



## You ain't heard nothin' yet!

Af [ANDREAS KAKIOU HALSKOV](#)

**Klassiske evolutionsteorier fortæller os om filmens gradvise teknologiske og æstetiske raffinering. Ifølge disse brød lyden haltende igennem i 1927, for herpå – grundet sløje teknologiske vilkår – at overgå til diverse tale- og syngespil. Men dette er i bedste fald kun en halv sandhed. Faktisk oplever vi flere særdeles fremmelige lydfilm allerede ved indgangen til 30'erne. Dette er således omdrejningspunktet for nærværende artikel, som mere specifikt vil gå i dialog instruktører som René Clair, Fritz Lang, Luis Buñuel og Rouben Mamoulian.**

Lydens gennembrud dateres ofte til 1927 ved udgivelsen af Warner Brothers' musikalske melodrama *The Jazz Singer*. Heri akkompagneres det visuelle drama af en diegetisk ledsagermusik – og sine steder sågar tale – fremført af den jødiske stjerneskuespiller Al Jolson (fig. 1). Det egentlige lydige gennembrud lod dog vente på sig. Afstanden fra Crosslands såkaldte *part-talkie* til mere gennemførte tonefilm – hvori lyden ikke alene fungerede som et (primært musikalsk) akkompagnement – er således stor. Men den generelle forestilling om *alle* tidlige lydfilm som fortælleteknisk og æstetisk tilbageskuende er ikke desto mindre tvivlsom. Hvis ikke sågar kontrafaktisk.

Hvis flere tidlige tonefilm rigtignok gestaltede det filmiske drama omkring *talen* – som en moderne teknologisk attraktion og "stjerne-signatur" – så arbejdede andre tonefilm snarere med *lydens* iboende kvaliteter. I begyndelsen af 1930'erne oplever vi således en række fascinerende eksperimenter med lyd, selv inden for periodens narrative film.

I modsætning til ellers hævdvundne krav som 'synkronicitet' og 'hørbarhed' arbejdede russiske film som *Dezertir* ('33) og *Simfoniya Donbassa* ('31) med udstrakte eksperimenter udi *asynkron lyd*; i *L'Âge d'or* ('31) arbejdede Luis Buñuel med drilske audiovisuelle *mismatches*; og i *Das Testament des Dr. Mabuse* ('33) benyttede Fritz Lang såvel *uhørt tale* som *usete talekilder*. Ja, allerede i slutningen af 20'erne finder vi såmænd flere vellykkede eksperimenter med lyd, herunder Rouben Mamoulians fremmelige brug af *to spors*-optagelser i *Applause* og Hitchcocks subjektive brug af forvrænget tale i filmen *Blackmail* (begge 1929).

Mod en fuldgyltig oplistning af sådanne eksperimenter i den tidlige tonefilm, vil jeg følgende behandle enkelte af de (for mig) mest slående lydige tiltag. Og hvor flere af disse rettelig må betegnes som "eksperimenter" – der i dag primært har historisk interesse – er lyden andetsteds så integreret og gennemført, at filmene selv i et nutidigt perspektiv fremstår moderne. Eller som Jolson synger det, i slutningen på førnævnte *part-talkie*: "You ain't heard nothin' yet..."

### Det kritiske øre: toner i tidens debat

Allerede i 1919 – omkring otte år før tonefilmens fødsel – betegnede den danske instruktør og kritiker Urban Gad filmens "Hovedejendommeligheder" som dens "Stumhed og Farveløshed" (Gad, s. 3). At Gad kunne fremkomme med et sådant pudsigt statement – hvor filmens kunstneriske karakteristika ironisk nok bliver dens mangler eller begrænsninger – må da tilskrives dennes historiske



Fig.1. *The Jazz Singer* (1927) regnes ofte som den første egentlige lydfilm. Men som en *part-talkie* – primært bestående af diegetisk musik og sang – var denne film næppe revolutionerende i nogen æstetisk forstand.

kontekst. Fraværet af lyd og farve var således nok æstetiske kendetræk for stumfilmen, men betegner næppe filmen som den ser ud i dag, ca. 90 år senere.

Ikke desto mindre kan man spore lignende betragtninger også efter lydens komme, hvor den kritiske debat om lyd førtes af (filmfjendske) kulturpersonligheder og akademikere såvel som feterede filminstruktører. Centrale skikkelser heriblandt inkluderer den franske instruktør René Clair, russiske montagefolk som V.I. Pudovkin og Dziga Vertov samt klassiske filmteoretikere som Siegfried Kracauer og Rudolf Arnheim.

#### En barbarisk invasion?

I 1929 betegnede René Clair da lyden som en "barbarisk invasion", hvis indlemmelse i filmen angiveligt truede med at nedbryde denne som selvstændig kunstform (Clair, s. 92). Navnlige talen risikerede, for Clair, at gøre filmen teatralisk, men – som han senere pointerede – "talefilmen er ikke alt, lydfilmen findes også." (Citeret efter Schepeleern 1972, s. 170).

Clair var således skeptisk over for lydens fødsel, men skulle siden – med filmene *Sous les toits de Paris*, *Le Million* og *A nous la liberté* (1930-31) – blive en central og bestemmende skikkelse for netop den tidlige lydfilm (fig. 2).

Lignende skepsis var dog typisk for den tidlige lyddebate: marxisten Siegfried Kracauer bekymrede sig eksempelvis om talefilmens iboende "affinitet til teatret" (Kracauer 1960, s. 104), og den tysk-amerikanske psykolog Rudolf Arnheim (fig. 3-4) gik så langt som til helt at affærdige lydfilmen som en kunstnerisk mulighed (jf. Arnheim 1957, s. 154-60 og 199-230).

Sådanne bekymringer var nok voldsomme, men næppe heller ganske urimelige: mange tidlige tonefilm tilrettelagde rigtignok *alt* omkring dialogen; de endnu tvivlsomme mikrofoner og de tunge lydæmpere, som man påførte optageudstyret, hæmmede kameraets bevægefrihed og førte – i flere tilfælde – til mere statiske film; og kravene om forståelighed og synkronicitet begrænsede endvidere antallet af locationoptagelser samt friheden i klipperummet.

#### Et uindfriet potentiale

Men blandt den skeptiske horde af kritikere befandt sig også enkelte filmfolk og -teoretikere – navnlig den russiske montagebevægelse – for hvem lyden ikke (alene) skulle betragtes som en trussel, men derimod et potentiale.

End ikke montagefolket var – således at forstå – udelt positivt overfor lydens gennembrud, men for disse præsenterede lyden ikke desto mindre en mulighed for at modgå filmens iboende naturalistiske væsen. Lyden behøvede ikke *fordoble* den billedlige betydning, men kunne have en *syntetisk* eller ligefrem *kontrapunktisk* funktion. Der kunne alterneres imellem billede og lyd; lyden kunne tilføje billedet dybde, eller ligefrem gå i spil med billedets iboende betydninger.

At sådanne muligheder ikke alene fandt sted i teoretiske afhandlinger og vidtløftige diskussionsfora, vil jeg forsøge at illustrere i artiklens følgende afsnit. Den tidlige tonefilm var således ikke blot en uraffineret eller underudviklet lydfilm; den tidlige tonefilm var en stærkt heterogen masse af film, hvoriblandt enkelte excellerer med en lydlig opfindsomhed og et raffinement helt på højde med nutidens film.

#### Sounds dramatic: lydens dramatiske egenskaber

Den første position, jeg her vil behandle, er brugen af lyd som hhv. dramatiserende og subjektiverende virkemiddel – hvad man samlet set kunne betegne som lydens *narrative funktioner*.

At lyden rummer nogle afgørende fortælle tekniske egenskaber er i dag velkendt, om end de fleste af os stadig betragter filmen som et grundlæggende visuelt medium. Vi kalder os stadigvæk *filmtilskuere* og *fjernseere*, og lyden betegnes endnu som et akkompagnement til den billedlige betydningsdannelse. Selv tonemester Per Meintertsen – hvis bog *Lydens rolle* (2006) ellers er en fremragende indføring i filmens lydside – betegner (måske uforvarende) lyden som en ledsagelse *til* filmen (som en primært visuel kunstform). Bogens undertitel er således rigtignok: "Notater om lyd og musik til film". Ja, selv når vi indsætter



Fig. 2. Som debattør var René Clair skeptisk ift. lydens gennembrud, men som instruktør var samme Clair en bestemmende faktor for netop den tidlige lydfilm.

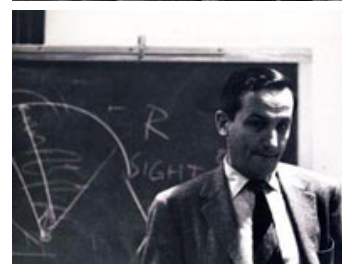


Fig. 3-4. Lydfilmen blev mødt med stor folkelig fascination men massiv kritisk desavouering. På billederne ses to af tonefilmens mest berømte kritikere: Siegfried Kracauer og Rudolf Arnheim.

en skive i DVD-maskinen, påmindes vi denne opfattelse af lyden som et akkompagnement til filmen. Når ophavsrettighederne således løber over skærmen, hedder det sig rigtignok, at filmen – ”inklusive lydsporet” – er beskyttet under copy right-reglementet. Som om lydsporet ikke naturligt var en del af filmen.

#### Fraværets dramatik: fra *M* til *Mabuse*

Et eksempel på det modsatte – at lyden er en integreret og afgørende del af filmfortællingen – finder vi i Fritz Langs freudianske thriller *M* (1931).

Dét, som denne film særligt udmærker sig ved – og ligeså instruktørens senere *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) – er arbejdet med skiftevis visuelle og auditive fravær. Allerede i introduktionen af filmens centrale skikkelse (barnemorderen spillet, på formidabel vis, af Peter Lorre) oplever vi således dette audiovisuelle greb. I den pågældende scene ses i billedet en plakat med påskriften ”Wer ist der Mörder”. Den endnu uspolerede pige, der kigger på plakaten, tiltales pludselig af en fremmed person udenfor skærbilledet. Indover plakaten – som fortsat dominerer billedrammen – ses nu en skygge af en hatteklædt mandsperson, hvorefter vi hører dennes karakteristisk pibende stemme. ”Hvad hedder du?”, spørger den hatteklædte person – der, ligesom pigen, er placeret udenfor billedrammen – hvortil hun prompte replicerer: ”Elsie Beckmann” (fig. 5).

Den *ikke-visuelle* etablering af Lorres karakter er signifikant i flere henseender. Ikke alene forekommer skyggen – der truende bukker sig over den unge Elsie – foruroligende qua sin forvrængede fysik; nej, den rent lydige iscenesættelse af barnemorderen tilføjer samtidig denne et mystisk og utilregneligt tilsnit. Vi kender – med andre ord – ikke barnemorderens reelle fysiske fremtoning, men oplever ham blot gennem hans pibende stemme og perfide diktation. Og netop deri ligger scenes uhygge.

En mere subtil måde hvorpå ovennævnte film arbejder med *fraværet* ligger dog i dennes uhyre mediebevidste brug af stilhed. Det kan forekomme kuriøst, men netop den dramatiske brug af stilhed må betegnes som et endog meget fremmeligt forhold til lyd. Hvor stilheden, for det tidlige filmpublikum, var et grundvilkår – som gennem levende musikalsk og verbal ledsagelse blev søgt overdøvet – bliver stilheden ved lydens gennembrud en potentiel audiovisuel effekt. Med lyden bliver stilheden en æstetisk mulighed.

Et fornemt eksempel herpå finder vi da i begyndelsen af førnævnte *M*. Elsies mor venter spændt i lejligheden, maden står klar på komfuret, og tallerknerne er sat forventningsfulde frem. Men noget mangler. Dét er tydeligt. Moderen går derfor ud til trappeopgangen, og kalder datterens navn. Kaldet giver genlyd i den mennesketomme trappeopgang. Men uden svar. Herefter følger så – nu *aldeles* uden lyd – en kort montage af billeder, der hver især betegner Elsies fravær: det tomme tørreløft, den tomme plads ved spisebordet, den enlige bold i græsset og den herreløse ballon i elmasten.

Hvis ét af filmens kardinalproblemer ligger i at illustrere fraværet (”katten er der ikke”), er ovennævnte scene netop et eksempel på en sådan iscenesættelse af fraværet. Alle billeder indebærer – konventionelt set – en mangel, og denne mangel modsvarer da stilistisk af et pludseligt auditivt fravær. Et auditivt fravær, som derved får både dramatisk og symbolsk betydning.

#### *Mabuse* og filmens *acousmètre*

I fagbogen *The Voice in the Cinema* (1999) behandler filmkomponisten Michel Chion netop fraværets iscenesættelse, men her i forbindelse med Fritz Langs senere film *Das Testament des Dr. Mabuse* (skrevet i samarbejde med Thea von Harbou).

Den *ikke-visualiserede tale* kaldes af Chion *acousmatisk* – med henvisning til Pythagoras, hvis undervisning foregik bag et gardin (for herved at sætte fokus på selve talen). Ligesom Pythagoras forbliver skurken Mabuse usynlig igennem størstedelen af førnævnte film, alt imens dennes rungende, omnipresente stemme – på næsten guddommelig vis – dominerer filmens lydside.

At *Mabuse* – som allerede blev etableret i stumfilmen *Dr. Mabuse, der*



Fig.5. Den *ikke-visualiserede* stemme skaber dels suspense – idet vi ikke kender manden bag stemmen – og samtidig uhygge. Ikke mindst i kraft af den ubehagelige inkongruens imellem den voldsomme skygge og den pibende stemme. Billede: *M* (1931).



*Spieler* (1922) – nu skulle have en stemme, var ikke iboende problemstillinger. Stemmen kan have en selvstændig fascinationskraft (tænk blot på Garbo), men stemmen kan også forfladige eller "menneskeliggøre" en potentielt mytisk figur.

Det geniale ved netop *Das Testament des Dr. Mabuse* er da – som Chion udtrykker det – at man faktisk hører hans (næsten mytiske) stemme, men at denne aldrig tilknyttes en fysisk krop. Stemmen forbliver *dis-embodied*, og netop derved bevarer den sit mytiske tilsnit. Vel at mærke indtil vi, i filmens slutning, faktisk ser kilden til denne stemme: en mekanisk optageenhed!

Indtil dette punkt forbliver Mabuse dog mytisk – netop fordi vi hører, men aldrig ser ham. Han *er*, med andre ord, hverken mere eller mindre end publikums forestillingsevne. Men denne er – som bekendt – mere skræmmende end nogen faktisk visualisering. (Jf. Chion, s. 23-47).

#### Bevidsthedsrelateret lyd hos Hitchcock og Mamoulian

Hvor Lang således i tonefilmens formative år arbejdede med lyden – og ikke mindst det momentane *fravær* af lyd – i en udpræget moderne og refleksiv ånd, så oplever vi også hos instruktører som Rouben Mamoulian og Alfred Hitchcock et særdeles mediebevidst forhold til lyd.

Hvis Mamoulian og Hitchcock ikke har mange umiddelbare fællestræk, mødes de imidlertid i en fælles fascination af (fortælle)tekniske gimmicks og stilistisk innovation – særligt hvad gælder visuelle og auditive fremstillinger af subjektive tilstande.

Et specifikt eksempel på sidstnævnte finder vi da i Hitchcocks engelske adaptation af Charles Bennetts roman *Blackmail* (1929). Denne bastardfilm – en såkaldt *silent-with sound* – er oprindeligt optaget som stumfilm, hvortil ekstra lydscener siden er tilføjet. Samlet set kan filmen derfor næppe betegnes som revolutionerende, og for et moderne publikum vil den såmænd forekomme aldeles altmodisch.

Men navnlig én scene fra *Blackmail* står frem som både lydligt og fortælleteknisk innovativ – endog i en sådan grad, at den stadig i 2008 virker støvfri. I den pågældende scene ses filmens kvindelige hovedrolle (spillet af tyskeren Anny Ondra) i fællesskab med en mand og en anden kvinde, der indbyrdes taler om det morbide knivdrab, hvorom filmens handling drejer sig. Dette knivdrab – ved filmens publikum – er såmænd begået af vores kvindelige hovedperson, hvis reaktion på samtalen derfor nærmer sig det paniske. Som for at illustrere dette, lader Hitchcock her – med en lille genistreg – ordet "knife" gentage, i en stadigt mere manisk tone, indover billedet af Ondras ængstelige ansigt (fig. 11).

På lignende vis benyttes da lyden i Rouben Mamoulians *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1931), der – ligesom instruktørens andre film – udviser en tydelig fascination af mediets teknologiske potentiale. Vel at mærke er Mamoulians innovationsiver altså ikke kun forbeholdt de visuelle virkemidler (fx idiosynkratisk kamerabevægelse i *Applause* og *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* samt three-strip Technicolor i *Becky Sharp*, 1935), men retter sig også mod filmens auditive virkemidler.

Hvorvidt Mamoulian må betragtes som en egentlig auteur diskuteres løbende i akademiske kredse, og filmkritiker Andrew Sarris betegner ham eksempelvis som en "innovator who runs out of innovations." (Sarris, s. 160). Ja, også for Adrien Danks må Mamoulian beskrives som "overly fixated on the technical or technological possibilities of cinema." (Jf. Danks).

Mamoulian var under alle omstændigheder nyskabende: i *Applause* benyttede han, som den første, *to-spors*-optagelser; i *Love Me Tonight* (1932) eksperimenterede han – i en nu historisk scene – med såkaldt *Geräuschmusik*; og netop i *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* finder vi angiveligt filmhistoriens første syntetiske lydspor.

Fig. 6-9. Iscenesættelsen af fraværeter, hos Lang, et gennemgående stilistisk greb. Billedsekvens: *M* (1931).



Fig.10. Mabuses stemme høres konsekvent gennem et forhæng. Dette giver skurken et magisk og næsten almægtigt tilsnit – ganske som vi kun oplever Gud gennem Ordet. Billede: *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933).



Fig. 11. Den forvrængede tale benyttes i *Blackmail* (1929) som et psykologisk motiv.

Overgangen fra Dr. Jekyll til Mr. Hyde ledsages således af et sindrigt konstrueret lydspor (populært kaldet "Mamoulian's stew") bestående af overdrevne hjerteslag; klokker hørt gennem et ekkokammer; gonggonger indspillet baglæns; og syntetiske lydeffekter skabt ved direkte prægning af lydsporet. (Fischer, s. 242-43).

#### Formalistisk lyd: fra mediebevidsthed til medierefleksivitet

Hvis instruktører som Lang, Mamoulian og Hitchcock må betegnes som mediebevidste i deres udnyttelse af filmens lydside, finder vi en så meget desto mere udpræget refleksivitet hos instruktører som Vertov, Buñuel, Chaplin og Clair.

Hos disse instruktører oplever vi en veritabel leg med det lydige tegn, hvor lyden går i spil med billedet, eller ligefrem blotlægges som en teknisk illusion. Disse *ekstra-narrative* illusionsbrud kan da – som hos den russiske montagebevægelse – være ideologisk betingede, eller snarere – som hos Buñuel, Chaplin og Clair – være tiltænkt en drilsk, ironiserende funktion.

#### Montagebevægelsen og det audiovisuelle kontrapunkt

For den russiske montagebevægelse præsenterede lyden således ikke en trussel, men snarere et potentiale. Et ideologisk potentiale, vel at mærke.

I modsætning til den allerede "epidemiske" udbredelse af talefilmen, så russiske montagefolk filmens fortsatte muligheder i en *kontrapunktisk* udnyttelse af lyden. En tanke, som senere skulle inspirere den brasilianske instruktør Alberto Cavalcanti såvel som de britiske dokumentarister Basil Wright og B. Vivian Braun.

Efter et fælles "Statement" i 1928 – underskrevet af Aleksandrov, Pudovkin og Eisenstein – forsøgte navnlig Pudovkin og Vertov sig med brugen af kontrapunktisk eller asynkron lyd. Og selvom hverken Pudovkins *Dezertir* (1933) eller Vertovs *Symfoniya Donbassa* (1931) er egentlige filmhistoriske perler, er særligt sidstnævnte en kurios illustration af det kontrapunktiske princip. Her kobles lyden af kirkeklokker således med billedet af en fordrunken proletar, hvormed publikums konventionelle værdisætning blotlægges og betvivles. Meningen er øjensynligt, at vi – i kraft af lydens dialektiske forhold til billedet – skal aktiveres, for derpå at betænke kulturindustriens fastlåste klasseforestillinger. Kirkeklokkernes ledsagelse af den fordrunkne proletar kan da være en helliggørelse af arbejderen eller, omvendt, en blasfemisk underkendelse af den institutionaliserede religion, der – som bekendt – er "folkets opium".

#### Refleksive drillerier og surrealistiske distractioner

Mindre ideologisk – men mere æstetisk gangbar – er den drilagtige brug af lyd hos instruktører som René Clair, Charlie Chaplin og Louis Buñuel. Men dét, der for sidstnævnte må betegnes som umotiverede lydige distractioner, er for de to førstnævnte en parodisk, refleksiv indgang til lydfilmen som fænomen.

Et slående eksempel på dette finder vi i Clairs klassiske "stafetfilm" *Le Million* (1931) – om en værdifuld lodseddel, der notorisk skifter hænder gennem hele handlingen. I en nu berømt sekvens fra Clairs film er flere af karaktererne samlet omkring jagten på en frakke, der formodes at indeholde førnævnte lodseddel. Men under hele jagten er reallyden komisk blevet substitueret med lyden af en rugby-kamp, hvilket ikke blot giver lydside en *kommenterende* men også *fremmedgørende* karakter.

Ligeledes gælder det da i én af kardinalscenerne fra Chaplins modernitetskritiske *Modern Times* (1936). I denne film – der bedst kendes for billedet af Chaplin i samlebandets tandhjul – oplever vi en *række* underfundige og tankevækkende gags. Et sådan finder vi da i scenen, hvor opfinderen (eller salgspersonen) forsøger at forklare præmisserne bag sin famøse fodringsmaskine. Vi hører hele forklaringen – forvissede om, at denne naturligvis kommer fra opfinderen – men herpå foretages en lille kamerabevægelse, og talen viser sig nu at komme fra en pladespiller.

Som aktivt filmpublikum er vi – grundet en række fortælle tekniske konventioner – inklinerede til at stole på den kausale sammenhæng imellem billede og lyd. Oplever vi en lyd, som nogenlunde modsvarer



Fig. 12. I *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1932) opleves måske filmhistoriens første syntetiske lydspor – her benyttet mhp. at spejle den visuelle overgang fra Jekyll til Hyde.

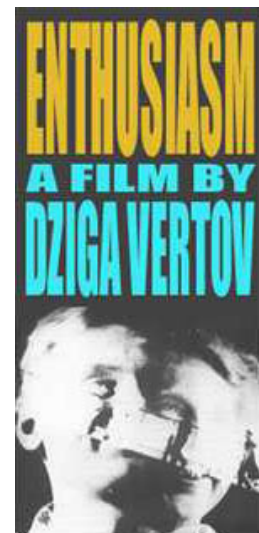


Fig. 13. Montagebevægelsen – heriblandt Pudovkin og Vertov – arbejdede med et filosofisk princip om kontrapunktisk lyd. Men disses filosofiske fabuleringer har siden vist sig mere afgørende end deres praktiske lydarbejde. Cover-foto: *Enthusiasm: Symfoniya Donbassa* (1931).



den billedlige information (i bevægelse, rytme osv.), knytter vi naturligt disse sammen. Men denne sammenstilling modsvarer kun sjældent disses *faktiske relation*, hvor lyd- og billedoptagelserne oftere har fundet sted uafhængigt af hinanden.

Det er således disse forestillinger, som bringes i spil hos Chaplin og Clair. Og også hos surrealisten Luis Buñuel er dette reflektive forhold til lyd et gennemgående tema, således at en piges afsavn – i filmen *L'Âge d'or* (1931) – drilagtigt ledsages af lyden fra en koklokke. Koen (og dermed klokken) er diegetisk, men er samtidig aldeles umotiveret ift. filmens fremadskridende fortælling. Dermed bliver lyden – på legende vis – et tema for selv Luis Buñuel, der ellers senere fraskrev sig musikalsk akkompagnement til fordel for en mere skrabet lydside.

Ja, lyden var i det hele taget et tema – allerede i tonefilmens formative år. I løbet af tonefilmens første 10 år udvikledes fortælle tekniske og æstetiske principper, som siden er blevet standardiserede. Og enkelte af de tidlige tonefilm er såmænd helt på højde – rent lydligt – med nutidens film. Så meget ved vi. Men det er svært at forestille sig, at vi endnu har hørt alt om den tidlige tonefilm. Tænk blot på Jolson's bevingede ord: "You ain't heard nothin' yet..."



Fig.14-16. Legen med audiovisuelle *mismatches* og illusionsbrud er kendetegnende for tidlige lydfilm af Chaplin, Clair og Buñuel. Billedserie: *Le Million* (1931), *Modern Times* (1936) og *L'Âge d'or* (1931).

## Fakta

Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley & London: University of California Press, 1957.

Chion, Michel. *The Voice of Cinema* (org. *La Voix au cinéma*, 1982). Oversat af Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.

Clair, René. "The Art of Sound" (org. 1929), i: *Film Sound: Theory and Practice*, red. Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press, 1978: s.92-95.

Danks, Adrian. "Rouben Mamoulian", i: *Senses of Cinema*, september 2006 ["Great directors: a critical database"].

Fischer, Lucy. "Applause: The Visual and Acoustic Landscape", i: *Film Sound: Theory and Practice*, red. Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press, 1978: s.232-46.

Gad, Urban. *Filmen. Dens Midler og Maal*. København: Gyldendal, 1919.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1960/97.

Meinertsen, Per. *Lydens rolle: notater om lyd og musik til film*. København: Den danske filmskole, 2006.

Sarris, Andrew. "Rouben Mamoulian", *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, E.P. Dutton, New York, 1968, pp. 160-61.

Schepelern, Peter. *Den fortællende film*. København: Munksgaard, 1972.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)