

The Sound of Silence

Af [ANDREAS KAKIOU HALSKOV](#)

Siden lydens gennembrud i 1920'erne har vi vænnet os til en stadig mere kompakt og konstant lyd. Men lydens fødsel åbnede også muligheden for stilhed. Tilsigtet stilhed, vel at mærke. Denne *tilsigtede stilhed* er omdrejningspunkt for nærværende artikel, der behandler så forskellige film som *Babel* (2006), *Bande à part* (1964) og *Bang Bang Orangutang* (2006).

I en nu velkendt aforisme af den franske instruktør Robert Bresson hedder det sig, at *lyden gør stilheden til en æstetisk mulighed*. Med lydens gennembrud ændrer stilheden sig med andre ord fra et *filmisk grundvilkår* til et *filmisk virkemiddel*. (jf. Chion 1994, s. 56-57).

Dét som for stumfilmen var en teknisk begrænsning, der således måtte overdøves gennem levende musikalsk og verbal ledsagelse, blev med lydsporets opfindelse i 1920'erne noget ganske andet. Stilheden – som et lydligt *fravær* snarere end en lydlig *mangel* – kunne nu benyttes som et tilsigtet fortælleteknisk virkemiddel. Et ganske effektfuldt virkemiddel, såmænd.

Men dette resulterede næppe i mere stilfærdige film. Nej, de lydlige principper, hvorudfra den narrative film arbejder i dag, ligner til forveksling principperne for den tidlige tonefilm. Tilmed er disse lydlige principper ikke så forskellige fra stumfilmens, som man umiddelbart skulle tro (jf. [Halskov 2008](#)).

"The silents were never silent", bemærker Kevin Brownlow således. (Brownlow 1968, s. 383). Allerede de tidlige film var akkompagneret af lyd, selvom denne ikke var lagt som et direkte spor på filmstrimlen: der var levende musik, musikalsk imiterede lydeffekter og verbal ledsagelse i mere eller mindre udstrakt grad. Man kan endda overføre Brownlows betragtninger til dansk og sige, at "stumfilmen aldrig var stum". De taler da rigtignok, karaktererne i en stumfilm. Og de forstår hinanden. Det er blot vi, der ikke kan høre dem. Og dette – vel at mærke – *kun* hvis vi ser bort fra den japanske filmindustri, hvor fortælleren (den såkaldte *benshi*) såmænd lagde stemmer til samtlige karakterer på lærredet (Bordwell 1988, s. 18-9).

Hvad dette synes at illustrere er da en gennemgribende frygt for stilhed. En frygt for det lydtomme rum – i filmteorien kaldet *horror silentsi* – ikke ulig Fresco-maleriets frygt for tomme flader (fig. 2).

Denne frygt for stilhed er angiveligt årsagsbestemmende for 30'ernes *væg-til-væg musik* samt post-60'ernes veritable "wall of sound", kendetegnende for instruktører som George Lucas, Steven Spielberg og James Cameron. Men samtidig kan denne (måske iboende) frygt for stilhed forklare, hvorfor fraværet af lyd er så potent et fortælleteknisk virkemiddel.

I denne artikel ser jeg således netop på den audiovisuelle brug af stilhed, hvor stilhed nærmere betegnes som *et relativt fravær af lyd*. Dette lydlige fravær er sjældent absolut og næsten aldrig konstant, hvorfor relativiteten gælder stilhedens grad såvel som dennes tidslige udstrækning.

Fra den subjektiverende brug af stilhed i *Babel* (2006) og *Lost Highway* (1997) til den dramatiske brug af stilhed i *Once Upon a Time in the*



Fig. 1. "Against the tactics of speed, of noise, set tactics of slowness, of silence." (Bresson 1985, s. 149). Den franske instruktør Robert Bresson var blandt de første til aktivt at reflektere over stilheden som filmisk virkemiddel – et virkemiddel som paradoksalt opstod med lydens gennembrud.



Fig. 2. Ligesom Fresco-traditionens overfyldte lærreder kendetegnes den klassiske Hollywoodfilm ved et såkaldt *kompakt lydbillede*, ideelt set uden auditive tomrum. Billedet her er det romerske Fresco-maleri *Herkules og Telepus*. Kilde: Michaels D. Gunther: www.art-and-archaeology.com.

West (1969) og *Apocalypse Now* (1979). Stilheden rummer – som vi følgende skal se – *mange* fortælle tekniske og æstetiske potentialer. Men allerhelst vil vi overhøre eller ligefrem overdøve den.

Horror silents: stilheden og den klassiske film

Den fortællende film medfører en række fortælle tekniske dogmer – alle etableret og håndhævet med dét formål at lade den filmiske illusion forblive ubrudt. I en vis forstand er dette naturligvis umuligt: Vi ved godt – trods mytiske fortællinger om det modsatte – at vi overværer og hører en film. Selv under den første officielle filmvisning i 1895 vidste man formentlig, at toget, der kørte ind på perronen i Lyon, blot var fiktion. Nok gennemskar toget lærredet på tværs, men ingen frygtede reelt at blive kørt ned. (jf. Lioperdinger 1996).

Det er således ét af filmens væsentligste paradokser, at vi som publikum hele tiden erkender filmfortællingen som et stykke fiktion, men samtidig lever os ind i denne. Næsten uforbeholdent, kunne man tilføje.

Måske kan dette paradoks da forklare behovet for at opretholde fortællingens illusion, hvis regler vi accepterer som spillereglerne i "jorden er giftig". At bryde den filmiske illusion svarer da til at betræde jorden i førnævnte barneleg: vi ved nok, at dette ikke får nogle *faktiske* konsekvenser – men det har konsekvenser for vores *indlevelse*. Eller mangel på samme.

Om dette siger instruktør Mike Figgis: "*There are two things you can't do in film: one – never ever look into the lens directly; it's almost like a biblical statement. ... And the other thing you can never do is have silence.*" (Figgis 2003, s. 1). At den direkte tilskuerhenvendelse og brugen af stilhed skulle være de eneste kardinalsnyder for den klassiske film forekommer mig en anelse forenklet, og hertil kunne snildt føjes flere (fx uforståelig tale og synkronicitetsfejl). Men stilhed er uægtelig et fortælle teknisk *faux pas* - noget, man i industrien oftest undgår eller ganske forbyder.

Ifølge Theodor Adorno og Hanns Eisler blev filmmusikken således indført i stumfilmen som en "modgift" til de spøgelsesagtige karakterer på lærredet og den frygtelige aura af stilhed (Adorno & Eisler 1947-, s. 75). Stilheden – påstår også George Burt – "proved to be so deadly to the overall experience that the use of music for film was born." (Burt 1994, s. 205). Og hvad værre er:

"once music was introduced to a silent film, any let-up or silence was very distracting, as though somebody had suddenly strangled the piano player. It then became standard practice to have continuous, 'wall-to-wall' music." (ibid.).

Væg-til-væg musikken – typisk for komponisten Erich Wolfgang Korngold – blev nok, i en vis forstand, æstetisk standard. Men andre film var mere skræbende og stilfærdige. Over for filmen *Robin Hood* (1938), hvis konstante musik nærmer sig operestilen, oplever vi fx *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932), ganske uden musikalsk ledsagelse.

I et mere nutidigt perspektiv gælder samme parallelle princip: På den ene side oplever vi en moderne *overload-æstetik* i film som *Aliens* (1986) og *Armageddon* (1998); og i den anden ende af spektret finder vi avantgardister som Maya Deren og Stan Brakhage, der i flere film helt fornægter lyd.

Stilhed før storm: stilhed som dramatisk virkemiddel

Det kan nok være, at stilhed er en filmisk "kardinalsynd", men den er samtidig et ganske effektivt virkemiddel, der næppe opnås bedre end i filmens verden. Som lyd designer Walter Murch (fig. 3) således udtrykker det: "The creative use of ... relative or absolute silence is one of the unique characteristics of cinema – no other art form can achieve this: not music, radio, literature, nor any of the graphic arts." (Murch 2003, s. 95).

Der er utvivlsomt tale om en forsimpning, når Murch postulerer, at *kun filmen* kan benytte stilhed som æstetisk virkemiddel. Men at stilhed – eller det momentane fravær af lyd – *kan* være et audiovisuelt virkemiddel, er omvendt svært at modsige.

"An ominous silence"



Fig. 3. I billedet ses lyd designeren Walter Murch – en af stilhedens fremmeste pionerer.

Et malende eksempel herpå finder vi i Francis Ford Coppolas fatalistiske *Apocalypse Now* (1979), hvis handling – som bekendt – er frit spundet over Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902). I en nu berømt sekvens fra Coppolas film krydsklippes der imellem de kyniske amerikanske besættelsestropper og nogle civile vietnamesere i og omkring en skolegård (fig. 4-5).

Hvor netop denne sekvens, af mange, betragtes som ikonografisk for Coppolas filmiske kvaliteter, ligger en del af dennes effektfuldhed imidlertid i klipningen – ikke mindst *lydklipningen*, og disse elementer bør snarere tilskrives den nu anerkendte klipper og lyddesigner Walter Murch.

Den relativt lange og stilfærdige passage med de vietnamesiske indbyggere virker påfaldende og således foruroligende – hvad Hitchcock kalder *an ominous silence* – inden stilheden pludseligt brydes af GI-helikopternes propelstøj og de deklamatoriske toner fra Wagners "Die Valküre". (Jf. Weis 1985, s. 307).

Herved får stilheden to afgørende funktioner: dels *cue'er* den skiftet imellem to forskellige geografiske rum (hvorfor Murch kalder den *locational silence*), og dels tilfører den sekvensen en dramatisk og næsten kinæstetisk kvalitet. Stilheden forankrer os såvel rumligt som følelsesmæssigt; den både betegner og betager (Murch 2003, s. 95).

På lignende vis benyttes da stilheden i Arthur Penns banebrydende gangsterfilm *Bonnie and Clyde* (1967), hvis eksplicitte vold blev genstand for fascination såvel som indignation. Filmen – der sammen med *The Graduate* ('67) og *Easy Rider* ('69) i dag betegnes som ét af tidens væsentligste (amerikanske) pionerværker – blev i samtiden beskrevet som "misantropisk" og sågar "proto-fascistisk". Adjektiver der også blev påhæftet andre af tidens film, heriblandt *Straw Dogs* (1970) og *Dirty Harry* (1971).

I afslutningsscenen til netop *Bonnie and Clyde* klippes der på elegant vis imellem filmens to hovedpersoner (spillet af Faye Dunaway og Warren Beatty), som begge sidder i en bil. Blikvekslingerne de to karakterer imellem bliver – ligesom klipningen – mere frenetisk, og utrygheden afspejles på lydsporet af et foruroligende fravær af lyd. Og så pludselig. I en aggressiv, chokerende overgang klippes der uformidlet til Clyde, som – nu i slowmotion – gennemhulles af en næsten surrealistisk skudsalve. Det hele forekommer nu hyperbolsk og nærmest uvirkeligt – ikke mindst i kraft af den stilhed, hvormed scenen blev indledt (fig. 6).

Melodien der blev væk: fra Leone til Buffy

Mindre ekstrem – men ikke mindre virkningsfuld – er brugen af stilhed hos den italienske instruktør Sergio Leone.

Leones såkaldte *spaghettiwesterns* bliver ofte behandlet mhp. disses iøjnefaldende ultranærbilleder og, ikke mindst, den velkomponerede partiturmusik, skabt af italieneren Ennio Morricone. Leones film er rigtignok fulde af musik, men det er lige så meget i musikkens mærkbare og undertiden langstrakte *fravær*, at denne har sin virkning. Dette musikalske fravær betragtes her som en art stilhed, idet den præsenterer en så voldsom auditiv kontrast til resten af Leones *hyper-musikaliserede* univers.

Stilheden behøver ikke være – og er for så vidt *aldrig* – absolut. (Jf. Kostelanetz 1970, s. 108). Stilhed må, i en praktisk forstand, snarere betegnes som *et uventet fravær af lyd, hvor graden af forventet lyd bestemmes af nogle generelle såvel som specifikke audiovisuelle konventioner*. Nogle konventioner gælder alle narrative film, andre rammesættes specifikt af den enkelte film. Og forventningen hos Leone kan, som sagt, kondenseres til følgende credo: "meget lyd, altid lyd".

Anderledes forholder det sig derimod i begyndelsen til filmen *C'era una volta il West/ UK/USA. Once Upon a Time in the West* (1968), hvortil et partitur var færdiggjort allerede *inden* filmens skydefase. Morricones musik blev spillet under selve optagelserne til filmen, og blev derved afgørende for rytmen i såvel skuespillet som klippestilen. (Jf. Brown 1994, s. 228).



Fig. 4-5. De auditive skift imellem relativ stilhed og voldsom lydledsagelse har flere funktioner i denne sekvens fra *Apocalypse Now* (1979).



Fig. 6. Skudsalven forekommer angiveligt voldsommere – og således mere forstemmende – grundet den kraftige kontrast imellem stilhed og støj. Billede: *Bonnie and Clyde* (1967),

Under den nu berømte likvideringsscene, hvor dele af McBain-familien bliver skudt for øjnene af den yngste søn, Timmy, oplever vi da en uhyre veliscenesat lydside primært bestående af ambient lyd og sporadisk stilhed. I den pågældende scene kommer far hjem fra jagt med førnævnte Timmy, som stolt viser søsteren dagens fangst. Søsteren, Maureen, smiler sødt og slår nogle ubekymrede triller til lyden af cikader i baggrunden. Pludseligt ophører cikadernes lyd. Derpå et øjeblik total stilhed. Faderen kigger nervøst op, men beroliges så igen af den hvislende cikadesang. Maureen genoptager sit ubekymrede nynneri, og faderen går ned mod brønden for at hente vand. Som strygere og slagstøj i en symfoni høres nu en lang række velkomponerede smålyde sporadisk afbrudt af stilhed: den knirkende brønd, søsterens introverte sang, fuglenes vingebask og luftens leg med den tørre beplantning. Og så – endnu engang – total stilhed. Maureen stopper øjeblikkeligt sin trille og kigger op; faderen ligeså (fig. 7-8). Pludselig høres et skud, og Maureen falder om i sandet. Så endnu et skud, og derpå et tredje (fig. 9). Og først da – i samme øjeblik hvor den yngste søn kommer frem fra huset – høres Morricones musikalske frasering (fig. 10). Præcist, understregende og medrivende.

Stilhed som filmisk motiv

For sammenligning kan her nævnes afsnittet "The Body" fra femte sæson af den populære fantasy-serie *Buffy, the Vampire Slayer* (1997-2003). Hvorimod seriens *auditive signatur* er et pumpende nyrock-tema, som spiller konsekvent under de enkelte for- og sluttekster, så kendetegnes ovennævnte afsnit af et *totalt* musikalsk fravær. *Selv* under for- og sluttekster (fig. 11-13).

Det er således et uventet musikalsk fravær, som fortæller os, at noget foruroligende uventet må ske. Og sandt nok: Buffys mor, Joyce, dør i netop dette afsnit.

Stilheden bliver derved et suspense-fremkaldende virkemiddel såvel som et filmisk motiv for død – som vi også oplever det i Akira Kurosawas *Ikiru* (1952), hvor hovedpersonens fatale kræftdiagnose efterfølges af en fatal stilhed.

Psykologisk stilhed fra Bergman til Babel

I ovennævnte eksempel fra *Ikiru* kan man måske ligefrem betragte stilheden som et psykologisk motiv, der spejler hovedpersonens tomhedsoplevelse ovenpå dennes førnævnte diagnose.

Men enkelte film arbejder mere eksplicit med stilheden som et subjektivt virkemiddel – ikke mindst modernistiske klassikere af Ingmar Bergman og Rainer Werner Fassbinder.

Tænk blot på Bergmans film *Tystnaden* (1963), som i sin tematisering af en ung drengs fremmedgjorthed benytter lange passager af relativ stilhed, uforståelige ordvekslinger og alskens ambient støj. For dén der ikke forstår sin omverden, reduceres denne til stilhed og støj – og således udgøres Bergmans film fortrinsvis af stilhed og støj.

I samme ånd kunne nævnes Fassbinders hudløse problemfilm *Angst essen Seele auf* (1974), hvori stilheden – eller manglen på kommunikation – spiller en afgørende rolle. Da filmens kvindelige hovedrolle (Emmi spillet af Brigitte Mira) fortæller sin familie om sit giftermål med den unge, marokkanske mand (Ali spillet af El Hedi ben Salem), følger således en trykkende (lang) pause – ganske uden lyd. Pausen afbrydes først efter flere sekunder – hvilket er lang tid uden lyd – inden Emmis bror sparker til, og således destruerer, fjernsynsapparatet.

Hos både Bergman og Fassbinder bliver stilheden således et psykologisk motiv, som spejler nogle modernistiske problemstillinger *par excellence*: kommunikationsbristen, fremmedgjortheden og den borgerlige systemtanke.



Fig. 7-10. En orkestreret stilhed. Morricones musik til Sergio Leones film er lige så effektiv, når den momentant er fraværende. Billedserie: *C'era una volta il West* (1968).



Fig. 11-13. Hvem skød pianisten? Når Buffys velkendte temamusik udebliver, dannes et foruroligende auditivt vakuum. Som om noget ikke helt stemmer. Billeder: *Buffy, the Vampire Slayer* (sæson 5, ep. 16, 2001).

Stilhed som subjektivt cue

Et mere påfaldende eksempel herpå finder vi da i David Lynchs labyrintiske *Lost Highway* (1997), hvis titel baserer sig på nogle ord af filmens medforfatter Barry Gifford. I en nu velkendt scene fra denne film – som angiveligt omhandler Fred Madios (Bill Pullmans) fortrængte hustrumord – er Fred til et dekadent, californisk party. Efter at have opholdt sig i baren, bliver Fred pludselig antastet af en sært hvidkalket, Mefisto-lignende karakter. At denne "Mystery Man", som hævder at kende Fred, introduceres ved en mærkbar reduktion af filmens lydside (fra høj musik til næsten total stilhed), er her signifikant. Måske ligner manden ikke bare Mefistofeles; måske *er* han faktisk en skizofren fraspaltning – affødt af Freds forkvaklede sind (fig. 14).

Accepterer vi denne analyse af *Lost Highway* – der ret beset ikke lader sig foretage over syv sætninger – så bliver den momentane stilhed et klart psykologisk eller subjektivt *cue*, som fortæller os, at vi bevæger os fra et ydre til et indre perspektiv. Fra tredje til første person.

På lignende vis benyttes da stilheden i Simon Stahos *Bang Bang Orangutang* (2006), der på en skæv, letbetet facon omhandler en karrieremands hastige deroute ovenpå dennes uforvarende drab af sønnen Oscar. I netop denne drabsscene kommer hovedpersonen Åke (Mikael Persbrandt) hjem til familien efter endnu en kynisk, beregnende dag på jobbet. Åke – eller "Kong Åke", som han sarkastisk tituleres – har i sit liv aldeles frigjort sig medfølelse og empati for med hård forretningsmæssig hånd at kunne frasortere eventuel dødvægt på arbejdspladsen. Åke lader vitterligt til at være god til sit job, men jobbet har gjort ham menneskefjern og distraet. Af samme årsag bemærker Åke heller ikke sønnen, da denne forventningsfuldt træder ud foran faderens bil. Og BANG!, fristes man til at sige. Men faktisk høres *intet*. Al lyd forsvinder for en stund, og end ikke datterens hjertesående skrig kan vi høre (fig. 15). For den hørehæmmede tilskuer ses blot ordene "Ohörbart skrig", hvorpå der klippes til Åke, som i hånden holder et tøjdyr (en orangutang, naturligvis). I de følgende 10-15 sekunder høres fortsat *intet* på filmens lydspor, udover den spagfærdige – men stressende – monotoni fra bilens døralarm.

Lyden – og ikke mindst det pludselige fravær af lyd – afspejler da Åkes vekslende sindstilstand. På en ganske virkningsfuld måde, såmænd.

Derved ligner ovennævnte scene også til forveksling slutscenen fra Coppolas tredje *Godfather*-film (1990). Da Michael Corleone (Al Pacino), i filmens afslutning, mister sin datter – og således endelig detroniseres – falder Corleone på knæ og skriger af sine lungers fulde kraft (fig. 16). Men på lydsporet høres intet! Vi *hører* ikke skriget, men *føler* smerten så meget desto mere intenst og subjektivt.

Mod en døv lytteoplevelse?

Som et sidste eksempel herpå bør nævnes filmen *Babel* (2006), der med udgangspunkt i den bibelske myte omhandler sproget som et globalt og senmoderne dilemma.

Grænser nedbrydes, arbejdskraft forflyttes og nødstedte folk flygter eller migrerer. Dette medfører uvægerligt sproglige og kulturelle problemstillinger, navnlig når denne migration og flygtningestrøm mødes af en gennemgribende mangel på lydhørhed. Ja, noget kunne i filmen tyde på, at manglen på lydhørhed er ligeså uløseligt knyttet til senmoderniteten som de opløste grænser og den stigende multikulturalisme. Eller rettere: Globaliseringen medfører multikulturalisme, men dermed også en stigende interkulturel skepsis.

Kommunikationsproblemet er dog tydeligst tematiseret omkring den døve pige (Chieko spillet af Rinko Kikuchi, fig. 17), og det er således netop i scenen med denne på en hip, japansk danseklub, at filmen benytter subjektiv stilhed. I denne scene alterneres der imellem nærbilleder af pigen forfra, *point of view*-optagelser og forskellige totalindstillinger – ind imellem *aldeles uden lyd*.



Fig.14. Skizofren fraspaltning eller fysisk entitet? Den pludselige stilhed synes at pege på det første. Billede: *Lost Highway* (1997).



Fig. 15-16. Billedpar: *Bang Bang Orangutang* (2006) og *Godfather III* (1990).

Det er angiveligt pointen i ovennævnte scene at lade os "dele" den døde piges lytteoplevelse – hvad naturligvis ikke faktisk lader sig gøre – men de abrupte stilhedspassager risikerer, for publikum, at ligne optiske fejl. De fleste "velbevandrede" filmfolk vil utvivlsomt forstå scenens lydside, men næppe alle. Med fordel kunne *cue*'et derfor være mere konsekvent, fx ved en systematisk vekslede reallyd og subjektiv stilhed, passende *nøjagtigt* til de visuelle skift imellem totalindstillinger og *point-of-view*-skud.

Afsluttende bemærkninger

Mere plausibelt er det dog at antage, at scenen virker påfaldende (og potentielt fremmedgørende) i kraft af dennes *absolutte* – og ikke relative – stilhed. Selvom denne effekt *har* været benyttet før, springer den stadig i ørene for et moderne filmpublikum, for hvem stilhed fortsat er et sjældent fænomen. I en vis forstand oplever vi *aldrig* absolut stilhed, men blot en *absolut diegetisk stilhed*. Hertil kommer naturligvis ekstra-diegetiske lyde som båndets sus, DVD-skivens rotation i maskinen og publikums sporadiske host, suk og grin.

Dette er således grundlag for refleksion i filmen *Bande à part* (1964) – hvori der holdes en kuriøs stilhedspause på 37 sekunder – og samme refleksivitet gør sig gældende i flere af Stan Brakhages film (som er uden lyd fra start til slut). Navnlig hos Godard studser vi over dennes pludselige og helt igennem arbitrære stilhedspassager, som skulle vi konstant bemærke filmenes konstruerethed.

Dette er naturligvis ikke pointen med den narrative film, som arbejder med at opretholde fortællingens illusion ud fra nogle, af publikum, velkendte spilleregler. Her er det stilhedens iboende *risiko* at bryde fortællingens illusion. Men stilheden kan også – som vi har set i det foregående – være en virkningsfuld effekt, selv *inden for* fortællingen.



Fig. 17. De pludselige passager med *absolut stilhed* er givet tiltænkt en subjektiv funktion, men risikerer – for det utrænede øre – at blive opfattet som tekniske fejl. Billede: *Babel* (2006).

Fakta

Citerede kilder

- Adorno, Theodor & Hanns Eisler. *Composing for the Films*. London: The Athelone Press, 1947-
- Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI Publishing, 1988.
- Bresson, Robert. "Notes on Sound" (overs. Jonathan Griffin), i Elisabeth Weis & John Belton (red.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985: s.149.
- Brown, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley & London: University of California Press, 1994.
- Brownlow, Kevin. *The Parade's Gone By...* New York: Alfred A. Knopf, 1968 (1969).
- Burt, George. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Figgis, Mike. "Silence: The Absence of Sound", i: *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001*, red. Larry Sider et al. London: Wallflower Press, 2003: s.1-14.
- Halskov, Andreas. "You ain't heard nothin' yet!", i: *16:9*, 6. årgang, nr. 28, september 2008.
- Kostelanetz, Richard. *John Cage: An Anthology*. Da Capo, 1970.
- Lioperdinger, Martin. "Lumière's *Ankunft des Zugs*: Gründmythos einen neuen Mediums", i: *KINtop* 5, 1996: s.37-70.
- Murch, Walter. "Touch of Silence" (1998), i Larry Sider et al. (red.) *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001*. London: Wallflower Press, 2003: s.83-102.
- Weis, Elisabeth. "The Evolution of Hitchcock's Aural Style and Sound in *The Birds*", i Elisabeth Weis & John Belton (red.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985: s.298-311.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

