærelyden og den ikkje-diegetiske musikken har framheva.

## 7.0 Referansar

### 7.1 Litteratur

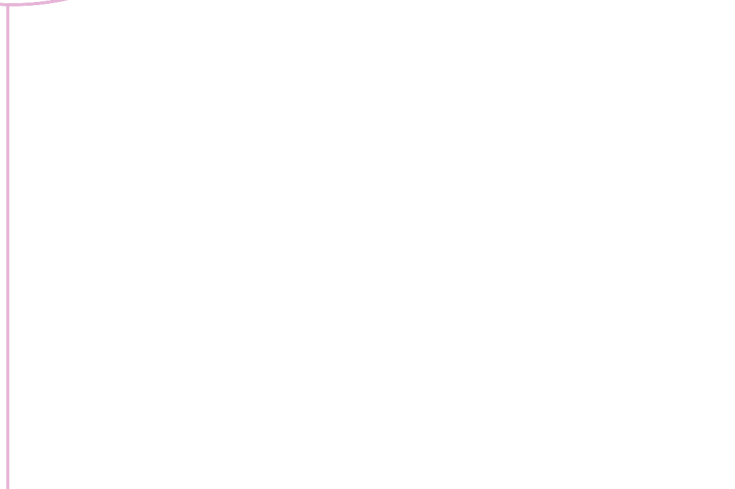
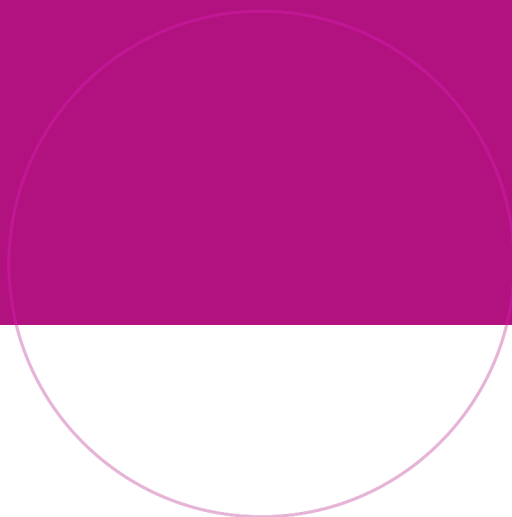
- Altman, R (1992). Sound space. I R. Altman (Red.), *Sound theory, sound practice* (s.46- 64). Routledge.
- Braaten, T. L. (1984). Filmfortelling og subjektivitet. Universitetsforlaget.  
[https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2013060305015?page=5](https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2013060305015?page=5)
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. Columbia University Press.
- Helseth, T & Maasø, A. (2008). Musikk og lyd i film. I E. Bakøy & S. Moseng (Red.), *Filmanalytiske tradisjoner* (s.79-85). Universitetsforlaget.
- Iversen, G & Tiller, A. (2014). *Lydbilder: mediene og det akustiske*. Universitetsforlaget.
- Jakobsen, S. (2012, 19. mars). *Lyden av Oslo 31. august*. Rushprint.  
<https://rushprint.no/2012/03/lyden-av-oslo-31-august/>

- Sonnenschein, D. (2001). *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.
- Smith, G. (1999). Local emotions, global moods, and film structure. I C. Platinga & G. Smith (Red.), *Passionate views: film, cognition, and emotion* (s.103-126). The Johns Hopkins University Press.

## 7.2 Filmliste

- Trier, J. (Regissør). (2006). *Reprise* [Spillefilm]. 4 ½
- Trier, J. (Regissør). (2011). *Oslo, 31 august* [Spillefilm]. Motlys
- Trier, J. (Regissør). (2015). *Louder Than Bombs* [Spillefilm]. Motlys
- Trier, J. (Regissør). (2017). *Thelma* [Spillefilm]. Motlys





**NTNU**

Norwegian University of  
Science and Technology