

## Lykken er en varm pistol

Af [JAN OXHOLM](#)

*Michael Moore er kendt for at skyde med skarpt. Ikke kun verbalt. For når den udskældte instruktør bruger blid underlægningsmusik til en montage af barske billeder, virker budskabet endnu stærkere på publikum. Moore kender mediets muligheder og har i den grad læst på sin filmhistorie.*

Man kommer virkelig i et godt humør.

Den legendariske jazzmusiker og trompetist Louis Armstrong synger med sin karakteristisk dybe stemme *What a Wonderful World*, mens smukke billeder af kvindrende fugle, pludrende babyer og storkyssende kærestepar dukker op på den indre nethinde. Problemet er bare, at musikken står i en skærende kontrast til de virkelige billeder oppe på det hvide lærred: En serie af arkivbilleder af krig, vold, død og lemlæstelse i bl.a. Chile, Irak og New York City.

Denne centrale sekvens er fra Michael Moores Oscar-vindende dokumentarfilm, *Bowling for Columbine* (2002), om våbenkulturen i USA. Audiovisuelt fortæller sekvensen to vidt forskellige historier: På billedsiden ses grumme og udpenslede scener af de konflikter, som amerikansk militær og efterretningstjeneste ifølge Moore har været dybt involveret i. Lydsiden er derimod uskyldig, harmløs musik med sentimentale klange og toner. Som prikken over i'et slutter sekvensen af med et uforglemmeligt billede af det kaprede fly, som tordner ind i World Trade Center, mens Louis i baggrunden tilfreds udbryder et langt og forløsende "Oh yeahhhh" (Billede 1). Samfundsrevseren Moore får virkelig sit politiske budskab igennem: Amerikas historie fremstår som det ene blodige kapitel efter det andet, en nation af gale mennesker, der skyder, før de spørger. *Bowling for Columbine* er både ensidig i sin kritik og manipulerende i sine filmiske virkemidler, men den konstante vekslen mellem barske billeder og blid musik er dygtigt håndværk i klipperummet. På et tidspunkt i *Bowling for Columbine* hører vi en strofe fra *Happiness Is a Warm Gun*, én af Beatles' mange syrede sange på *White Album* (1968). For under Louis Armstrongs skønsang får man via lydsiden det indtryk, at lykken virkelig er en varm pistol.

### Mickey og Kong

Så hvad kaldes denne effektfulde kontrast mellem billede og lyd? På engelsk bruger filmhistorikere udtrykket *contrapuntal sound*, og også herhjemme forfalder vi til akademiske, tørre termer som *vertikal montage* og *kontrapunktisk lydanvendelse*. På godt dansk kan man sige, at der er tale om klare modsætninger, en kontrastlignende blandingsform af billede og lyd. Det er som oftest under tortur- og voldscener i sorte komedier og gyserfilm, at den søde musik modstilles grumme billeder. Reglen er ellers, at billede og lyd helst skal gå hånd i hånd sammen. Det er især tydeligt i Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsacks klassiker *King Kong* (1933), hvor komponisten Max Steiner får musikken til at passe helt perfekt til billederne. F.eks. i den berømte slutscene, hvor King Kong klatrer op ad Manhattans Empire State Building (Billede 2), oplever man, at underlægningsmusikken imiterer abens opadgående bevægelser på billedsiden. Denne effekt kaldes for *Mickey Mousing* og er især kendt fra Walt Disneys tegnefilm.



Billede 1: I *Bowling for Columbine* bruger Michael Moore med spydig sarkasme Louis Armstrongs *What a Wonderful World* som underlægningsmusik til bl.a. rystende billeder fra terrorangrebet 11. september.



Billede 2: I *King Kong* bruges *Mickey Mouse*-effekten, når kæmpeaben klatrer op af Empire State Building. Abens bevægelser og Max Steiners musik følger fuldstændigt hinanden som en synkron, sammentømret enhed.

Men den pæne harmoni mellem billederne og lyden udfordrer jo ikke ligefrem publikums høre- og synssans.

Med kontrapunktisk lyd sker der noget helt andet. Tilskueren skal selv fortolke og udfylde det hul, som den kontrapunktiske kobling mellem billede og lyd skaber. Konfrontationen er en kompleks størrelse, ikke bare som en øjenåbner, men også som en skurren i øret. Filmmediets muligheder for manipulation er bl.a. beskrevet af den russiske filminstruktør, Sergej Eisenstein. *Vertikal montage* er et andet ord for den adskillelse, der sker imellem billed- og lydsiden. Som to, selvstændige spor i én og samme kameraindstilling går de hver sin vej og skaber i sammenstødet en syntese, en slags tredje betydning eller ekstra dimension. I eksemplet fra *Bowling for Columbine* får Moores budskab om et USA i forfald ekstra styrke og et ekstra twist ved hjælp af Louis Armstrongs varme røst. Kontrapunktisk lyd anvendelse kan derfor både ironisere, provokere og kritisere på én og samme tid. Men dette er ikke et nyt fænomen i filmhistorien.

### Kærlighed til bomben

Det kan man utvivlsomt både se og høre i Stanley Kubricks ultrasorte satirekomedie, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963). Filmtitlen i sig selv rummer en kærlighedserklæring til våben, i dette tilfælde atombomben, som går af i flere omgange i den berømte slutscene. Den tyske videnskabsmand Dr. Strangelove (Peter Sellers) bliver under sin tale så ivrig, at han forlader kørestolen og glædeligt overrasket udbryder med en tommetyk accent: "Mein Führer, I can walk!". I næste kameraindstilling ser vi så en montage af ridsede arkivbilleder med diverse atomprøvesprængninger (Billede 3), mens vi på lydsiden hører en nostalgisk og rørstrømsk udgave af Vera Lynns sang fra 2. Verdenskrig, "We'll Meet Again". Det er satire, når den er bedst. Eller værst, ville nogen måske sige. Kubrick ville egentlig gerne have lavet en seriøs film, men i sidste øjeblik valgte han at satse på humor i sin beskrivelse af den sindssyge hårknude af en konflikt, som supermagterne befinder sig i. Instruktørens intention med denne scene kunne være en spiddende kommentar til det absurde og lemfældige ved atomkrig. Måske er den "uskyldige" og patriotiske skønsang med til at understrege naiviteten hos magthaverne, der hurtigt glemmer atombombens ødelæggende kraft. Selvom man kan sige, at billederne står stærkt nok for sig selv, får de en ekstra dimension eller salt i såret ved brug af den berømte evergreen.

### Nydelige forstadsperversioner

Lykken er bogstaveligt talt en varm pistol i Todd Solondz' satiriske portræt af den amerikanske forstadsidyl i filmen *Happiness* (1998). Her går familiefaderen (Dylan Baker), der er psykiater, selv til en kollega for at fortælle som sin mystiske og traumatiske drøm, der giver ham stor tilfredshed. I drømmen går han rundt i en fredelig park så idyllisk og imødekommende, at man næsten kan høre *What a Wonderful World* på soundtracket. Musikken er et nydeligt klaverstykke med strygere, mens billedsiden viser familiefaderen, der går stille og roligt rundt med en maskinpistol i favnen. Han skyder tilfældigt omkring sig med et dødt blik i øjnene (Billede 4), mens folk kaster sig rundt i parken med dødbringende skudhuller i kroppen. Musikken fortsætter og bliver en synlig kontrast til de voldelige billeder. Det perverse ved hans person bliver forstærket, drømmen bliver med andre ord endnu mere syg og foruroligende ved at sammenstille smuk underlægningsmusik med pistolskud.



Billede 3: Mod slutningen af Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* ses en billedmontage af atomprøvesprængninger, mens Vera Lynn på lydsiden frejdigt og patriotisk synger "We'll Meet Again".



Billede 4: Titlen *Happiness* er en kontrastfyldt joke fra instruktøren Todd Solondz. Vi ser psykiaterens eget traumatiske mareridt eller måske ønskedrøm, hvor han skyder vildt for sig i en grøn park, mens harmonisk musik kører stille og roligt i baggrunden.

Der er også noget særdeles perverst over forstadshelvedet hjemme hos Mallory i Oliver Stones energiske syretrip, *Natural Born Killers* (1994). Det ses især i en scene, hvor der igen anvendes kontrapunktisk lyd. Ikke asynkron underlægningsmusik, men en kunstig dåselatter på lydsporet. Instruktøren laver en grotesk parodi på den populære situationskomedie, også kaldet *sitcom*. Vi ser ikke den omsorgsfulde, sorte kernefamilie fra *Cosby & Co.*, men en hvid familie i synligt forfald. Juliette Lewis spiller den uheldige datter Mallory, som bliver befamlet af sin ulækre far (Billede 5) i dagligstuen lige for øjnene af den feje moder. Dåselatteren kører konstant i baggrunden, også når Mallory sammen med sin udkårne, slagteren Mickey, dræber den frastødende patriark. Den velkendte *sitcom*-genre bliver altså pludselig gjort fremmed, når dåselatterens klang og billedernes udtryk overhovedet ikke passer sammen.

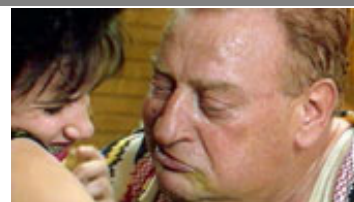
Todd Solondz viser i *Happiness*, at han er inspireret af David Lynch' mørke mesterværk, *Blue Velvet* (1986), der også rummer kontrapunktisk lydanvendelse. Bl.a. i den smukt komponerede åbningssekvens af farverige billeder fra det overpolerede parcelhuskvarter. Den glade og nostalgiske trykke sang "Blue Velvet" bruges som underlægningsmusik, og den stopper ikke i det øjeblik, at den ældre ægtemand pludselig får et hjerteanfald ude i den velplejede have (Billede 6). Den fortsætter tværtimod lystigt med "Blue Velvet... Whoa-whoa" uden afbrydelse. Det kunne lige så godt have været Louis Armstrong med sit forløsende "Oh yeahhhh". Senere i filmen bliver hovedpersonen Jeffrey gennembanket af sadisten Frank, mens én af hans vanvittige venner mimer til Roy Orbisons gamle klassiker "A Candy Colored Clown They Call the Sandman". Det uskyldige kobles altså igen sammen med det brutale og det perverse, som gør, at man ikke lige med det samme glemmer den pågældende scene. Det ubehagelige bliver endnu mere ubehageligt, det sociologiske studie endnu skarpere og ironien endnu mere besk og syrlig. Man kan ikke lade være med at trække på smilebåndet, når den kontrapunktiske lyd også anvendes i George A. Romeros zombie-trilogi. F.eks. i *Dawn of the Dead / Zombie – rædslernes morgen* (1978), hvor de levende døde, zombieerne, vandrer hvileløst rundt i forstadshelvedets indkøbscenter. De døde kroppe hober sig op, bl.a. på rulletrappen, mens en omgang lalleglade muzak drøner gennem højtalerne (Billede 7).

### Syng i sol og regn

Det afstumpede og det brutale går som en rød tråd igennem Stanley Kubricks milepæl *A Clockwork Orange* (1971), hvor den voldelige Alex (Malcolm McDowell) banker en uskyldig forfatter og voldtager hans kone (Billede 8). Det gør han faktisk med en så stor fryd og fornøjelse, at han lystigt nynner og synger titelsangen fra Gene Kellys og Stanley Donens klassiske musical, *Singin' in the Rain / Syng i sol og regn* (1952). Sangen blev forståeligt nok aldrig den samme igen efter 1971.

I sin debutfilm, den postmoderne gangsterfilm *Reservoir Dogs / Håndlangerne* (1992), laver Quentin Tarantino tydelige referencer til Kubricks film, især i en berømt og meget omtalt voldsscene: Psykopaten Mr. Blonde (Michael Madsen) skærer et øre af på en bagbundet politimand, mens han danser og brummer til Gerry Raffertys smukke ballade "Stuck in the Middle With You" (Billede 9). Kameraet panorerer skånsomt til venstre lige i det øjeblik, hvor den sadistiske Mr. Blonde skærer for. Men torturscenen er stadigvæk frygtindgydende og isnende, og det skyldes især brugen af den iørefaldende underlægningsmusik, der giver oplevelsen en ekstra dimension.

I Fritz Langs ekspressionistiske milepæl, *M* (1931), fløjter morderen en smuk melodi af Edvard Grieg. Den danske instruktør Ole Bornedal refererer utvivlsomt til *M* i sin populære gennembrudsfilm, gyseren *Nattevagten* (1994). Her bruges en uskyldig melodi også som en pervers kommentar til et makabert mord. Det er scenen, hvor luderer Joyce dræbes i sin lejlighed, at den kontrapunktiske lyd træder i karakter. På anlægget hører vi en gammel, rusten version af den



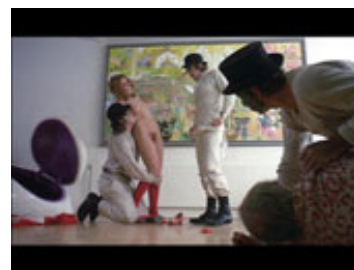
Billede 5: *Natural Born Killers* rummer sekvensen "I Love Mallory", en grim parodi på den populære situationskomedie. På lydsporet høres en mekanisk, lalleglad dåselatter, mens billederne af Mallory og hendes far fortæller en hel anden historie om pervers vold og incest i den mildest talt sindssyge familie.



Billede 6: I David Lynch' *Blue Velvet* får ægtemanden et hjerteanfald, mens den nostalgiske titelsang fortsætter, som om intet var hændt.



Billede 7: I *Dawn of the Dead* ser vi zombieer med blodige kropsåbninger over alt i et tomt indkøbscenter, hvor der over højtalerne spilles en lystig melodi, der har mere med Disney at gøre end de levende døde.



Billede 8: I *A Clockwork Orange* synger psykopaten Alex strofer fra Gene Kellys "Singin' in the Rain", inden han begynder at voldtage en uskyldig kvinde.



Billede 9: I *Reservoir Dogs* laver Quentin Tarantino en klar reference til *A Clockwork Orange* i en brutal torturscene, hvor en smuk ballade gør billederne endnu mere isnende i deres udtryk.

lalleglade sang "Lille Lise let på tå", mens kriminalkommissæren, spillet af Ulf Pilgaard, bogstaveligt talt spidder Joyce med en beskidt, fedtet brødkniv (Billede 10). Mens hun blødende hænger oppe i luften, fortsætter musikken i det samme irriterende spor. Scenen havde mistet noget af sin kraft og betydning, hvis det var en dystre cello eller en skrigende violin, som fulgte med de rystende voldsbilleder.

### Rent satireshow

Provokatøren Michael Moore er lige nu biografaktuel med sit politiske manifest, Guldpalme-vinderen *Fahrenheit 9/11* (2004), der virkelig har fået kritikerne op af stolene. Moore beskyldes bl.a. for grov manipulation. Der er noget om snakken, for akkurat som i *Bowling for Columbine* bruger den frembrusende instruktør gennem flere sekvenser underlægningsmusik, som står i synlig kontrast til billedernes signaler og udsagn. Moore har et genialt blik for mediets muligheder, men filmen tangerer næsten propaganda som følge af arbejdet ved klippebordet. Faktisk er Moore ifølge *Time Magazine* godt og grundig sur på Pete Townsend, guitaristen i det britiske rockorkester The Who, fordi musikeren ikke ville give Moore tilladelse til at bruge sangen *Won't Get Fooled Again* i *Fahrenheit 9/11*. Så kan man tænke lidt over, hvilke kontrastlignende billeder Moore ville have brugt til denne sang i sit perfide angreb på George W. Bush?

Man kan næsten se Moore for sig, siddende i klipperummet med et skævt smil på læben, mens han lægger underlægningsmusik hen over billederne fra *Fahrenheit 9/11*, bl.a. R.E.M.'s *Shiny Happy People*. Men Moore bruger ikke bare kontrapunktisk lyd for at ironisere, men også for at underholde, især den første halvdel af filmen, som er det rene satireshow. Han må derfor kunne nikke genkendende til sangen "There's No Business Like Show Business", som afslutter Bob Fosses moderne musical *All that Jazz* (1979). På dansk hedder filmen "Det er showtime!", og Fosse bruger kongenialt en synlig adskillelse mellem billede og lyd. I slutningen ser vi en ligpose blive lynet op over hovedpersonens ansigt (Billede 11), mens sangen "There's No Business Like Show Business" kører som underlægningsmusik i baggrunden.

Der er stærke bivirkninger ved at opleve denne form for kontrapunktisk lyd anvendelse i de ovenstående filmeksempler: Man får straks indre billeder af de omtalte scener, når den tidligere så uskyldige musik igen på et tidspunkt spiller i radioen. Og efterhånden synes man, at kontrasterne paradoksalt nok hænger rigtigt godt sammen, for efter chokket og den første forvirring begynder instruktørens budskab og intention at tone frem på det indre filmværk.

### Faktaboks

Højbjerg, Lennard. *Fortælle teori 2*. København: Akademisk Forlag, 1996.

Katz, Per B. *Fokus*. København: Gyldendal, 1997.

Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. New York: Meridian, 1989.

Time Magazine, July 26, 2004.



Billede 10: I *Nattevagten* hører vi en naiv og uskyldig udgave af "Lille Lise let på tå", mens der i billedet løber litervis af blod ned ad benene på ludereren Joyce.



Billede 11: Mod slutningen af *All that Jazz* er der ingen lyd. Pludselig hører vi så lyden af en lynlås til en ligpose, som bliver lukket. Herefter hører man så det glade, direkte budskab: "There's No Business Like Show Business".

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

