



LUND UNIVERSITY

Ljudet och musiken i det moderna projektet

Modern Times, Mon Oncle och Koyaanisqatsi

Wallengren, Ann-Kristin

Published in:
Mannen med filmkameran

1999

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Wallengren, A.-K. (1999). Ljudet och musiken i det moderna projektet: Modern Times, Mon Oncle och Koyaanisqatsi. I L. G. Andersson, & E. Hedling (Red.), *Mannen med filmkameran: studier i modern film och filmisk modernism* (s. 131-146). (Abaslon (Lund); Vol. 16). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

skrev om det samtida USA som besatt av konformism, en livsstil som motsvarade det löpande bandets likriktning av arbetsinsatsen. Denna arbets- och livsstil såg de inte som framstegsvänlig eller produktiv. Tvärtom, menade de att endast de fria individualisterna kunde stå som garanter för en utveckling av den amerikanska drömmen. Lyckan i de högteknologiskt präglade förorterna stred alltså mot pionjärandan i västernsamhällets gränsland av oräkneliga möjligheter.

Den här kritiken av det som brukar numera trendigt benämns som "det moderna projektet" är en ideologikritik, en civilisationspessimism mitt i 1950-talets framstegsoptimism marknadsförd av storindustrin. Trettio år senare avvisades "det moderna projektet" av postmodernismen. Den postmoderna litteraturen och filosofin hävdade då att vetenskapens, teknikens, förnuftets och framstegens tid var slut, liksom ideologierna och berättelserna. Mer än den samtida civilisationskritiken kan man alltså se *Roadrunner*-filmerna som föregångsvisioner på området.

De har varken sammanhängande berättelser eller sensmoral, inte heller någon som helst tilltro till vetenskap, teknik eller framsteg genom förnuftsgrundade konstruktioner (här Acme-produkterna men även Wile E. Coyotes pseudovetenskapliga metoder). *Roadrunner*-filmerna var före sin tid, men blev därför kanske också något av ett Cassandra-fenomen, något Chuck Jones ironiskt konstaterar:

The first Road Runner and Coyote cartoon, *Fast and Furry-ous*, was an absolute and dismal failure, as satire. And it was wholly and unexpectedly and undeservedly a success, as comedy. Robert Benchley said of *Abie's Irish Rose*: "The public not only took the play to its bosom, it rubbed its bosom to a nubbin hugging it."

"If you can't lick'em, join'em." A nice aphorism for the embarrassed parodist, so we gracefully accepted the kudos as though this had been our intent all the time, and lived happily with the Coyote and Road Runner ever after.

Beep-Beep! Zoom! That's All, Folks.

Ljudet och musiken i det moderna projektet *Modern Times, Mon Oncle och Koyaanisqatsi*

Ann-Kristin Wallengren

Det moderna projektet har skildrats i ett stort antal filmer alltsedan filmens födelse. Både utopier och dystopier har byggts upp av filmmakare som själva har hängett sig åt den moderna tidens största konstyttring och främsta modernistiska kulturprojekt – filmen. I denna den nya tidens kommunikationsform har vi sett det industriella och urbana samhället utvecklas, kritiserats, förhårligas, vi har sett hur människan på olika sätt finner sin plats i detta samhälle.

Tre filmer, utspridda tidsmässigt i filmens korta historia, som på olika sätt ställer det moderna projektet i centrum är Charlie Chaplins *Modern Times* från 1936, *Mon Oncle* av Jacques Tati från 1958 och Godfrey Reggios och Philip Glass' film- och musikkantata *Koyaanisqatsi* från 1983. I dessa tre filmer spelar musiken och ljudet en central och betydelsebärande roll för skildringen av det moderna livet, och i denna artikel ska jag diskutera hur ljudet i samarbete med bilderna på olika nivåer bär fram speglingen av moderniteten. Vid första påseende kan filmerna tyckas helt olika och väsensskilda, men vi ska se att det finns likheter både ur ett estetiskt perspektiv och i filmernas sätt att beskriva det moderna samhället.

Ljudet och musiken har alltså i de utvalda filmerna en avsevärd funktion i skildringen av den nya tiden. Men också genom sin estetik ställer sig filmerna i ett förhållande till det moderna sättet att berätta. Filmerna ställer sig i relation till den filmestetiska och filmtekniska utvecklingen, och detta gäller till betydande del behandlingen av ljudet. De följande analytiska diskussionerna utspelar sig därmed på olika plan – dels den formella nivån med analyser av film ljudets och filmmusikens förmåga att berätta, dvs. ljudets betydelse i skildringen av det moderna projektet, och dels en metafilmisk nivå där filmerna, genom sin estetik och särskilt då ljudbehandlingen, ställs i förhållande till sin egen kanonbildning. I detta ingår också en mycket kortfattad diskussion om vad modernistisk filmmusik egentligen är.

Modern Times

När Charlie Chaplins film *Modern Times* hade premiär 1936 hade ljudfilmen och talfilmen sedan flera år erövat filmmarknaden. Biograferna hade översvämmats av "all-talkie"-filmer och musicals, och publiken hade vant sig vid att filmens personer verbalt uttryckte sina tankar och åsikter. Orden ingick i filmens narrativa framåtskridande. Stumfilmsetetiken med sin pantomim och mimik och med musiken som enda auditiva uttolkare var borta. För att få stora biljettkassor gällde det för filmmakarna att så mycket som möjligt utnyttja den nya tidens filmberättande.

Så tyckte inte Chaplin. Han menade att filmkonstens sanna väsen bestod i bildernas och musikens rena och poetiska berättande, att det var skådespelarnas kroppsliga uttryck framför det verbala som utgjorde grunden för filmberättandet (se t.ex. Kenneth S. Lynn, *Charlie Chaplin and his Times*). Chaplin vägrade att okritiskt vara en slav under ljudfilmens nya ok. Han gjorde i stället vad som av flera författare betecknats som Hollywoods sista stumfilm, *Modern Times*, en titel med många bottnar.

Nu är ju inte *Modern Times* en regelrätt stumfilm – dess ljud och musik framförs inte "live" i biografialongen utan är inspelade på filmremsan, och några enstaka ord yttras. Icke desto mindre bär den flera av stumfilmens kännetecken. Skådespeleriet bygger på det mimiska uttrycket, textskyltar anger viktiga kommentarer för handlingen, inga naturliga ljud är inspelade, och Chaplin bröt mot den rådande Hollywoodtrenden att vara selektiv med musiken. Då dialogen blivit en avgörande del i filmerna var musiken tvungen att maka på sig, och i de flesta filmer från denna tid tonas musiken ner eller försvinner då talet är i förgrunden (Kathryn Kalinak, *Settling the Score*). I stället är musiken i filmen lika kontinuerlig och ständigt ljudande som i stumfilm. Royal S. Brown har i sin bok *Overtones and Undertones* kallat *Modern Times* för en film i Vitaphone-estetik, den teknik som användes för exempelvis *The Jazz Singer* från 1927.

Chaplins förhållande till filmmusik är speciellt och ovanligt. Han ansåg att musiken var en oersätlig del i filmen och komponerade oftast musiken själv. Insatsen som kompositör bestod i att komma på små melodislingor som arrangerades av andra. I *Modern Times* var David Raksin arrangör som med denna film inledde sin karriär inom filmmusiken. Raksin har omtalat vilken omsorgsfull och inträngande energi Chaplin lade ner vid mu-

siktsättningen av filmen – Chaplins vilja var så kompromisslös att Raksin avskedades då han inte ville följa Chaplins förslag. Raksin togs dock sedermera till nåder igen.

Musiken till Chaplins filmer är genomgående väldigt mjuk och romantisk, och han redogör i sin självbiografi för sin filosofi rörande relationen mellan musiken och Charlie-figuren, "the Tramp":

Jag försökte komponera elegant och romantisk musik som kontrast till lösdrivarfiguren, för elegant musik gav mina komedier en emotionell dimension. Musikarrangörerna förstod sällan detta. De ville att musiken skulle vara lustig. Men jag brukade förklara att jag inte ville ha någon konkurrens, jag ville att musiken skulle vara en motstämman med sin grace och charm, att den skulle uttrycka känslor, förutan vilka ett konstverk är ofullständigt (Charles Chaplin, *Min självbiografi*, s. 325–326).

Denna filosofi gäller i högsta grad musiken till *Modern Times*, men här finns också inslag av mer oroande tongångar. Mycket kortfattat handlar filmen om Charlies försök att överleva den moderna tidens gissel: arbete vid fabrikenas löpande band, ekonomisk depression, arbetslöshet med därav följande hunger och hemlöshet, tvånget att inränga sig i den moderna livsstilen. I vad mån Chaplins sociala engagemang i filmen egentligen är solidariskt med arbetarna eller ej har diskuterats av ett flertal författare, men hans negativa inställning till människans nya villkor är otvetydig. Ljudets roll i denna skildring av den moderna tiden är flerfaldig.

I filmens förtexter får vi direkt besked om att denna film inte enbart är en lustig och komisk Chaplin-fars, utan anslaget är mer uppfordrande och dystert. En klocka, som ger associationer till Fritz Langs *Metropolis*, fyller bilden och visar för oss tillsammans med filmens titel att i den nya tiden är det klockan som styr. Musiken är inte alls chaplinskt romantisk, utan består av trumpetfanfarer i en hetsig och mollbetonad melodi, ett tema jag kallar "fabriksmusik". Lite mjukare tongångar interfolieras och vi har därmed presenterats för filmens två huvudlinjer – arbetets ekorrhjul kontra det mänskliga livet.

Fabriksmusiken och annan till uttrycket liknande musik står genomgående i filmen som tecken för den moderna tidens hetsande och stressande miljö. Detta gäller arbetet inne i fabriken, skildringar av stadens larm, arbetarnas demonstrationer och uppror – alla är tillfällen då också Charlie medverkar. Den hetsiga och något kromatiska fabriksmusiken blir ett ut-

tryck för luffarfigurens upplevelse av den moderna tiden och då Charlie vid ett tillfälle får besked om att han ska släppas från fängelset, där han upprepade gånger vistas, ger musiken oss besked om hans åsikt om detta: svaga toner ur fabriksmusiken förmedlar att för Charlie innebär detta ett återgående till samhällets hets och jäkt. Han föredrar den lugna tillvaron bakom lås och bom där han fått en extra bekväm cell för att han så modigt, men av en tillfällighet, lyckats hindra några bovar från att rymma.

Charlie vill egentligen inte arbeta, vilket han berättar för den flicka han slår sina påsar ihop med, i alla fall inte i den moderna fabriksmiljön som skildras som ovärdig för människan. Då tidningarna meddelar att fabriker-na åter öppnas efter den ekonomiska depressionen rusar Charlie till synes ivrigt iväg för att genom arbete kunna försörja sig och flickan. Men egentligen är han ovillig, eller känner sig enbart tvingad. Fabriksmusiken förmedlar att i Charlies ögon är det slut på friden, även om den är fattig. Det moderna samhället fordrar offer av människans värdighet.

Andra arbetsplatser där Charlie tillfälligtvis arbetar skildras inte på samma sätt. Han gör gästspelningar som båtbyggare, varuhusvakt, maskinreparatör och sjungande servitör och dessa betecknas musikaliskt huvudsakligen som relativt angenäma ställen. Även om komiken är ständigt närvarande i hela filmen tar komiken vid dessa tillfällen överhanden över det sociala reportaget. Det är vid det löpande bandet som det moderna samhället gör sig tydligast påmint.

Men det finns motbilder. Den som står i tydligast motsatsställning till fabriker-nas och stadens larm är drömmen om ett stilla men relativt välbärgat liv i förorten. Charlie och flickan har lyckats smita från en hotande fångenskap och tagit sin tillflykt till en lugn gata i ett stilla förortsområde. Utanför ett litet idylliskt hus drömmer de om hur det skulle vara att bo där. De har nu lämnat gator fulla med bilar, hotande poliser, fabriker-nas oväsen och befinner sig i ett lummigt grönt område. Till denna scen spelas musik som är helt väsenskiild från fabriksmusiken och övrig hetsande musik. Nu får vi höra en typisk Chaplin-komposition, "one of those Puccini-melodies" som Chaplin själv uttryckte det, med lugna romantiska tongångar som i sin lätttsjungna melodik ligger långt från fabriksmusikens stora tonhopp. Kompositionen har blivit känd under titeln *Smile*. Annan melodios musik med romantisk anstrykning spelas till andra scener som står i kontrast till filmens skildring av det moderna livets ekorrhjul.

Även om filmen inte bygger upp en skarp motsättning mellan den moderna och den svunna tiden finns ändå en antydning, och det blir tydligt i de musikaliska beteckningarna. Caryl Flinn för i sin bok *Strains of Utopia* fram tesen att 1800-talets romantiska musik som genomsyrade Hollywoods filmmusik under flera årtionden (och delvis fortfarande) hade som generell funktion att vara en utopisk markör av det förgångna som en bättre värld. Genom att använda romantikens musik hänvisar man till hela den senromantiska ideologin och genom musiken får man "glimpses of a better, more unified world". En stor del av denna utopiska ideologi är grundad på nostalgi, menar Flinn, och musiken kan uttrycka detta genom en sådan enkel väg som den tonala musiken. I den tonala musiken finns alltid en säker plats att återvända till, dvs. tonartens grundton, musiken återvänder lugnt och tryggt "hem".

Chaplins musik bygger ofta på den romantiska musikestetiken även om den uttrycks i en mer populariserad form, och *Smile* har denna trygga tonalitet och mjuka harmonik jämfört med fabriksmusikens kromatik och svävande tonalitet. *Smile* blir en musikalisk reträttplats vi kan återvända till då de modernare tongångarna blir alltför ansträngande. Musiken för oss, genom den estetiska ideologi den hänvisar till, tillbaka till en förgångna tid där naturen och det stilla livet bevarade den mänskliga värdigheten och integriteten.

I filmens skildring av det moderna samhället har även ljudeffekter en berättande funktion och detta för oss åter tillbaka till filmens långa inledande fabrikssekvens. I den hetsande omänskliga fabriksvärlden ingår ljudet som en betydande del av den nya moderniteten. Detta blir desto tydligare eftersom ljudeffekter används mycket selektivt i filmen. I fabrikssekvensen används de ofta, därefter är det mer sparsamt och också av annan art. Det är i den moderna tiden, inte i Charlies och den svunna tiden, där ljudet har sin plats. Denna metafilmiska kommentar blir tydlig genom de ljud som används.

I fabriken sprakar det av elektriska ljud inne hos direktören där för övrigt ingen musik spelas, direktören påkallar uppmärksamhet genom att ringa ute i fabriken, de sprakande elljuden blir starkare i intensitet då arbetstakten ska öka, ja i hela sekvensen tutas, rings, viner och sprakas det genomgående, interfolierat med hetsande musik. När Charlie får vara försökskanin i en matmaskin som hänger upp sig, skildras detta med en orgie

av brännande och sönderslitande elektricitet. De fåtaliga ljudeffekter som finns senare i filmen är av betydligt lugnare och mer konventionell art.

Ljudeffekterna symboliserar alltså inte bara ljud utan också modernitet. Ljudets funktion är inte bara att vara illustrerande utan är också filmens kommentar till det moderna samhället. De obehagliga, irriterande ljuden härstammar ur det moderna och finns inte i den mer mänskliga delen av världen – här hör man endast ljuv musik, möjligen hörs några vattenplask eller används ljudet som ett skämt (som maggurglingar vid kaffedrickande). Det tycks nästan omöjligt att inte betrakta detta som en mycket medveten metafilmisk markering. Genom att använda ljud och musik på detta kontrasterande sätt ger filmen en kommentar både om det moderna samhället och den moderna filmkonsten. I ljudfilmens värld är det de otäcka ljuden som härskar, i stumfilmens var det den vackra musiken.

Detta metafilmiska inlägg tydliggörs också genom hur filmen förmedlar det talade ordet. Bara några enstaka gånger är det någon som pratar, analogt endast i fabrikssekvensen. Men ingen talar direkt utan endast genom apparater. När direktören ger order ut i fabriken sker detta genom en sorts högtalaranläggning och när försäljarna kommer för att göra reklam för matningsmaskinen spelar de upp sin försäljningsretorik på en fonograf. I en sorts dubbel kommentar till ljudfilmen/modernismen förmedlas alltså rösterna genom dubbla maskiner – först genom en apparat i filmen, sedan genom filmens egen inspelningsapparat.

Den enda gång vi hör en röst utan denna dubblerade förmedling är när Chaplins egen röst för första gången någonsin hörs på film. Detta sker betecknande nog genom en sång, men som av en försynens hand tappar Charlie bort texten till sången. Han sjunger ändå men med meningslösa ord, han "improvise wonderful gibberish words, of vaguely Italian-like sound" (David Robinson, *Charlie Chaplin. Comic Genius*). Dessa "ord" har ändå betydelse som metafilmisk kommentar, de deltar i Chaplins eget anti-modernistiska projekt. Chaplin kan visa att det inte är orden som är viktigast, utan hans pantomim gör sången fullt förståelig.

Modern Times kan i sin kvasi-stumhet ses som en metafilmisk kommentar till de moderna tider som stundat för filmens vidkommande, ljudfilmen. På samma gång som de filmiska nymodigheterna används som skildrare av det moderna livet uttrycker de en åsikt om filmens nya sätt att berätta. Hela filmen och dess sätt att använda musik pekar bakåt mot något förgånget,

stumfilmestetiken kommer i kläm med de moderna tider som filmen skildrar. Filmen befinner sig och längtar tillbaka till en svunnen tid medan den skildrar det moderna. Samtidigt kan filmen sägas peka mot en estetik som skulle kunna vara förhärskande och som många tidiga teoretiker såg som den ideala utvecklingsvägen för filmen – en filmkonst där teatraliteten/den utbredda dialogen är borta och där film är ett renodlat film- och musikberättande. Det är också denna väg som en stor del av den experimentella filmen har valt.

I *Modern Times* har Charlie hamnat i den moderna tiden. Här fanns inte längre plats för hans stumfilmsfigur. "The Tramp" gjorde i denna film, som ytterligare en kommentar till moderniteten, sitt sista framträdande. I filmens slutscen försvinner han bort för gott till de svallande tonerna av *Smile*.

Mon Oncle

Om *Modern Times* endast antydde en kontrast mellan den gamla och nya tiden är denna dikotomi fullt utvecklad i Jacques Tatis *Mon Oncle*. Genom filmens alla uttrycksmedel och inte minst ljudet delas filmen upp i en skildring av livet i den nya respektive den gamla stilen. Monsieur Hulot som är representant för den gamla världen är den person som oftast korsar gränsen, men av nöden tvungen. Hans syster lever i den nya ultramoderna världen och eftersom Hulot ofta tar hand om sin systerson måste han, som en antikvarisk kvarleva, ge sig in i modernitetens garn.

Tati var en filmmakare som lade extraordinär vikt vid film ljudet, och *Mon Oncle* är en film som genomgående behandlar ljudet med samma omsorg som det visuella. I vilken grad detta tog sig uttryck i blir förstäligt om man betänker att klippningen och ljudläggningen till *Mon Oncle* tog över ett år (Brent Maddock, *The Films of Jacques Tati*). Liksom Chaplin gjorde Tati det mesta i sina filmer – manus, regi, dekor, skådespeleri, ljudläggning. Däremot komponerades musiken av andra. I fallet *Mon Oncle* skrevs musiken av Alain Romans och Franck Barcellini.

Genom den grundliga bearbetningen framhävs dikotomin i *Mon Oncle* genom en rad filmiska element – färg, arkitektur och dekor, personregi och ljud. Maddock menar t.ex. att dekoren i filmen har fått samma status som karaktärerna: "The actual physical settings become characters of their own". Kanske man kan tala om ett sorts parametriskt berättande i den bety-

delse David Bordwell ger termen. *Mon Oncle* gjorde i alla fall stort intryck på juryn för det stora amerikanska filmpriset; filmen belönades med en Oscar för bästa utländska film 1958.

Kontrasten mellan den gamla världen och det moderna projektet presenteras och stadfästs i filmens inledningssekvens. Redan vid förtexterna får vi dock en tydlig vink om att det gamla raseras. Förtexterna tycks stå skrivna på enorma skyltar vid ett nytt bygge, där slamrande borrar och maskiner ger oss tydliga tecken på att omvandling sker. Efter förtexterna förs vi in i Hulots gamla kvarter där flera hundar nosar runt i soptunnor och i smutsen i rännstenen. Vi får se en lumpsamlare som färdas medelst häst och vagn. Till bilderna spelas melodin *Mon Oncle* på olika instrument – piano, gitarr och musette. Melodin är en typisk fransk chanson.

Denna musik är på ett flytande sätt knuten till Hulot men inte på det ledmotivaktiga sätt som var vanligt i hollywoodska melodramer. Melodin ger oss inte den typ av signal om Hulots närvaro som ledmotiv ger, utan melodin betecknar en livsstil och miljö samtidigt som den ofta åtföljer Hulot. Men Hulot är å andra sidan en representant för en bestämd miljö och livsstil. Karaktär och miljö tycks i stället smälta ihop till en enhet.

Lumpsamlaren med sin hästskjuts åker iväg med hundarna efter sig. De åker förbi en raserad mur som utgör en sorts gräns mellan det gamla och det nya, och ger sig in i de moderna kvarteren. När de kommer dit spelas inte längre någon charmig chanson utan nu förändras ljudbilden totalt.

Vi ställs inför ett högt, totalt omslutande och totalt insynsskyddat staket och med hjälp av hundarnas nyfikenhet får vi tillträde till egendomen. Hundarna är, obefläckade av människans "utveckling", de varelser som utöver Hulot är gränsöverskridande och som obekymrat förflyttar sig från den ena världen till den andra. Innanför grinden ser vi det moderna huset – vitt, sterilt och med en trädgård mestadels bestående av gräs och stensatta gångar som tvingar människorna att gå i de mest osannolika krumbukter för att ta sig fram. Allt är totalt tyst förutom ett surrljud som av en dammsugare och snart tillkommer andra av modernitetens ljud. Mannen i huset kommer ut och rakar sig med en elapparat som surrar, frun går omkring och dammar överallt, ute som inne, och man hör ett ljud som av en hammare mot stål. Paret Arpel säger ingenting till varandra. Mannen går ut i garaget, frun öppnar grindarna, sonen hoppar in i bilen och den kör iväg under fruns ihärdiga dammande. Under hela tiden har ingen sagt någonting.

I de moderna kvarteren spelas så gott som aldrig någon musik, utan det är endast dessa enerverande ljud som hörs. Grindporten öppnas med ett hårt burrande, fiskstatyn gurglar, klackarna klappar mot de hårda golven, dammsugare och rakapparat surrar, i köket sker formliga explosioner av ljud. När alla dessa elektriska eller "naturliga" ljud interfolieras med ett så väsensskilt och mer äkta naturligt ljud som från studsandet av sonens boll, hoppar man nästan till av förvåning.

De olika ljuden är tydligt avskilda och distinkta, och som Michel Chion påpekat i sin bok *Audiovision* uttrycker inte ens ett så "naturligt" ljud som klackar en kropps volym och massa, utan den voluminöse faderns fotsteg ter sig lättare och tommare jämfört med den lille sonens. Det är som om sonen ännu inte är anfäktad av den moderna tidens konstgjordhet – hans fotsteg är fortfarande mänskliga medan faderns endast uttrycker tomhet. Klackljuden är inte heller naturliga. Tati spelade nästan aldrig in naturliga ljud utan använde sig för t.ex. dessa nästan ständigt närvarande klackljud av allt från ping-pong bollar till saker av glas. Ljuden fungerar som en sorts konkret musik, *musique concrète*, där olika ljudproducerande objekt används som kompositionselement i en artistisk struktur. Ljuden finns aldrig enbart som utfyllnad i bakgrunden utan som konkret musik är de ständiga betydelsebärande tecken som pockar på vår uppmärksamhet: "sound acts as its own onomatopoeia" (Michel Chion, *The Films of Jacques Tati*).

De fåtaliga men mer naturliga ljuden från sonen irriterar ofta modern, liksom hennes värld är på väg att falla samman då hon finner ett enda litet förlupet plan på sin osannolikt välansade gräsmatta. Men det moderna livets ljud är aldrig källa till irritation trots att de genom sin ibland höga volym hindrar mänskligt samtal. Mannen och kvinnan försöker en morgon tala till varandra genom bruset av diverse maskiner men deras meddelande når aldrig fram. Detta tycks inte bekomma dem överhuvudtaget. Det de har att säga har ändå ingen betydelse, tycks filmen mena. I det moderna samhället har den mänskliga kommunikationen förlorat sin mening.

Detta gäller genomgående för talet i hela filmen, liksom i alla Tatis filmer. Talet i *Mon Oncle* fungerar som ytterligare en ljudeffekt, eller som ytterligare ett element i den konkreta musiken. I den moderna världen talar personerna nästan i falsett, konstlat, kort och avhugget. Talet blir, som Chion säger, en aspekt av karaktärerna snarare än ett medel för överförande av betydelsefulla meddelanden. Människorna blir som tecknade figurer och

med sådana ljudeffekter. Denna filmens kommentar till kommunikationen i det moderna samhället har likhet med Chaplins sång i *Modern Times*. Men medan det för Chaplin var ett uttryck för hans åsikt om den nya tidens ljud-film blir det hos Tati ett uttryck för den nya tidens kontaktlöshet.

Man kan fråga sig om upplevelsen av den moderna värld som filmen skildrar blivit annorlunda om ljudet varit annorlunda, eller om den fyllts med den musik som flödar över den gamla världen. I de omoderna kvarterren traskar Hulot förnöjsamt kring, lika ovillig att arbeta som Charlie. Här ser allting helt annorlunda ut. De lummiga kvarteren befolkas av massor av människor som ständigt pratar med varandra, det är rörigt och oordnat, ett nertrillat löv gör ingenting – på gatorna ligger ändå högar av smuts som gatsoparen aldrig blir färdig med. Hulots hus är raka motsatsen till hans systems. Hans hus tycks ständigt ha fått nya påbyggnader, och medan hans syster stolt deklarerar för alla att hon kan nå trädgården från alla rum får Hulot ta sig upp, ner och upp igen i ett sammelsurium av trappor för att komma till sitt rum.

Och här spelas det fransk chanson och valser. I den dikotomi som spaltar upp filmen är musiken nästan portförbjuden i den moderna världen, här finns enbart konstlade ljud. Likheten med *Modern Times* går inte att förbise, men uppspaltningen är betydligt mer renodlad i *Mon Oncle*. Musiken används dels som kontrastmedel, och dels har den genom sin stil den utopifunktion som gällde för vissa inslag i Chaplins film. Den blir ett tecken på något gammaldags, förgånget och mänskligare till skillnad från det nya. Musiken är ett uttryck för liv och bidrar också med liv till dessa scener. De enda gånger det spelas musik i den nya världen är när jazzmusik ackompanjerar framfarten med det moderna kommunikationsmedlet bilen (till skillnad från hästskjutsen och Hulots cykel). Här är skildringen av den moderna livsstilen annorlunda än i övriga filmen – i en visuell orgie av närbilder och koreografisk klippning som bryter mot filmens långsamma helbilsberättande ges kommentarer om den moderna tidens amerikanska inflytandet. På *Mon oncles* vägar färdas, till amerikansk musik och i en amerikanskt snabb klippning, enbart amerikanska bilmärken.

Några enstaka gånger blandas den nya och gamla världen vilket kan bli något av en chockartat komisk upplevelse. Arpel ska vid ett tillfälle försöka ordna ett arbete till sin svåger Hulot och han besöker därför direktören för någon fabrik. Samtalet de två emellan utspelar sig på direktörens fruktans-

värt kala och kyliga rum där ljudet av metalliska klackljud är ytterst framträdande. De ringer till Hulot, eller rättare till den bar där han alltid vistas. Ett burrljud när telefonen trycks fram bryter för ett ögonblick den kliniska tystnaden, men sekunden efteråt invaderas den moderna världen av den gamla världens kaotiska ljudbild. Genom telefonen väller musettens vals-musik och glada röster från baren fram. Kontrasten mellan det auditiva och det visuella blir enorm, och filmen kunde inte på ett tydligare sätt markerat de två världarnas oförenlighet. Den nya världens människor tycks totalt främmande och oförstående inför denna veritabla invasion av en snart förgången tids ljudanarki.

Mon Oncle och Tatis filmer överhuvudtaget har flera likheter med stum-filmerna, inte minst genom att musik och ljud till stor del ersätter den talade dialogen. I stumfilmerna hade man friheten att använda de diegetiska ljuderna på det sätt som passade – i en stumfilm kunde karaktärerna ena stunden tyckas onåbara för all typ av auditiv påverkan för att i nästa stund hoppa högt till det förmodade ljudet av en vält stol. På samma selektiva sätt använder Tati ljudet. Tatis filmiska värld är tyst ända tills de ljud används som är nödvändiga för berättelsen och de får då en ovanligt framskjuten position. Hos Tati är talets teatrala boja övergiven till förmån för filmens andra auditiva uttryck. *Mon Oncle* är en film som hyllar den gamla världens värden, men genom sitt ljudarbete, sin musik och genom en rad andra filmiska element blir den också en metafilmisk hyllning till en filmiskt förgången tid.

Även den ändamålsenlighet som genomsyrar den narrativa filmerna ges en metafilmisk kommentar. På samma sätt som Hulot anklagas av sin syster för att inte ha något ändamål med sitt liv, anklagar Tati den narrativa filmerna för sin oändliga orsak-verkan-kedja. Allt i livet måste ha en mening i den moderna tiden, liksom allt i en film. I en scen i *Mon Oncle* kallas Hulot ner från sitt rum, han går ut, sammanstrålar med några människor, går in på baren tillsammans med dem, de kommer ut, står på gatan en lång stund och diskuterar något ohörbart och försvinner bort igen. Eftersom en kvinna uttryckligen har ropat på Hulot förväntar man sig att det är något viktigt. Men inget händer. I denna långa scen händer egentligen ingenting som är orsak till något eller är verkan av något. På både filmisk och metafilmisk nivå ges en känga åt ändamålsenligheten.

I *Modern Times* får det gamla ge vika för det nya, och luffarfiguren Charlie försvinner för alltid från filmens värld. Likt Charlie måste också Hulot försvinna. Till ackompanjemang av jazz och rivningsmaskiner försvinner han från den stora staden för att söka sin tillflykt på landsorten. Han kommer dock att återvända, men då till det av modernismen totalt genomsyrade Paris i *Playtime* (1968).

Koyaanisqatsi

Regissören Godfrey Reggios och kompositören Philip Glass' *Koyaanisqatsi* från 1983 ger oss ett mer experimentellt exempel på skildring av det moderna samhället. Filmen är ett renodlat bild- och musikberättande, där bilderna visar oss allt från storslagna naturbilder från Monument Valley till det urbana livets överbefolkade kommunikations- och fabriksvärld. Bildberättandet använder olika kamera- och redigeringstekniker för att ge oss bilder i slowmotion och fastmotion, bilderna glider över i varandra som i en metamorf lek liksom moln, bilar, vägar och hela stadsbilder bildar koreografiska förvandlingsmönster. Filmen är långt ifrån narrativ, men här finns ändå en tydlig dramatisk struktur.

Koyaanisqatsi ansluter sig till en experimentell tradition likväl som till en dokumentär, men den är också, trots avståndet i tid, en fortsättning på stumfilmstraditionen. Den ovan nämnda utvecklingsväg som tidigt tecknades som ett alternativ för filmen, en filmkonst bestående av film och musik i ett symbiotiskt berättande, har vi här ett praktiskt exempel på. Inget tal och inga ljudeffekter användes överhuvudtaget, det är enbart musiken som är den auditiva följeslagaren. Likt musiken till stumfilm spelas Glass' musik kontinuerligt och utan paus, och de få tysta inslagen är dramatiskt motiverade på samma sätt som tystnaden användes i den stumma filmen. Men här finns ytterligare en faktor som på ett avgörande och betydelsefullt sätt ställer *Koyaanisqatsi* inom stumfilmens tradition – filmen har flera gånger visats stum tillsammans med levande musik (Charles Merrel Berg, *Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of Koyaanisqatsi*).

Experimentella filmer använder ofta musik och ljud på ett annat sätt än narrativ film. *Koyaanisqatsi* ställer sig dock i en särställning genom att enbart använda kontinuerlig musik och till och med framföra den live. Lik-

som filmen pekar tillbaka mot en ursprunglig amerikansk befolkning, hopi-indianerna, utgör filmens berättande, trots sin experimentella form, en referens till filmens ursprung – stumfilmen. Denna metafilmiska anstrykning kan, om man vill driva analogierna till sin spets, sägas vara en utvidgning av den utopifunktion som gällde den romantiska Hollywood-musiken. Här skulle utopifunktionen gälla filmens hela estetik där musiken är en vital del.

Om hopi-indianerna står som representant för det gamla samhället, står filmens form som representant för en gammal filmform. *Koyaanisqatsi* visar i en sorts modernistisk stumfilmgenre hur det modernistiska projektet har invaderat hopi-indianernas ursprungliga kultur. I den dramaturgi som har format filmen rör vi oss från naturen och den amerikanska kulturens vagga till civilisationens uppbyggnad i stora städer. Det urbana livet går i filmen mot totalt kaos vilket tydliggörs genom ett alltmer kaotiskt berättande, för att slutligen upplösas i en explosion, symboliskt återgivet av rymdfärjan Challengers sprängning. Därefter kommer vi mycket kort tillbaka till hopi-indianernas dystopiska bergsmålningar.

Den bild av civilisationen som tecknas är trots bildernas och musikens skönhet dystert och apokalyptisk. Ordet "koyaanisqatsi" kommer från hopi-indianernas språk och har betydelsen av bl.a. liv ur balans, en livsstil som kräver ett annat sätt att leva. Filmen kan sägas ha som budskap att den västerländska civilisationen är dömd att gå under, att det är de mer naturnära och livsrespekterande levnadsätten som vi måste följa.

Philip Glass är den främste representanten för den musikstil som kallas minimalistisk. Denna musikform är enligt Glass själv påverkad av den indiska musiken i sina ständiga upprepningar av mycket korta motiv, som i Glass' hantering är ytterst tonala, och sin upplösning av den temporalitet vi vant oss vid i den västerländska musiken. Själva musikstilen som används i filmen är alltså inspirerad av en kulturell yttring som står för andra värden än de traditionella västerländska. Genom hänvisningen till hopi-indianerna och till den indiska musiken är moderniteten inte längre endast en produkt av kommersiella och utvecklingstekniska intressen, som i *Modern Times* och *Mon Oncle*, utan filmens skildring av det moderna samhället har utvecklats till en civilisationskritisk domedagsprofetia. Den utopifunktion som musiken genom sin hänvisning till romantiken hade i de båda tidigare

filmerna, har i *Koyaanisqatsi* förvandlats till en utopifunktion genom sin hänvisning till icke-västerländska ideal.

Musiken och bilderna i *Koyaanisqatsi* samarbetar enligt ett symbiotiskt förhållningssätt, men det är värt att notera att 60 procent av filmen redan var gjord när kompositören kom in i bilden vilket Philip Glass själv påpekar i intervjun med Berg. Den dramatiska strukturen var då redan fastlagd, och innehållet och ämnet för de olika delarna i filmen var bestämt. Glass gjorde ett arbetsband med inspelad musik som Reggio kunde använda vid klippningen. Regissören ska t.o.m. ha gjort enstaka kompletterande filminspelningar för att följa musiken. Men det är huvudsakligen bilderna som har styrt musiken – musiken har inte inspirerat filmen vilket det finns andra exempel på inom den experimentella traditionen.

Trots musikens modernistiska stil och trots musikens påverkan på redigeringen finns här flera påminnelser om traditionell narrativ filmmusik. Glass uttrycker det själv så att han på olika sätt ofta sökte en "allegorical visualization" av bilderna på duken. Den sekvens som inleder filmen innehåller stora naturscenerier med fantastiska molnformationer, och till dessa spelas långsamma ackordkluster som förlämnar en mytisk aura åt skildringen av den ursprungliga naturen. När civilisationen börjar göra sig påmind genom elstälningar och andra byggen som invaderar naturen speglas detta genom musikaliskt upprörda klanger. I de danslika, koreografiska bilder som metamorft och grafiskt visar staden som ett modernistiskt konstverk ackompanjeras snabbt förbiilande bilar av en "rinnande" musik, och musiken och klippningen är hela tiden följsamma i tempo och rytm.

Koyaanisqatsi skildrar moderniteten genom en modernistisk film och genom modernistisk musik. Men är det modernistisk filmmusik? Är filmmusik modernistisk bara för att musikstilen är modern på ett eller annat sätt? Musik i modern stil, vare sig det är konstmusik eller rockmusik, ger en hänvisning till och är ett uttryck för någon sorts modernism, konstmusik kanske tydligare än rockmusik. Detta gäller även musik i vanliga narrativa filmer och exemplen är otaliga. Men fortfarande gäller det här musik som hänvisar till sig själv som egen konststart, den behöver inte ha andra funktioner än det som är vanliga i den narrativa filmen.

Ytterligare ett steg på skalan utgör de filmer där både musiken och filmen har ett modernistiskt uttryck, och *Koyaanisqatsi* är delvis en sådan film. Men även i denna filmgenre är det inte nödvändigt att musiken som

filmmusik har en annan funktion, att den fungerar på ett annat sätt än i den traditionella filmen. I *Koyaanisqatsi* finns flera exempel på hur musiken försöker vara en analogi till bildernas berättande, musiken underordnas bildspråket.

Modernitet i filmmusik kan inte bara vara användandet av moderna tongångar. Modernistisk filmmusik måste vara att filmmusiken används på ett annat sätt, att den får andra funktioner. En väg är att frigöra musiken från det narrativa tvånget och ge den en annan status. Royal S. Brown framhåller i sin *Overtones and Undertones* att det är möjligt att föreställa sig en filmkonst där "music, rather than merely forever remaining 'invisible', standing on an equal level with the visual languages and the narrative. Out of this thesis/antithesis structure would, of course, emerge a synthesis different from the individual characters of each separate art" (s. 22). Brown menar att *Koyaanisqatsi* är en sådan film genom bl.a. att det diegetiska ljudspåret är totalt eliminerat och det är svårt att inte hålla med. I *Koyaanisqatsi* uttrycks moderniteten genom musikens stil men också, på grund av att bilderna och musiken som två olika konstarter ger uttryck för samma idé, genom ett modernt förhållningssätt till musik som filmmusik.

*

I de tre filmerna *Modern Times*, *Mon Oncle* och *Koyaanisqatsi* skildras det moderna samhället ur olika perspektiv, liksom filmerna också ställer sig i förhållande till och kommenterar den moderna filmen kontra en förgångens filmstil. Chaplin och Tati ser det moderna projektet genom komedins och satirens glasögon medan Reggio/Glass har valt ett experimentellt uttryck. Men trots genre- och stilskillnader är stumfilmen, som en cinematisk kvarleva från en gången men kanske bättre tid, närvarande i alla filmerna, liksom kritiken mot modernismen.

I *Modern Times* och *Mon Oncle* är den moderna världen auditivt förskräcklig. Båda filmerna använder ljud på ett sätt som ger negativa associationer – sprakande el, uppfordrande ringningar, bullrande apparater, påträngande fotsteg på stenhårda golv, forcerade röster. Men de utnyttjar också ljudeffekterna för skämt, t.ex. magarnas knorrande då Charlie dricker kaffe tillsammans med prästfrun, pysande plaststolar och gurglande fiskstaty i Hulots värld. Den gamla tiden är dock vänligare mot öronen med

smeksamma melodier och glada chansoner. Både *Smile* och sången *Mon Oncle* kom att bli populära och ofta spelade slagdängor.

Civilisationskritiken i *Koyaanisqatsi* är trots sin dystopiska framtoning framförd tillsammans med musik som låter både vacker och harmonisk. Genom den minimalistiska musikens ofta mässande och meditativa klanger ges dock skildringen av det moderna samhället ett apokalyptiskt uttryck. Här finns inga andra ljud alls och närheten till stumfilmen är påtaglig.

Alla tre filmerna hänvisar med sin estetik till en filmstil som, trots att film i sig är modernitetens konst, inte längre anses modern. En viktig beståndsdel i denna estetik är musiken. Musiken i *Koyaanisqatsi* har en modernistisk stil men genom att musik är det enda ljud som används fungerar den tillsammans med bildberättandet som en renodlad experimentell stumfilm. Musiken i *Modern Times* och ännu tydligare i *Mon Oncle* används som ett kännetecken för något förgånget både på en filmisk och metafilmisk nivå. Tre filmer som skildrar det moderna samhället i negativt ljus har alltså valt att göra det genom en ljudestetik som på olika sätt ställer sig i stumfilmstraditionens led. En äldre filmstil får fungera som tillflyktsort mot modernitetens härjningar.

Litteratur

- Berg, Charles Merrel, "Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of *Koyaanisqatsi*", *Writings on Glass*, ed. Richard Kostelanetz, New York: Schirmer Books, 1997. Urspr. publ. i *Journal of Dramatic Theory and Criticism* V/1 Fall 1990.
- Brown, Royal S., *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.
- Chaplin, Charles, *Min självbiografi*, Stockholm: Norstedts förlag, 1989.
- Chion, Michel, *Audiovision*, New York: Columbia University Press, 1994.
- *The Films of Jacques Tati*, Toronto, New York, Lancaster: Guernica, 1997.
- Flinn, Caryl, *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992.
- Glass, Philip, *Musik av Philip Glass*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995.
- Kalinak, Kathryn, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Lynn, Kenneth S., *Charlie Chaplin and his Times*, New York: Simon & Schuster, 1997.
- Maddock, Brent, *The Films of Jacques Tati*, Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc. 1997.
- Robinson, David, *Chaplin: His Life and Art*, London: Collins, 1985.
- *Charlie Chaplin. Comic Genius*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1996.

Det deformerade rummet Från Welles till Friedkin via konstfilm

Magnus Widman

Ett av de mer analyserade områdena inom måleriet har varit det klassiska centralperspektivets inbyggda problem att flyktpunkten förutsätter en idealiskt placerad betraktare. Den moderna konstens första uppgift var just att bejaka den plana ytan på bekostnad av djupet. Man valde ett annat sätt att hantera rumsliga förutsättningar. Istället för att som tidigare skapa den illusion som var dömd att misslyckas, framhövdes med hjälp av linjer och färgtoner det plana ytan.

André Bazin kallade centralperspektivet "det västerländska måleriets arvsynd." Vad han menade var att konsten genom att på syntetisk väg försöka att framkalla en känsla av tredimensionalitet förlorar sin oskuld. Oskulden i hans fall fanns i medeltidskonsten och i den moderna måleriets tvådimensionalitet. Konsteoretikern Rudolf Arnheim förklarade det mer konkret genom att hävda att, "deformation is the principal device by which depth is represented in the plane".

Som betydelsefull inspirationskälla inom modernismen användes under 1800-talets senare del den asiatiska konsten. De japanska träsnitt som översvämmade Europa saknade centralperspektiv. Istället hade man parallellperspektiv (parallella linjer i verkligheten överförs som parallella i verket). Eftersom bilderna utfördes på rullar eftersträvades ingen centralitet i bilden, dvs. linjerna var aldrig avsedda att mötas i en flyktpunkt utanför bilden. Istället förblev linjerna parallella och fortsatte i oändlighet. Detta stod i motsats till den västerländska perspektivläran vars djupgående perspektivlinjer (ortogonaler) alltid möttes, om inte i verket så i en bestämd punkt utanför. Motiven upplevdes som platta eftersom djupet var borttaget.

Vid sidan om att den asiatiska konsten saknade en flyktpunkt hade man heller inget lägesperspektiv – dvs. figurerna kunde ha samma storlek oberoende av avstånd i rummet. Något som ytterligare skapade en brist på djup.