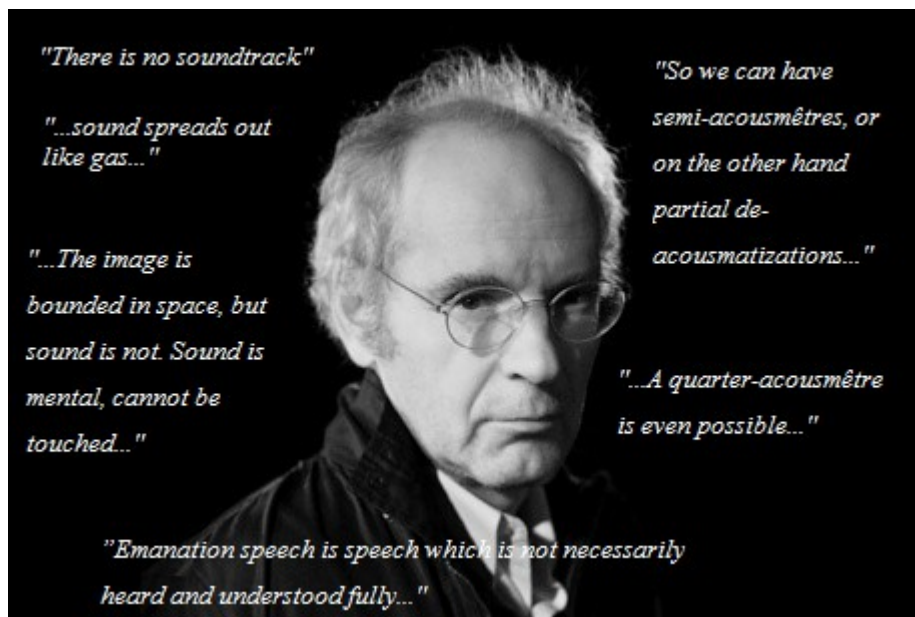


En audiovisuell analys

En studie av ljudbilden i James Bond-filmerna *Thunderball* och
Never Say Never Again



Abstract

Denna uppsats kommer i huvudsak beröra ljudbilden i två specifika James Bond-filmer utifrån teorier och begrepp inom den audiovisuella världen som Michel Chion, en fransk teoretiker, författare och kompositör, tar upp. Hans sätt att titta på ljud och bild tillsammans är centralt för att göra en sådan här analys. Denna uppsats kommer beröra det diegetiska, de ljud som finns i den fiktiva historien som karaktärerna uppfattar. I kontrast till detta kommer det icke-diegetiska också beröras, de ljud som är pålagda i efterhand som inte ingår i den fiktiva historien. Dock inte lika ingående som det diegetiska. Tanken är att se hur ljud och bild går ihop, dvs samarbetar, på ett positivt och/eller negativt sätt.

Innehållsförteckning

Inledning	4
Syfte och problemformulering.....	5
Forskningsläge.....	5
Metod och teori.....	6
Om Michel Chion.....	7
James Bond – En inblick i agentens audiovisuella värld.....	8
Titelspåret – en tidlös melodi.....	8
När det auditiva och visuella interagerar med varandra – positivt eller negativt?.....	9
Den inofficiella filmen Never Say Never Again (1983)	9
Den falska ljudbilden.....	11
Kvinnan som lät och förvandlades till en fiskmås.....	15
Tre olika typer av dialoger	16
Den officiella filmen Thunderball (1965).....	18
Rösten av en osynlig skurk.....	19
Ett fredligare sätt att använda rösten på.....	22
Att vara tyst skapar makt.....	23
Det osynliga fotsteget.....	25
Avslutande diskussion.....	26
Källförteckning.....	29

Inledning

Ljud uppstår inte av en slump. Det är alltid något eller någon som gör att ett ljud uppstår, omedvetet eller medvetet. En vind gör så att löven på ett träd börjar prassla. Detta är något som man inte kan styra över. Man börjar prata för att man vill ha något sagt (i de flesta fall) och därmed uppstår en röst, dvs ett ljud. En låt på en CD-skiva spelas inte för att den vill göra sig hörd. Det är någon utomstående person som troligtvis sätter på ett album för att spela upp CD-skivan och en särskild låt. Därmed uppstår det musik som är ljud.

Vad jag vill komma fram till är att det finns en anledning till varför olika ljud uppstår, oavsett om det är medvetet eller omedvetet. När det kommer till filmer och dess bilder, så finns det inga omedvetna val, eftersom regissören väljer var och vad man vill filma. Om en person enbart tittar på bilder eller filmsekvenser utan ljud, så kan personen i de flesta fall uteslutet få reda på vad en bild innehåller och vad bilden vill ha sagt. Det är inte lika enkelt om man tittar på ljud, då ljud kan vara abstrakta i många fall. Om man sammanfogar en sekvens av ljud är det omöjligt i sig självt att få reda på vad de betyder för något. Denna uppsats består av en audiovisuell analys där jag kommer titta närmare på hur bilder och ljud samarbetar inom filmens värld. Därmed fås en bredare insikt om att ljud är en relevant faktor inom filmens värld för att förstå både den narrativa strukturen och det emotionella som lyfts fram inom filmen. Det är trots allt svårare att se på film utan ljud än med ljud och förstå dialogerna samt vilken sorts film det rör sig om, bortsett från stumfilmer. Där löstes det hela med *intertitles*¹ där det då berättades för oss på skärmen i en textruta om vad som hände i filmen och därmed har vi den narrativa strukturen, men inte själva det emotionella i dialogerna. Vad som menas med det emotionella är hur dialogerna mellan karaktärerna framställs rent audiellt. Michel Chions tanke är att: ”There is no soundtrack”². Det innebär att man inte kan studera ljud oberoende av filmens bild och man kan inte heller göra det motsatta. Det jag vill ha sagt med detta är att det är väsentligt att studera händelseförloppet för filmens bilder tillsammans med ljuden, oavsett om det är oväsen, musik, röster eller prat och se det som en enhet för att förstå allt bättre. När det gäller uttrycket ”There is no soundtrack”, så är det värt att gå in på det mer i detalj vad han menar med just detta uttryck, som man undermedvetet kan förstå är någon slags grund till hans tankesätt och stommen till en audiovisuell analys. Det han säger är: ”Sound is first of all *content* or 'containable', with no actual frame. What is designated by the word *image* in cinema is not the contained but the container: the frame. And within

1 <http://www.thefreedictionary.com/intertitle> (Hämtad 2015-1-22)

2 Michel Chion, *Film, a sound art*, [English ed.], Columbia University Press, New York, 2009, s. xi

this frame the flow of images is punctuated by breaks that allow us to segment the film into 'shots'"³. Det han menar med detta är att i den här ramen så finns det bilder som antingen är tomma eller fulla, med andra ord sparsamma eller koncentrerade, men man kan inte säga detsamma om ljud. I bilden kan det talas om att något är i nedre vänstra hörnet osv. När det gäller ljud i allmänhet förklarar Chion följande: "Independent of the image, the sound feels like a formless audio layer."⁴ Sedan vidareutvecklar han detta resonemang. "When at a given moment in a film we hear one or two simultaneous sounds, we could just as well hear ten or fifteen, because there is no auditory container, or more precisely, no frame for the sounds."⁵ Alla dessa citat leder fram till hans slutliga sammanfattning gällande ljud som lyder: "The absence of an auditory frame is one of the many reasons why *there is no soundtrack*- that is, no place where sounds gather and make a unified front."⁶ Alla dessa citat är bara början på något intressant att utforska vidare om. En film består ju faktiskt till halva delen av ljud och halva delen bilder, för att uttrycka det på ett relativt enkelt och lättförståeligt sätt. Vad händer då om ljud och bild läggs samman och bildar en enhet?

Syfte och problemformulering

Syftet med denna uppsats är att titta på film när det gäller ljud och bild och hur de samarbetar, för att få fram information som man inte hade fått annars. Med andra ord, göra en närläsning. De två filmer som kommer beröras är James Bond-filmerna *Never Say Never Again* (Irvin Kershner, 1983) och *Thunderball (Åskbollen)*, (Terence Young, 1965), pga dess historia som det nämns om lite mera ingående nedan och som därmed gör dessa filmer mer intressanta att bearbeta och jämföra. Den ena filmen är inofficiell och den andra officiell, men båda filmerna bygger på samma bok, vilket gör filmerna ännu mer intressanta att jämföra med tanke på avseende på ljud. Den ena är inspelad i mono och den andra i stereo. Vad är det för skillnader och likheter mellan dessa två filmer när det gäller användandet av ljud? Fungerar filmerna med enbart bild och vice versa?

Forskningsläge

Det finns ett antal uppsatser och böcker som behandlar ljud och bild i filmer. Det mesta som skrivits om ljud och bild i film avhandlar dock i huvudsak musiken i filmerna. Exempelvis, finns det en författare vid namn Jon Burlingame som skrivit en bok som heter *The music of James Bond*⁷. Den berör

3 Michel Chion, *Film, a sound art*, s 226

4 Michel Chion, *Film, a sound art*, s 227

5 Michel Chion, *Film, a sound art*, s 227

6 Michel Chion, *Film, a sound art*, s 227

7 Jon Burlingame, *The music of James Bond [Elektronisk resurs]*, Oxford University Press, New York, 2013

James Bond på ett mer faktabaserat sätt om hur produktionen av låtarna till filmerna gick till. Därför kan en sådan här audiovisuell uppsats behövas som ett komplement till det som Jon Burlingame skrivit om. Jag tror också att detta kan vara början på något större om just ljud i Bond. Nu är det bara dessa två filmer som kommer tas upp, men alla James Bond-filmerna är säkerligen intressanta att analysera på ett mera djupgående plan. Nu kommer denna uppsats dock inte beröra musiken i Bond särskilt mycket även om den är en central del av filmerna. Det finns en person som Michel Chion nämner i hans böcker som heter Pierre Schaeffer och som jag förstått det är det Chions förebild (eller en av dem) som han har blivit influerad av. Sedan finns det en kvinna vid namn Claudia Gorbman som översatt Chions böcker till engelska. Både hon och Schaeffer är s k ”musicologists”, dvs forskar om musik. Därifrån är inte steget långt från musik till ljud i film. Eftersom både Schaeffer och Chion är kompositörer av *musique concrète*, dvs en kompositör som använder ljud i sin omgivning som en del av sitt musikskapande, så kan man förstå att Chion fastnat för hur ljud används i film. Återigen, som tidigare nämnt, Burlingame har skrivit om musiken i Bond och därför är det inte relevant för mig att gå in på det i mera detalj. Eftersom både Schaeffer och Gorbman är ”musicologists”, som forskar om musik i allmänhet, visar detta tydligt på att en audiovisuell analys behövs när det gäller Bond-filmerna.

Metod och teori

Michel Chions arbets sätt går ut på att han kategoriserar in ljud i olika grupper, dvs dialoger, musik och oväsen. Sedan tittar han närmare på dialoger, musik och oväsen var för sig med hjälp av olika begrepp och termer. Därefter tittar han t.ex närmare på oväsen och bryter ner varje enskilt ljud för att analysera dessa för att se hur de fungerar ihop med bilden. Vad jag kommer göra är att titta på flera olika scener ur vardera film och analysera dessa. Till min hjälp använder jag mig av en rad begrepp och termer som Michel Chion tar upp i böckerna ”Audio-vision: sound on screen”⁸, “Film, a sound art” och “The voice in cinema”⁹. Den metod som dock ligger till grund för hela uppsatsen är *masking method*. Den består egentligen av tre delar, först undersöker man endast ljuden, sedan döljer man ljuden och undersöker enbart bilden. Därefter slås både ljud och bild ihop för att se vilka effekter det får.

Hans begrepp och termer lämpar sig för olika ändamål, vissa för dialoger och andra för övriga ljud runtomkring. De begrepp som kommer beröra ljud i allmänhet är bl a *added value*, *synch point* och *acousmatic sound*. De begrepp som kommer beröra dialoger till största del är bl a *theatrical speech*, *textual speech*, *emanation speech* samt ett begrepp som är raka motsatsen till *acousmatic sound*, dvs

8 Michel Chion, *Audio-vision: sound on screen*, Columbia University Press, New York, 1994

9 Michel Chion, *The voice in cinema*, Columbia Univ. Press, New York, 1999

acousmètre. Uppsatsen handlar kanske inte främst om dessa filmer, utan mer om att testa och applicera hans teorier och begrepp på olika scener ur filmerna och se hur begreppen fungerar med dem, tillsammans med *masking method*.

Om Michel Chion

Det stora namnet inom den audiovisuella teorin är Michel Chion. Han är både kompositör av *musique concrete* och föreläsare. Mellan år 1963 och 1971 studerade han musik vid konservatoriet i Paris och Versailles och samtidigt som detta, år 1964 till 1970 studerade han även litteratur, både moderna och klassiker, vid universitetet i Paris-Nanterre. Han har också arbetat för tidningen *Cahiers du Cinema* som kritiker mellan 1981-86. Samtidigt som han arbetade där skrev han boken *The Voice in Cinema* år 1982, där han introducerade begreppet *acousmètre* (som förklaras mer utförligt i uppsatsen nedan). Han har också gjort en film år 1983 som heter *Eponine*. År 1990 skrev han en bok, *Audio-vision*, som är hans mest översatta och inflytelserika bok. Från 1990- 2012 arbetade han som professionell föreläsare vid *University Paris III Sorbonne Nouvelle (department Film) and ESeC*. Dessutom föreläste han på *University of Buenos Aires, the School of Sound in London* och *the School of Arts in Lausanne*. År 1995 fick han ett pris, ”Best Book of Cinema”, för sin bok *Music in Cinema* och år 2010 släppte han sin bok *Film, A Sound Art*.¹⁰ Med andra ord förstår man, genom att bara läsa ovanstående meriter, hur framgångsrik han har varit genom åren och hur hans intresse av ljud och film har väckts till liv genom åren som gått. Den sistnämnda boken, *Film, A Sound Art*, behandlar ljud och film ur ett historiskt perspektiv. Det första kapitlet ur boken diskuterar åren 1895-1927 då det inte fanns ljudfilm, utan stumfilm. Det speciella med detta är att han inte döpt det till stumfilm, utan ”deaf cinema”.¹¹ Det han menar med detta är att det fanns ord och oväsen, men de kunde inte göra sig hörda. Boken består av två delar. I första delen tar han upp det historiska från stumfilm till nutid och i andra delen går han i detalj in på specifika filmer och regissörer för att titta på det estetiska hos dem.

¹⁰ <http://www.michelchion.com/biography> (Hämtat 2015-1-19)

¹¹ Chion, *Film, a sound art*, s 3

James Bond – En inblick i agentens audiovisuella värld

Titelspåret – en tidlös melodi

Innan den audiovisuella analysen enligt Michel Chions begrepp och termer tar vid, är det relevant att diskutera titelmelodin, dvs *James Bond Theme*. Den är en central del av James Bond och värd att ta upp eftersom det finns mycket man kan diskutera kring denna låt och framkomst.

Det som kan sägas angående *James Bond Theme*, är att den är skriven av Monty Norman för filmen *Dr. No (Agent 007 med rätt att döda)*, Terence Young, 1962). Han producerade även andra låtar till filmen i mitten av januari 1962 som spelades in på Jamaica, därav en låt som heter *Under the Mango Tree*. Tiden var begränsad och han hade inte skrivit något som skulle kunna karaktärisera James Bond ännu. Inspelningen skulle börja i mitten av juni 1962. Monty Norman kontaktade producenterna Harry Saltzman och Albert R. Broccoli angående detta. Saltzman tyckte *Under the Mango Tree* var tillräckligt bra som filmens titelspår, men Broccoli ville ha något mer dramatiskt. Monty Norman tog då en låt som heter *Bad Sign, Good Sign*, från en icke-producerad musikal som han arbetade med sommaren 1961. Denna låt var grunden till *James Bond Theme*. Sedan fick John Barry och hans orkester uppdraget att arrangera om Normans stycke musik till en två minuter lång låt och han hade bara ett fåtal dagar på sig.¹²

När det gäller titelspåret *James Bond Theme*, så används den melodin i så gott som alla filmer från *Dr. No* till *Skyfall* (Sam Mendes, 2012). Dock inte i *Never Say Never Again*. Denna film räknas som en inofficiell Bond-film, eftersom Eon Productions, som skapat alla andra filmer inte har skapat denna film. Bakgrunden till detta är att Ian Fleming utvecklade berättelsen tillsammans med filmproducenten Kevin McClory när deras relation bröts. Därefter anpassade Ian Fleming filmmanuset till romanen *Thunderball* och i samma veva köpte Eon Productions upp filmrättigheterna till *Thunderball*. Eftersom det var omöjligt att göra en egen bondfilm under mitten av 1960-talet, samarbetade McClory med Eon Productions för att producera *Thunderball*. Detta förde med sig att han inte fick lov att producera en rivaliserande bondfilm under tio år. År 1975 annonserade McClory ut att han tänkte göra en ambitiös bondfilm med Sean Connery, men han var begränsad till att basera filmen på berättelsen i *Thunderball* och därför är *Never Say Never Again*, tekniskt sett, en remake. Det är därför som *Never Say Never Again* bl a saknar *James Bond Theme* och pistolsekvensen i början av filmen.¹³

12 Burlingame, *The music of James Bond [Elektronisk resurs]*, s 1-19

13 <http://www.imdb.com/title/tt0086006/faq> (Hämtad 2014-12-3)

När det auditiva och visuella interagerar med varandra – positivt eller negativt?

Den inofficiella filmen *Never Say Never Again* (1983)

Michel Chion tar upp ett begrepp han kallar för *masking method*¹⁴. Den går ut på att bild och ljud delas upp, så att man enbart tar del av en åt gången. Sedan slås båda elementen ihop, dvs ljud och bild till ett, för att se hur de framträder tillsammans. Man jämför helt enkelt bild och ljud separat för att sedan se hur de går ihop tillsammans då man får se hur ljuden skapar bilden, för att sammanfatta det på ett enkelt sätt.

I *Never Say Never Again* finns det en sekvens av en scen där denna metod kan appliceras på ett utmärkt sätt. Hela scenen handlar om ett slagsmål mellan Bond och en skurk på ett hälsöhem. Den pågår i flera minuter. Bond är på gymmet och tränar när den här skurken dyker upp. Ett slagsmål bryter ut mellan de båda på gymmet och en stund senare befinner de sig i en korridor och det är denna del som kan döpas till ”korridorsekvensen” härnäst.



Bond i slagsmål med en skurk (längst till vänster i bild)

Detta klipp, eller sekvens, varar i ca 13-14 sekunder. För att beskriva bildens komposition så är kameran relativt statisk. Det som ses är en korridor i vänster del av bilden. I mitten av bilden finns en öppning in till ett rum där ett antal personer sitter och tittar på TV med ryggen vänd mot korridoren. Det är egentligen två händelser som inträffar under dessa 13-14 sekunderna. För det första så har vi slagsmålet mellan Bond och skurken i vänstra delen av bilden. Sedan jagar de varandra förbi rummet

¹⁴ Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 187-188

och ut ur bilden till höger. För det andra så har vi det som händer i bakgrunden, i rummet där alla dessa personer blir exalterade över något som vi åskådare inte kan se. Denna sekvens har egentligen två handlingar, en ”primär handling” och en ”sekundär handling”.

Om ljuden enbart diskuteras till sekvensen blir det mer komplicerat dels för att gränserna mellan de olika ljuden suddas ut, men även för att handlingen uppfattas på ett annat sätt. Den ”primära” och ”sekundära” handlingen flyter samman och man kan uppfatta att allting hänger ihop med varandra. Det är dock inte så om bilderna visas upp tillsammans med ljuden. Då separeras ljuden från TV:n och jublandet från personerna i rummet från ljuden av slagen mellan Bond och skurken och dess kroppsljud som i och med detta framträder. Däremot interagerar den ”sekundära” handlingen med den ”primära” handlingen, på så sätt att skurken stannar upp i farten när han går förbi rummet. Han vänder sig om för att lyssna på det som händer innan han fortsätter jakten på Bond. Detta visar på hur komplicerat det är med både bilder och ljud tillsammans. För Bonds del är det dock väsentligt att han vinner tid genom att skurken distraheras av TV:n och det som händer runtomkring, dvs när de jublar över något. Därmed kan han gömma sig och planera för sitt nästa drag mot skurken. I och med detta, så hänger båda handlingarna ihop och är beroende av varandra för att få en spänning i filmen, med andra ord en katt och råttalek. Det är ingen slump att jublet inträffar i samma ögonblick som skurken passerar rummet. Begreppet *synch point* eller *point of synchronization*¹⁵, kan appliceras på denna sekvens. Det innebär precis som det låter att något synkroniseras med det andra, i det här fallet bild och ljud. Det kan appliceras på den tidpunkt då skurken distraheras och Bond får ett försprång. Problemet är dock med vem som jublet isåfall, omedvetet synkroniseras med, för är det skurken eller Bond? Å ena sidan kan det argumenteras för att jublet kopplas samman med att Bond lyckas fly, även om jublet inte syftar till den händelsen, utan något som sker på TV:n. Å andra sidan kan det tänkas kopplas samman med skurken och den spark som Bond får i huvudet. Med andra ord kan det också argumenteras för att personerna som sitter i rummet och tittar på TV hejar på det som sker på TV:n, men även det som sker utan deras vetskap. Utöver *synch point*, kan det kopplas samman med begreppet *added value*¹⁶, vilket innebär, precis som det låter, att ljuden medför ett ökat värde till bilden och det som händer i denna sekvens.

15 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 58-60

16 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 5

Den falska ljudbilden

Apropå det här slagsmålet mellan Bond och skurken, så kan det vara aktuellt att lyfta fram knytnävsslagen de ger varandra, men inte bara i denna scen och sekvens utan genom hela filmen. Chion tar upp ett avsnitt som handlar om knytnävsslag på film i förhållande till verkligheten. Han kallar detta avsnitt för *Emblematic Synch Point: The Punch* och de första raderna lyder:

In real life a punch does not necessarily make noise, even if it hurts someone. In cinematic or televisual audio-image, the sound of the impact is well-high obligatory. Otherwise no one would believe the punches, even if they had really been inflicted. Accordingly they are accompanied with sound effects as a matter of course.¹⁷

Hans resonemang kan också appliceras på sparkar och andra kroppsljud som därmed gör att scenen känns mer effektiv. I och med detta är det tänkt att titta närmare på en rad olika sekvenser där just slagsmål är i fokus för att se hur kroppsljud, knytnävsslag och sparkar gestaltas. Även om Chion enbart tar upp knytnävsslag där han har detta specifika i sitt fokus kan man inte komma ifrån att det inte enbart är knytnävsslag man kan diskutera, utan även allting som rör kroppen för att skildra styrka och svaghet i karaktärer. Det är därför som det är intressant att diskutera och ta upp flera olika sekvenser kring det här slagsmålet på hälsohemmet. För effekten man försöker få fram av ett slag i ansiktet hos någon är lika väsentligt som att försöka få fram effekten av hur personen ifråga upplever slaget, dvs ett ”Aj”-ljud eller dylikt. Annars är det svårt att få fram en trovärdig bild av karaktärerna som slåss med varandra. Å ena sidan, så är det möjligt att i och för sig låta bli att ta med ljud som ”ouch” eller dylikt för att få en mer spänning kring ett slagsmål som därmed väcker frågor, såsom ”Hur pass mycket kände han av slaget?” eller liknande. Å andra sidan, så kan den metoden ifrågasättas, eftersom det blir mindre trovärdigt eftersom ett slag i ansiktet nästintill automatiskt innefattar någon form av skada och när detta inte visas upp på något sätt så blir det surrealistiskt.



(Vänster bild). Skurken snubblar på en plank och faller.

(Höger bild). Sekunden efter Bond smällde upp en dörr i ansiktet på skurken.

17 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 60

För att återgå till några sekvenser som handlar om slagsmål, så finns det två särskilda händelser som är värda att diskutera. Observera att bilderna ovan inte ligger kronologiskt kring när de inträffar. De bara finns där för att få en uppfattning om vad som diskuteras.

I den första sekvensen (vänster bild), jagas Bond nerför en trappa och gömmer sig bakom den. Kort därefter dyker skurken upp i bild på trappavsatsen (höger del av bilden). Bond planerar för hur han ska ta död på skurken. Skurken springer nerför trappan i en väldig fart. Precis innan han hunnit ner, sticker Bond ut en plankan mitt framför skurkens ben, så att han trillar framlänges (precis som bilden visar). Det som händer när Bond faller skurken är att han gör ifrån sig underliga ljud innan han landar på golvet nedanför trappan. Problemet är att beskriva ljudet, eller rättare sagt skriva ner vad som sägs med bokstäver. Det kan dock uppfattas som ”gaööae”. Om man ska försöka använda metoden *semantic listening*¹⁸, som innebär att man lyssnar till hur någon säger något och vad man vill ha sagt, dvs det språkliga, så är det möjligt att använda den metoden på denna scen, iallafall försöka. Utgå från det faktum att ”ö” inte uttalas eller knappt uttalas, så kan man utgå från svenska språkets ”Nä” där man lägger till bokstaven ”e” i slutet, så ordet ”Näe” bildas, men byt ut ”N” mot ”G” i början och gå upp i ”pitch”, dvs tonhöjd, successivt, men relativt snabbt och dröj kvar på ”e”. Nästan exakt så låter skurken när han gör ifrån sig sitt läte innan han landar på golvet nedanför trappan. Nu är inte detta direkt något som är hundra procent korrekt, men det är relativt nära hans läte. Man kan fundera över huruvida denna sekvens uppfattas om alla ljud skalas bort och bilderna enbart blir synliga, för det man kan säga är att denna sekvens faller ganska platt, bokstavligt talat, om man inte har ljud, då den blir extremt neutral och känslolös.

På samma sätt som ett slag inte nödvändigtvis ger ifrån sig ljud, ger inte skurkens snubblande nödvändigtvis ifrån sig ett ljud heller, utan allt handlar bara om att skapa en effekt. Nu är det i och för sig skillnad mellan ett slag i ansiktet och att någon snubblar, men det är ändå väsentligt att ta upp denna sekvens eftersom det inte är helt självklart att han skulle göra ifrån sig ett ljud när han snubblade. Fast rent reflexmässigt återskapas sådana ljud när något händer som man inte är beredd på, t.ex att bli skrämmd. Effekterna till ljudlösa händelser är därmed viktiga för att skapa spänning. Om man pratar om autenticitet, så är denna sekvens väldigt trovärdig, eftersom ljudet skurken återskapar när han faller, upplevs som att det händer på plats och inget man förstärkt i efterhand. Det är skillnad från det som beskrevs tidigare när Bond slogs med skurken i korridoren, där alla sparkar och slag uppfattas som förstärkta. Sedan kan det ifrågasättas hur trovärdigt ljudet i sig är när det gäller HUR det sägs, för

18 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 28

egentligen är det underligt att han går upp i ”pitch” samtidigt som han faller, det borde vara tvärtom. Det stämmer inte överens med hur sekvensen fortlöper, men ATT ett ljud uppstår är däremot trovärdigt pga chocken.

Den andra sekvensen (höger bild) är intressant att diskutera när det kommer till *masking method*. Det som händer är att vi får följa skurken när han letar efter Bond. Han går ut från gymmet i vänster del av bild och passerar två dörrar. En som står öppen till gymmet respektive en som står öppen till korridoren i motsatt riktning. Han stannar upp innan han går ut i korridoren och lyfter upp en person som ligger på golvet bredvid dörren till vänster om honom, dvs ute i korridoren. (Den här personen är gömd för oss tittare tills skurken lyfter upp honom, då vi endast får se två händer som greppat tag om dörrkarmen). Skurken kastar sedan iväg personen till vänster ut i korridoren, ut ur bild. Sedan vänder han sig om för att gå tillbaks in i gymmet. I det ögonblicket springer Bond fram i en väldig fart mot dörren ut till korridoren och stänger den rakt i ansiktet på skurken. Sedan greppar skurken tag om Bond och kastar ut honom i korridoren. Allt det här sker på bara några sekunder.

Om det enbart läggs fokus på ljuden i sekvensen, så är det inte lika enkelt att placera vad det är som händer under dessa tjugo sekunderna som det utspelar sig. Först hörs det sju till åtta massiva, tunga fotsteg som efterhand ökar i tempo. Efter tre fotsteg hörs dessutom hur någon gör ifrån sig ljud i form av ”Ååååh” och ”Aaaah” på ett njutsamt sätt. Det är då som fotstegen ökar i tempo. I takt med att fotstegen inte hörs längre uppstår en annan variant av det här stönandet i form av ”Uu-uh”, precis som om någon blir strypt. Sedan uppstår det ett ”Whoooo” innan man hör hur någon faller omkull. Kort därefter hörs det ett krasande av något som sedan efterföljs av ett kort ”Eeeew”-läte, med mörk röst. Det som gör det svårt är att urskilja ljuden från varandra och försöka bena ut från vem eller vilka de kommer ifrån. Det är inte heller självklart vad det är för sorts film eller sekvens man precis lyssnat på. Eftersom det är så många olika läten som inte är särskilt naturliga till sin form, som är överdrivna, så blir hela denna sekvens som en parodi på något, men vad isåfall?

Om både ljud och bild slås ihop fås en helt annan uppfattning, för då ser man att det rör sig om ett slagsmål. Det finns flera problem med de två ljud som uppstår när Bond smäller upp dörren rakt i ansiktet på skurken. Chion tar upp ett begrepp som är värt att diskutera i anknytning till just denna del av sekvensen. Detta begrepp är *acousmatic sound* och angående detta skriver han: ”Pertaining to sound one hears without seeing its source. Radio and telephone are acousmatic media. In a film, an offscreen sound is acousmatic.”¹⁹

19 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 221

Om vi börjar med att diskutera kras-ljudet, så har det egentligen två möjliga källor till var det uppstod, antingen dörren som går sönder i samma stund som Bond smäller upp den i ansiktet eller så är det skurkens näsa som går sönder. Det sistnämnda är förmodligen mest troligt, då man sekunden efter får se hur skurken håller ena handen på näsan (se höger bild). Eftersom det här krasandet inte är synligt så är det möjligt att se det ljudet som ett *acousmatic sound*. Det är också möjligt att vända på det hela och säga att det inte är ett *acousmatic sound*. Anledningen till detta är att sekvensen egentligen är väldigt uppenbar. Bond springer fram och stänger dörren och ljudet uppstår bakom dörren. Sedan visar sig skurken igen som håller för näsan och därmed kan det argumenteras för att det inte är ett *acousmatic sound* eftersom det då blir uppenbart för oss åskådare var ljudet kom ifrån. Detsamma gäller egentligen ”Eeeew” som kras-ljudet. Å ena sidan kan det ses som ett ljud där källan inte är synlig, men å andra sidan så är det uppenbart var ljudet kommer ifrån om man tittar på helheten och då spelar det egentligen ingen roll om det är i bilden eller utanför bilden som ljuden uppstår. Det är ett komplicerat fall där det är möjligt att vända och vrida på saker och ting hur länge som helst utan att hitta ett rätt svar.

Allt det här som Michel Chion tar upp angående att det inte finns någon ram för ljuden (se ovan) är intressant att utveckla vidare, då han har väldigt många välformulerade argument som är värda att ta upp här som på något sätt anknyter till tidigare nämnda citat. Han jämför högtalare och dess motsvarighet, en projektor, i allmänhet:

Light propagates (at least apparently) in a rectilinear manner, but sound spreads out like gas. The equivalent of light *rays* is sound *waves*. The image is bounded in space, but sound is not. Sound is mental, cannot be touched. An image can; this is what is done in religious ceremonies. You can touch the screen. With film we can also say that the image is projected and the sound is a *projector*, in the sense that the latter projects meanings and values onto the image.²⁰

En slutsats av Chions tankar är att ljud är abstrakta. En annan väsentlig detalj som också är värd att ta upp här är hans liknelse mellan ljud och gas, för det han inte säger, men som är viktigt att poängtera är att båda två är osynliga. Det går inte att se eller ta på varken ljud eller gas.

20 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 144

Kvinnan som lät och förvandlades till en fiskmås

Detta avsnitt kommer specifikt behandla dialoger, röster och prat och hur ord betonas. För det är inte enbart oväsen, dvs dörrar som knarrar, golv eller mark som låter när man trampar på det, glas som klirrar när man skålar med någon, papper som prasslar när man tar upp dem ur en portfölj, pangljudet som uppstår när en pistol avfyras etc, som finns i filmer. Karaktärerna och deras ljud som uppstår genom deras munnar är dock också en väldigt viktig del.

Det finns en speciell sekvens ur en scen som är värd att ta upp eftersom den inte är helt självklar när det gäller *masking method*, framförallt när det kommer till ett särskilt ljud. För att förklara det visuella först, med andra ord bilden och det som händer i scenen. James Bond står vid en bar på en brygga i Bahamas där han inledningsvis pratar med en bartender. Efter en stund, medan han väntar på sin drink, vänder sig Bond om och tittar ut över havet där han får se en snygg kvinna åka vattenskidor. Varje gång hon åker förbi bryggan och baren så försöker hon göra olika ”tricks” för att få Bonds uppmärksamhet, som hon lyckas med, och för att han ska bli imponerad. Man klipper mellan att visa Bond när han följer henne med blicken för att sedan filma kvinnan när hon åker förbi. Detta sker ett antal gånger. Efter en stund vänder sig Bond om för att ta emot sin drink och vänder ryggen till mot vattnet och havet, men då åker hon förbi och skvätter ner honom. Därefter klipps det till den del då hon förlorar kontrollen över vattenskidorna för att sedan åka uppför en ramp i en hög hastighet och rakt in i Bonds famn. Hon beklagar sig och säger: ”How reckless of me, I made you all wet” och Bond svarar: ”Yeah, but my Martini is so dry”. Därefter presenterar de sig för varandra och pratar med varandra.



Precis efter det att Fatima Blush sprungit in i Bonds famn.

För att beskriva det audiella och de centrala aspekterna av scenen så hörs karibisk musik som på något sätt avslöjar att vi befinner oss någonstans i Karibien. Sedan hörs det också en fågel inledningsvis samt

Bonds dialoger. Ovanpå detta hörs mestadels skvalpanet av vatten och båtmotorer som ett jämnt flöde i resten av scenen. Innan Fatima Blushs och James Bonds konversation börjar hörs ett läte som påminner om en fiskmås som skriker, precis som om någon försöker skada eller skrämma den, vilket inte är något uppseendeväckande, med tanke på att andra fåglar också hörs. Ljuden smälter in i varandra på ett naturligt sätt.

Innebörden av scenen förstås oavsett om ljuden är där eller inte, dvs deras försök till att charma varandra, särskilt Fatima Blush. Om man däremot tar bort bilden och endast tittar på det audiella så uppstår det problem. Det enda en åskådare då förstår är att de befinner sig någonstans där det finns vatten, men är det en hamn med båtar eller är man ute på havet och fiskar eller vad är det som händer egentligen. När ”fiskmåsskriket” i slutet av scenen uppstår innan de presenterar sig för varandra, vad är det då som händer? Kör en båt på en fiskmås omedvetet så att den skadas? Med andra ord så väcker enbart ljud fler frågor än svar om bilden är dold.

Det uppstår dock en viss förvåning om bild och ljud sätts samman om en person tittar på slutet av scenen i sekvensen då kvinnan förlorar kontrollen och åker uppför rampen och samtidigt skriker som en fiskmås. Först då uppstår det en chock över något man kanske trodde var något särskilt, men som visade sig vara något helt annat, därav titeln på delkapitlet.

Om man dock stannar kvar vid det här ”fiskmåsskriket” så kan det ses som oväsen, men å andra sidan så kan det också ses som en form av dialog för att få uppmärksamhet av Bond, så att han är beredd på hennes okontrollerbara springande rätt in i hans famn. Det förstnämnda skulle vara självklart om man endast hör ljuden och döljer bilden.

Tre olika typer av dialoger

Det finns tre olika typer av dialoger, enligt Chion. Den första som är mest vanlig är *Theatrical Speech*²¹, vilket innebär att dialogerna har en dramatisk, psykologisk, informativ och en påverkande funktion och angående detta skriver han på samma sida: ”It is perceived as dialogue issuing from characters in the action; in contrast to textual speech, it has no power over the course of the images, and, in contrast to emanation speech, it is wholly intelligible, heard clearly word for word.” Den första typen av dialoger har därmed ingen makt över bilderna och den är också begriplig. Den andra typen av dialoger, dvs *Textual Speech*²², är i grova drag en berättarröst som väcker liv i bilderna och har makt över dem. Anledningen till att de har makt är, enligt Chion: ”But in comparison with literature, textual

21 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 171

22 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 172

speech in film is doubly powerful. Not only does it cause things to appear in the mind but also before our eyes and ears.”²³ Ett intressant exempel är Kevin Spaceys karaktär Francis Underwood i TV-serien *House of Cards* (2013-) som kliver ur handlingen och tittar rakt in i kameran samtidigt som han berättar något för oss som har med handlingen att göra. Han blir en berättarröst för oss åskådare när han förklarar och beskriver saker och ting i bilden. Sedan blir det precis som om han kliver in i handlingen igen och lämnar rollen som en synlig berättarröst. Detta sker kontinuerligt under seriens gång, dvs att hans dialoger växlar mellan att bestå av *Theatrical Speech* och *Textual Speech*. Den tredje och sista typen av dialoger är *Emanation Speech*²⁴. Angående detta skriver Chion: ”Emanation speech is speech which is not necessarily heard and understood fully, and in any case is not intimately tied to the heart of what might be called the narrative action.” Med andra ord prat som nödvändigtvis inte hörs eller förstås fullt ut, men som ändå finns där även om det inte är knutet till berättelsen och handlingen. Det finns dock sätt detta kan utnyttjas på i filmer och som Chion tar upp på dessa sidor, t.ex användandet av olika språk eller att man lägger en ljudeffekt i slutet av en dialog så något ord maskeras och blir svårare att höra.

Med tanke på ovanstående tre synsätt på typer av dialoger som filmer består av är det härmed värt att diskutera ”fiskmåsskriket” och försöka reda ut vilken dialogtyp det är. Det blir dock svårt att göra detta, eftersom ingen egentligen passar in på hennes ”fiskmåsskrik”, då det inte riktigt är en dialog, snarare en monolog, för hon pratar ju inte med någon när hon skriker. Hon påkallar bara uppmärksamhet omedvetet. Samtidigt så är det väldigt dramatiskt och hon har en påverkande funktion på omgivningen. Skriket kan dock diskuteras fram och tillbaks gällande om det är informativt eller inte. Å ena sidan är det tydligt att något händer om en person skriker och därmed blir det dramatiskt, men å andra sidan så hörs det inte vad hon vill ha sagt eller säger, så den förstnämnda kategorin av dialoger, dvs *Theatrical Speech* går isär här. För vissa delar stämmer, men andra inte. Den andra kategorin *Textual Speech* är egentligen väldigt självklar att diskutera i detta fall, då ingenting stämmer in på den. Det är ingen berättarröst som har kontroll över bilden och handlingen här. Den tredje kategorin *Emanation Speech* kan diskuteras fram och tillbaks, för det hörs inte om hon försöker säga något ord, men samtidigt så är situationen lättbegriplig när man som åskådare tittar på scenen. Om det nu är *Emanation Speech* så är det lite speciellt med tanke på att hennes skrik är en central del av hela denna sekvens och en uppbyggnad för nästkommande sekvens, som egentligen startar konversationen mellan henne och Bond. Det är dock ingen av dessa tre kategorier som till hundra procent kopplas samman

23 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 174

24 Chion, *Audio-vision: sound on screen*, s 177-183

med hennes ”fiskmåsskrik”, men någon form av dialog är det eftersom det kommer från hennes mun. De här tre kategorierna kan man även koppla samman till skurken som faller i trappan och hans läte (se ovan), där det också egentligen är svårt att bestämma vilket av dem det är, men som ändå är närmare den sistnämnda kategorin *Emanation Speech* då han faktiskt uttalar ett ord som man inte riktigt förstår sig på och som bara framkallas rent reflexmässigt när han faller. Detta visar på hur komplicerat ljud verkligen är. Det finns inget definitivt svar på vilken typ av ljud det är som låter. Ju mer man lyssnar desto mer komplicerat blir det.

Den officiella filmen *Thunderball* (1965)

Det finns fler skillnader än likheter mellan *Thunderball* och *Never Say Never Again*. Både när det gäller hur karaktärerna framställs på film och hur de gestaltas, men allra tydligast är det när det gäller den audiella biten.

Först och främst är det en mycket smalare ljudbild i *Thunderball* än *Never Say Never Again*, vilket medför en viss problematik när det kommer till hur man framställer dialoger, musik och oväsen tillsammans, då allt blandas och smälter samman till en enda enhet och kanal. Det är kanske inte konstigt med tanke på att *Thunderball* är inspelat i mono²⁵. Eftersom filmen är inspelad i mono, så är det i huvudsak dialogerna som är i fokus. Allt annat utelämnas så mycket man kan, för att få ”plats” med dialogerna före allt annat i ljudbilden. I *Never Say Never Again* är det däremot inte mono, utan istället ”70mm 6-track”²⁶, vilket motsvarar stereo-ljud.

För det andra, så är det mycket mer musik i *Thunderball* än i *Never Say Never Again*. Detta har troligen med rättigheter att göra (se tidigare kapitel). I nästan varenda scen av filmen förekommer det musik, dvs ledmotivet till filmen och i olika variationer och delar av ledmotivet som upprepas, takten ökas respektive sänks i tempo osv beroende på vilken sorts scen det rör sig om. Detta sker dock främst när det gäller slagsmålsscener eller när en spänning ska framkallas på något sätt, såsom att Bond är på jakt efter någon. Det finns musik i *Never Say Never Again* också, men detta används endast ett fåtal gånger framåt slutet av filmen i några slagsmålsscener, men dock inte i samma utsträckning som i *Thunderball*. Här nedan kommer en tabell med lite mer övergripande observationer kring skillnader respektive likheter i de båda filmerna, både visuellt och audiellt (ej rättigheterna), eftersom det redan har nämnts i tidigare kapitel.

25 http://www.imdb.com/title/tt0059800/?ref_=nv_sr_1 (Hämtad 2015-03-14)

26 http://www.imdb.com/title/tt0086006/?ref_=nv_sr_1 (Hämtad 2015-03-14)

Thunderball	Never Say Never Again
Smal ljudbild	Bred ljudbild
Mycket musik (icke-diegetisk)	Lite musik (icke-diegetisk)
Sparsam ljudbild (Endast dialoger I de flesta fall. Oväsen och musik (diegetisk) inte lika tydliga)	Mixad ljudbild (Dialoger, musik och oväsen (diegetisk) tydligare)

Rösten av en osynlig skurk

Det är inte enbart musiken och ljudbilden som är skillnaden mellan filmerna, utan även handlingen. En särskild person som finns med i båda filmerna är Ernst Stavro Blofeld. Det är dock inte handlingen i sig som är intressant att diskutera då båda filmerna i grund och botten bygger på samma bok av Fleming. Båda två filmerna har dessutom med samma huvudkaraktärer och liknande platser. Det är däremot den här Blofeld som är relevant att diskutera, då han skildras på två helt olika sätt i respektive film, både när det gäller bild och ljud. Det finns en scen i *Thunderball* som är värd att nämna angående detta och som har en koppling till Chions uttryck *acousmêtre*. Han förklarar följande: “When the acousmatic presence is a voice, and especially when this voice has not yet been visualized – that is, when we cannot yet connect it to a face –we get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmêtre*. A person you talk to on the phone, whom you've never seen, is an *acousmêtre*.”²⁷ Med detta uttryck i åtanke, är det passande nog dags att påbörja förklaringen av scenen och vad den går ut på.

Det som händer är att Mr Largo kommer in i ett stort rum där ett möte ska äga rum (se bilden nedan). Flera personer sitter ner och väntar på honom. När mötet sätter igång är det dags för dessa personerna på mötet att redovisa för Blofeld vad de har gjort för något och hur mycket pengar de fått ihop på deras respektive uppdrag. Alla möjliga bildvinklar av personerna på mötet respektive Blofeld används förutom att man inte får se Blofelds ansikte en enda gång.

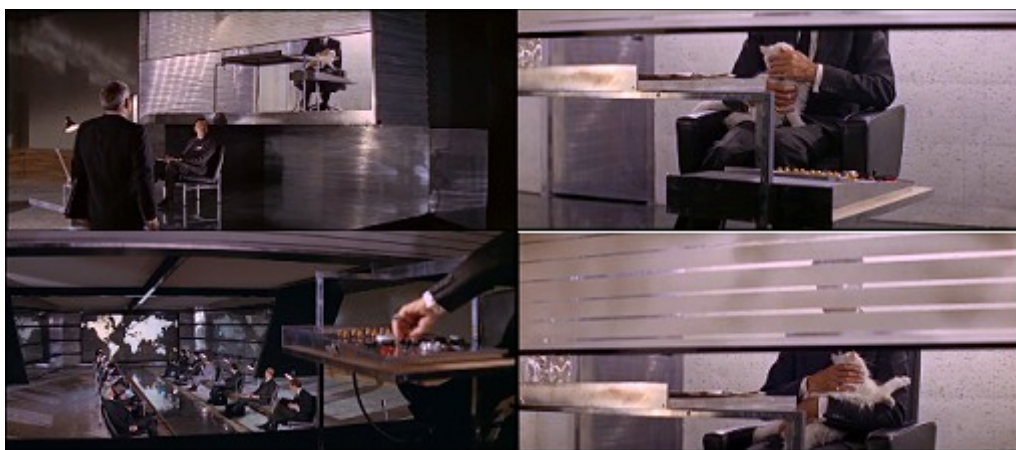
²⁷ Chion, *The voice in cinema*, s 21



Mr Largo, eller ”nummer 2”(till vänster i bild) har precis kommit in till ett möte som styrs av Blofeld.

Det som också händer är att Blofeld ifrågasätter en av personerna som medverkar på mötet och anklagar honom för förskingring av pengar. Det som då händer är att Blofeld, eller ”nummer 1” som de kallar honom för, visar sin makt genom att bestraffa den här personen. Han trycker på en knapp som gör att stolen elektrifieras och som därmed gör så att personen börjar skaka febrilt innan han tuppar av och dör. Därefter försvinner stolen neråt med kroppen och den dumpas under golvet någonstans och en kort stund efter det åker stolen tillbaks upp och då är stolen tom och mötet fortsätter som vanligt, precis som om ingenting hade hänt.

Detta är hela scenen mer eller mindre på ett övergripande sätt, men det som beskrivits ovan är mer det visuella och därför är det väsentligt att backa bandet och titta lite extra på olika sekvenser ur scenen och gå igenom dem bit för bit genom att analysera ljuden i förhållande till vad vi åskådare ser. Om man börjar med inledningen när Largo precis har kommit in i mötesrummet, förväntar man sig eventuellt ett klipp så att Blofelds ansikte visas när han talar till Largo och att man klipper mellan Largo och Blofeld kontinuerligt för att hålla koll på vem som talar, men så är inte fallet, iallafall inte inledningsvis. Det är först efter några sekunder som man byter vinkel och filmar Blofeld med en avståndsbild. Han sitter i en glasbur och klappar en vit katt.



Blofeld i olika bildvinklar från scenen.

Det som redan har tagits upp tidigare om att Blofelds ansikte inte syns en enda gång visar på något sätt att man inte vill rubba hans makt. Man ska inte få veta hur han ser ut, bara att han har makt, bestämmer och gör hur han vill, både genom hans röst men även genom hans handlingar. Med handlingar menas det att han styr sina medarbetare och bestraffar dem om de inte sköter sig, men även det faktum att han stryker sina händer över sin katt visar också på att han har makt, och att katten är i underläge. Det är dock endast mellan karaktärerna som makten tar sig i uttryck, inte mellan åskådaren och Blofeld. För oss åskådare är det snarare en mystisk effekt av att man inte får se hans ansikte och mun röra sig. Rösten i sig när han talar har en lätt ”reverb-effekt”, vilket innebär att den ekar när han talar. Detta innebär att hans röst fyller upp rummet. Sedan får man inte glömma bort det faktum att han sitter placerad högre upp än sina medarbetare (se nedre vänstra bild), vilket också är ett annat sätt att visa hans makt på. Han har bokstavligen kontroll över sina anställda, eftersom han kan trycka på en knapp eller vrida om en knapp och få en eller flera av dem att bestraffas på ett eller annat sätt. Frågan är dock om Blofeld och hans röst är *onscreen* (i bild) eller *offscreen* (utanför bild), för detta är inte helt självklart, eftersom hans kropp befinner sig i bild men hans huvud och mun utanför bild. Michel Chion skriver följande:

So we can have semi-acousmètres, or on the other hand partial de-acousmatizations, when we haven't yet seen the mouth of a character who speaks, and we just see his hand, back, feet, or neck. A quarter-acousmètre is even possible – its head facing the camera, but the mouth hidden! As long as the face and mouth have not been completely revealed, and as long as the spectator's eye has not ”verified” the co-incidence of the voice with the mouth (a verification which needs only to be approximate), de-acousmatization is incomplete, and the voice retains an aura of invulnerability and magical power.²⁸

28 Chion, *The voice in cinema*, s 28

Med tanke på ovanstående citat skiftar skildringen av Blofeld mellan *semi-acousmêtre* och *quarter-acousmêtre*, eftersom man får se hans händer och kropp förutom huvud i vissa klipp medans man får se hela kroppen och huvud framifrån i andra klipp, dock med delar av huvudet dolt inklusive munnen genom en persienn. Därför kan man inte ta för givet att det verkligen är han som talar i scenen. Det är omöjligt att veta eftersom munnen och huvudet är dolt till stora delar genom den här persiennen. Hur som helst, Chions citat styrker därför på något sätt att denna scen är mera *quarter-acousmêtre* än *semi-acousmêtre*.

Däremot är det intressant att diskutera ett annat begrepp som Chion tar upp i en av sina böcker, nämligen *screen speech*²⁹. Detta begrepp har en koppling till *acousmêtre*. Det som menas med *screen speech* är när någon utanför bild pratar till någon i bild, dvs när man inte har ett ansikte på vem det är som talar. När Blofeld talar i scenen så gör han det i de flesta fall när kameran filmar honom, dock inte alltid. I de fall då han talar och kameran filmar dessa medarbetare så fungerar hans röst enligt denna princip, men även om man filmar honom när han talar och när hans mun och huvud inte är synlig, är det *screen speech* då? För det här problemet dyker upp, är han i bild eller utanför bild? Eftersom det är omöjligt att veta om det är han som talar eller inte, så hänger den här definitionen på en balansgång mellan att han är i bild och utanför bild, som inte går att definiera på ett någorlunda korrekt sätt. Samtidigt är det väsentligt att komma ihåg klipptechniken, för på något sätt antyder den att det är han som talar när man filmar hans dolda ansikte, även om vi åskådare, eller för den delen hans medarbetare, inte ser ansiktet. Parallellt med *screen speech*, tar Chion upp *camera speech*³⁰, som innebär när någon talar mot kameran, eller till kameran. T.ex TV-serien *House of Cards* som togs upp tidigare i uppsatsen.

Ett fredligare sätt att använda rösten på

Det är dock inte enbart på ett elakt sätt rösten går att användas på som Blofeld gör för att utöva makt, utan det är även möjligt att göra det på ett lite mer fredligare sätt, som i slutscenen de sista tio minutrarna av Alfred Hitchcocks film *The Man Who Knew Too Much* (*Mannen som visste för mycket*, Alfred Hitchcock, 1956). Filmen handlar om Ben McKenna och Jo McKenna som åker till Marrakesh tillsammans med deras son Hank McKenna. På en buss stöter de på en fransman vid namn Louis Bernard som senare blir knivhuggen och precis innan han dör viskar han till Ben McKenna (som också är på plats) att en statsman i London kommer mördas. I samma veva kidnappas Hank av ett par som de stötte på i Marrakesh. Ben McKenna får inte säga något till myndigheterna om detta för då mördas

29 Chion, *Film, a sound art*, s 360

30 Chion, *Film, a sound art*, s 358

Hank. Därefter påbörjas en jakt efter deras son som leder tillbaks till England. Detta är handlingen i korta drag.

Precis innan slutscenen så räddar paret McKenna den här statsmannen på en konsert i London och får sedan reda på att Hank finns på ambassaden i London (dock ej säker på att det är ambassaden), men det är ett palats eller liknande där den här statsmannen (premiärministern?) också befinner sig. Paret McKenna åker dit och här börjar själva slutscenen.

Eftersom Jo McKenna är en känd musiker så vill dessa statsmän att hon sätter sig vid ett piano och börjar sjunga för dem. Hon börjar sjunga ”*Que sera*”. Samtidigt som hon gör detta står Ben McKenna och lyssnar på henne intill en vägg i bakgrunden. Sedan klipps det till Hank som befinner sig på ett rum, och efter en stund hör han att det är hans mammas röst som hörs genom dörren. Sedan blir han tillsagd av kvinnan som kidnappade honom att han ska vissla sången. Sedan klipps det tillbaks till Jo McKenna och salen där hon sitter och spelar. Här hörs det då hur Hank visslar sången och detta noterar Ben och Jo McKenna. Ben smyger då ut försiktigt ur salen längs väggen för att leta reda på var Hank befinner sig.

Denna scen visar på något sätt att Jo McKenna har makt genom sin röst och att igenkänningsfaktorn spelar en viktig roll här. Eftersom Hank känner igen hennes röst och han bekräftar detta genom att vissla så förstår Jo McKenna att Hank har hört hennes röst genom väggarna. Det har skett en kommunikation mellan de båda. Det intressanta här är om sången och visslingen är *acousmêtre*, vilket det troligtvis inte är, då åskådaren får se både Hank och Jo McKenna växelvis sjunga alternativt vissla, men även det faktum att de känner igen varandras röster gör detta till att det är svårt att säga att deras röster är *acousmêtre*. För det bygger ju på att en person ifråga inte ser eller vet om vem det är som talar som därmed skapar en mystisk spänning. I det här fallet vet ju förmodligen Hank hur hans mamma ser ut och vice versa. Det är dock viktigt att påpeka att i kontrast till Blofeld och hans dolda ansikte när han pratar, så är denna scen minst lika maktfull, fast på ett annat sätt, ett lite mer fredligare sätt. Det är trots allt genom sången de finner Hank, men det övriga folket som lyssnar vet inte om att familjen McKenna använder sången som ett redskap och vapen för att finna Hank.

Att vara tyst skapar makt

Det är dock viktigt att gå tillbaks och fortsätta diskutera Blofeld och hur han agerar, för Chion tar upp något som är minst lika viktigt att nämna som allt det andra som tagits upp i uppsatsen rörande dialoger. Det som syftas på här är när en karaktär är tyst och han skriver följande angående detta:

In discussing mute characters it is important to distinguish between *muteness* –a physical condition that prevents the subject from speaking (such as a lesion, or destroyed nerve center or phonic organ), and *mutism* –the refusal to speak, for so-called psychological reasons, with no physical damage to nerves or organs. The first question posed by the presence of a mute character in a story is, in fact: is it a case of muteness or mutism? Wherever he turns up, he generates doubt; we rarely know for sure whether he cannot speak or will not speak, and what's more, we don't know how much or how little he knows.³¹

Blofeld kanske inte är det allra tydligaste fallet när det gäller Bond angående detta, men han besitter ändå förmågan att bara vaka över de andra och sitta tyst och vi vet inte vad han vet och hur mycket han vet heller. En sak är dock säker och det är att man kan utesluta den första typen av ”tysthet”, nämligen *muteness*, eftersom han ändå talar ibland. Samtidigt, så är det viktigt att inte glömma bort den här delen om han är i bild eller utanför bild, för eftersom vi inte ser hans mun kan vi inte koppla samman rösten till just DEN kroppen man ser i bild. Därför kan det argumenteras för att någon annan gör rösten åt honom. Om så är fallet, är det mycket möjligt att den personen som sitter där i stolen bakom persiennerna är stum, och att det isåfall är någon annan i scenen som pratar åt honom, så att det ska se ut som om det är Blofeld som talar. För även om det klipps till Blofeld behöver det inte vara han som talar. Han kan i själva verket vara en karaktär som är helt tyst, helt enkelt, med tanke på att vi åskådare (eller för den delen de anställda) inte ser hans ansikte.

Det finns dock en annan bondskurk som är tydligare gällande *muteness* och *mutism*. Det är ”Hajen”, som spelas av Richard Kiel³², vilket denna uppsats inte kommer beröra på ett djupare plan. Han medverkar i två bondfilmer i slutet av 70-talet, dvs *The Spy Who Loved Me* (*Älskade spion*, Lewis Gilbert, 1977) och *Moonraker* (*Moonraker*, Lewis Gilbert, 1979). Det som är speciellt med honom är att han inte yttrar sig i filmerna. Hans styrka sitter i tänderna och hans fysiska förmåga. Problemet här är att man inte vet vad det beror på, dvs varför han inte säger något. Det är extra tydligt här gällande *muteness* och *mutism* för det är svårt att bestämma åt vilket håll han lutar åt att vara. Man kan se ”Hajen” som att han är raka motsatsen till Blofeld, där Blofeld har det sociala i sig och förmågan att prata när han känner för det, men inte den fysiska formen och ”Hajen” har den fysiska formen, men inte den sociala biten. Han har svårt att uttrycka sig av oförklarliga skäl.

31 Chion, *The voice in cinema*, s 96

32 http://www.imdb.com/name/nm0001423/?ref=nm_sr_1 (Hämtad 2015-4-8)

Det osynliga fotsteget

Thunderball består inte enbart av dialoger, dvs röster mellan personer, utan även andra ljud, såsom oväsen och musik. Det är dock inte lika tydligt i denna filmen som i *Never Say Never Again*, av förklarliga skäl, såsom att den är inspelad i mono och att allt ljud därför samlas på ett och samma ställe i en röra. Med andra ord, det är inte något ljud som sticker ut i många scener eftersom allt uppfattas ligga på en och samma ljudnivå. Det finns däremot en scen som är värd att ta upp angående bild och ljud och hur de samarbetar med varandra. Där är det lite extra tydligt och detta har att göra med att musiken är extra mystisk och sparsam, därför hörs de andra ljuden som uppstår lite extra.



Bild 1: Bond avlyssnar en inspelning på en bandspelare dold i en bok. Bild 2: En dörr som filmas under tiden han lyssnar samtidigt som bilden gradvis sveper förbi åt höger och följer ljuden av fotsteg.

Den här sekvensen är intressant att diskutera då den är gjord på ett utomordentligt sätt. Bond kommer in på ett hotellrum och letar efter en person vid namn Paula, men han hittar henne inte. Han misstänker att något är fel. Han går igenom en passage till ett annat rum och fram till en byrå. Han öppnar upp en bok där bandspelaren finns gömd och spolar tillbaks bandet, sedan tar han upp den i händerna (bild 1) och lyssnar igenom inspelningen. Sedan klipps det till dörren (bild 2), där kameran på något sätt följer fotsteg i en svepande rörelse åt höger, precis som om det är där den här personen har gått. Den här svepningen åt höger är troligtvis ur Bonds synvinkel. Han tittar mot dörren instinktivt först eftersom han är smart nog att veta att en person kommer in genom en dörr från allra första början innan man går vidare in i ett rum. (Detta hör han dock också på bandet), vilket bekräftar att han tittar på rätt ställe för att försöka återskapa var den här personen har gått någonstans. Det som Bond följer med blicken är exakt det som spelas upp på bandspelaren och därför är denna scen ett lysande exempel på när bild och ljud går ihop på ett extraordinärt sätt. Det återskapas på något sätt en *added value* som togs upp tidigare.

Om man dock använder sig av *masking method* för att titta närmare på denna sekvens, så blir det nog svårt att få fram samma effektfulla sekvens.

Med bilden dold, från den del då James Bond går in i det här rummet, så är det enda vi hör i princip ett rop som säger ”Paula” samtidigt som mystisk musik spelas. Sedan blir det abruptt stopp på musiken och man hör hur en bandspelare, eller för den delen likaväl en filmkamera som börjar rulla, vilket försvårar för oss åskådare att urskilja vilket det är. Därefter hörs det inspelade fotsteg med jämna intervall, vilket inte säger ett dugg vad denna sekvens går ut på, mer än att den är mystisk, men vad händer?

Med ljuden dolda, så ser man Bond komma in i rummet. Han går igenom en passage till ett annat rum och går fram till en byrå. Han plockar upp en bok och öppnar den där en dold bandspelare finns gömd. Sedan klipps det till dörren och därefter görs den här kamerarörelsen åt höger som följer något, men vad är det vi följer med blicken? Det är ju ingen där. Det man dock får fram av att endast titta på bilden och inte lyssna till ljuden, är att Bond har spelat in något, men mycket mer än så förstår man inte. Med lite fantasi är det möjligt att gissa sig till att det kan röra sig om fotsteg, med tanke på att golvet filmas, men nu är inte det poängen med att genomföra och arbeta efter *masking method*.

Här ser man klart och tydligt att något saknas när man stänger ute det ena och låter det andra spelas upp. Det här är ett ganska tydligt exempel på när bild och ljud verkligen måste spelas upp samtidigt, för att det ska vara möjligt att förstå sekvensen och för den delen hela scenen.

Avslutande diskussion

I detta arbete har de centrala frågeställningarna varit hur ljud och bild går ihop, skillnader och likheter mellan två specifika James Bond-filmer när det gäller användandet av ljud och om filmerna fungerar med enbart ljud och vice versa. Detta har skett utifrån den franske teoretikern, kompositören och författaren Michel Chion där flera av hans begrepp och termer har använts. Det material som till största del har undersökts är filmerna *Thunderball* från 1965 och *Never Say Never Again* från 1983.

Man kan sammanfatta hela denna text genom att gå in på det tekniska och de bakomliggande faktorerna samt det praktiska, dvs estetiska i varje film för att gå igenom skillnader och likheter mellan dessa filmer när det kommer till ljud och bild. Först och främst, dessa två filmer bygger på samma bok, dock med den enda skillnaden att den ena är officiell medan den andra är inofficiell, pga rättigheter. Därav förklaringen till att det inte finns någon pistolsekvens och ingen *James Bond Theme* i *Never Say Never Again*. Detta medförde att allt genast blev mycket mer intressant att titta närmare på när det gäller hur ljud och bild användes i *Never Say Never Again* i kontrast till *Thunderball*. För det andra, så var det en ganska stor skillnad mellan filmerna rent audiellt då den ena spelades in i mono och den andra i stereo. *Never Say Never Again* som spelades in i stereo var lättare att analysera utifrån Michel

Chions begrepp då det var en bred ljudbild där diverse ljud kunde stängas ute från andra, medan alla ljud i *Thunderball* samlades på ett enda ställe, vilket medförde att det inte var lika lätt att stänga ute något särskilt ljud ur bilderna. *Thunderball* bygger till stor del på dialoger där allt annat ljud, dvs oväsen stängs ute ur den diegetiska världen. I *Never Say Never Again* finns det både dialoger och oväsen samtidigt, men det man kan säga angående dessa skillnader är att musiken ersatte så gott som alla andra ljud i *Thunderball*. Det kan ha att göra med den tekniska biten, dvs mono-inspelning, en kanal.

Likheterna är inte särskilt många mer än att båda filmerna bygger på samma bok med i princip samma handling där en skillnad är uppenbar, såsom att Blofeld skildras på två helt olika sätt i respektive film. I *Thunderball* visades inte hans ansikte en enda gång vilket skapade en mystisk spänning, medans ansiktet visades i *Never Say Never Again*. Eftersom ansiktet inte visades i *Thunderball*, medförde det att en analys av den scenen var enkel att göra när det gällde Chions uttryck *acousmêtre*. Problematiken ligger dock i att en sådan här scen med Blofeld hade behövts göras i *Never Say Never Again* också för att sedan jämföra och ställa dem mot varandra för att hitta skillnader och likheter. Eftersom filmerna är gjorda på två olika sätt, rent estetiskt och tekniskt, var det omöjligt att ställa en scen i en film mot en liknande scen i den andra. Det är dock väsentligt att poängtera att varje scen som tagits upp och analyserats är väl utvald, då de passat in i Chions begrepp och termer och hur han förmodligen hade sett på det hela. Ovanpå detta så är alla andra filmer som nämnts också i kontrast till vad som diskuterats angående Bond.

Att den ena filmen är inspelad arton år tidigare med mono-inspelning behöver dock inte vara ett hinder, snarare tvärtom. Det är lättare att fokusera på handlingen och dialogerna då resten stängs ute till stor del. Problemet uppstår dock om man enligt Chion ska titta närmare på röster, oväsen och musik separat, för då blir det inte lika enkelt. Med anledning av detta, så har scener ur *Thunderball* tagits upp där det är enklare att höra oväsen, prat och musik separat och för att komma *Never Say Never Again* närmare, rent audiellt.

Båda filmerna är dock väldigt konstnärliga när det gäller ljud och bild, fast på två helt olika sätt, t.ex slagsmålet på hälsohemmet som diskuterades där avståndsbilder användes på flera ställen och där det inte fanns någon musik, bara ljud av slag och sparkar samt kroppsläten. Den scenen visar att musik inte är nödvändigt för att skapa spänning. Eller scenen på hotellrummet där Bond har spelat in ljud på en bandspelar, vilket också medförde spänning samt konstnärlighet, pga sättet man valde att filma på i samma stund som han lyssnade på bandet, dvs de osynliga stegen. Slagsmålet på hälsohemmet från

Never Say Never Again är tydligt en slagsmålsscen, men det är svårare att tänka sig att scenen på hotellrummet härstammar från en actionfilm, då allt i den scenen återskapar en mera mystisk effekt och känsla.

Michel Chions begrepp, allt ifrån *masking method* till *acousmêtre*, har varit till stor hjälp under denna uppsats för att förstå och komma närmare en film. Det som är slående när det gäller hans begrepp och termer är att man märker hur viktigt det är med både det visuella och audiella tillsammans i de flesta fall, för att man ska förstå en scen, dock inte alltid. Ibland fungerar det med enbart det visuella för att förstå en scen, men inte tvärtom, vilket ”fiskmåsscenen” bekräftar.

Källförteckning

Primärmaterial:

Never Say Never Again. Produktionsbolag: TaliaFilm II Productions, Woodcote, PSO International, 1983. Producenter: Jack Schwartzman, Kevin McClory, Michael Dryhurst. Regissör: Irvin Kershner. Manusförfattare: Lorenzo Semple Jr. Fotograf: Douglas Slocombe. Klipp: Ian Crafford. Originalmusik: Michel Legrand. Skådespelare: Sean Connery (James Bond), Klaus Maria Brandauer (Maximilian Largo), Max von Sydow (Blofeld). Speltid: 134min, färg.

Thunderball (Åskbollen). Produktionsbolag: Eon Productions, 1965. Producenter: Kevin McClory, Albert R Broccoli, Harry Saltzman, Stanley Sopol. Regissör: Terence Young. Manusförfattare: Richard Maibaum, John Hopkins. Fotograf: Ted Moore. Klipp: Peter R Hunt. Originalmusik: John Barry. Skådespelare: Sean Connery (James Bond), Adolfo Celi (Largo), Anthony Dawson (Blofeld). Speltid: 130min, färg.

Tryckta källor:

- Chion, Michel, *Audio-vision: sound on screen*, Columbia University Press, New York, 1994
- Chion, Michel, *Film, a sound art*, [English ed.], Columbia University Press, New York, 2009
- Chion, Michel, *The voice in cinema*, Columbia Univ. Press, New York, 1999

Elektroniska källor:

Burlingame, Jon., *The music of James Bond [Elektronisk resurs]*, Oxford University Press, New York, 2013 (Finns även som vanlig bok)

<http://www.thefreedictionary.com/intertitle> (Inhämtad 2015-1-22)

Hämtad från thefreedictionary

<http://www.michelchion.com/biography> (Inhämtad 2015-1-19)

Hämtad från Michel Chions egen hemsida i texten under rubriken ”Biography”

<http://www.imdb.com/title/tt0086006/faq> (Inhämtad 2014-12-3)

Hämtad från IMDb (Internet Movie Database) under rubriken ”Why is this considered to be an ”unofficial” James Bond film?”

http://www.imdb.com/title/tt0059800/?ref_=nv_sr_1 (Inhämtad 2015-03-14)

Hämtad från IMDb (Internet Movie Database) Thunderball ”Technical Specs”

http://www.imdb.com/title/tt0086006/?ref_=nv_sr_1 (Inhämtad 2015-03-14)

Hämtad från IMDb (Internet Movie Database) Never Say Never Again ”Technical Specs”

http://www.imdb.com/name/nm0001423/?ref_=nv_sr_1 (Inhämtad 2015-4-8)

Hämtad från IMDb (Internet Movie Database) Richard Kiel ”Filmography”

Nämnda filmer

Originaltitel: *The Man Who Knew Too Much*

Produktionsbolag: Paramount Pictures, Filwite Productions.

Regissör: Alfred Hitchcock

Originaltitel: *The Spy Who Loved Me*

Produktionsbolag: Eon Productions, Danjaq

Regissör: Lewis Gilbert

Originaltitel: *Moonraker*

Produktionsbolag: Eon Productions, Les Productions Artistes Associés, Danjaq

Regissör: Lewis Gilbert

Originaltitel: *Dr No*

Produktionsbolag: Eon Productions

Regissör: Terence Young

Originaltitel: *Skyfall*

Produktionsbolag: Eon Productions

Regissör: Sam Mendes

Nämnda TV-serier

Originaltitel: *House of Cards*

Produktionsbolag: Media Rights Capital, Panic Pictures (II), Trigger Street Productions.

Regissörer: James Foley, John David Coles m. fl.

Manusförfattare: Andrew Davies, Michael Dobbs m.fl