

Preisner – En analys av filmmusiken i *Trikoloren*

1. Inledning

1.1 Syfte, frågor och hypotes

Syftet med denna uppsats är att studera den polske filmmusiktonsättaren Zbigniew Preisners musik till filmtrilogin *Trikoloren* från 1993–94, av regissören Krzysztof Kieslowski. Jag avser undersöka och analysera musikens funktion i de tre filmerna *Frihet – den blå filmen*, *Den vita filmen* och *Den röda filmen*.

Mina frågor är: Vilka likheter och olikheter har Preisners filmmusik, jämfört med det filmmusikanvändande som finns inom den klassiska Hollywoodfilmen? Vilken funktion har musiken i dessa tre filmer? Vad finns det för skillnader och likheter i musiken och dess funktion filmerna sinsemellan?

Jag skrev höstterminen 2003, då jag följde kursen Filmmusik, en uppsats om Preisners musik till Kieslowskis film *Veronikas dubbelliv*¹. Jag tyckte mig då se att Preisners filmmusikanvändande avvek mot klassisk filmmusiktradition på flera sätt. För det första förekom inte särskilt mycket musik i filmen, men där den väl fanns hade den oftast en mycket viktig roll. För det andra använde Preisner inte (särskild) musik vid dramatiska, romantiska eller spännande tillfällen för att förstärka en viss scens känslouttryck. Inte heller utnyttjade han explicita funktioner som mickey-mousing eller stingers.² Däremot fungerade musiken ofta som ledmotiv till huvudpersonerna och deras öden. Jag vill undersöka om dessa drag återfinns även i *Trikoloren* eller om han låter sin musik verka på andra sätt.

1.2 Avgränsning

Preisner har komponerat musik till över åttio filmer. Det är för mig omöjligt att undersöka alla dessa i denna uppsats, och ge en total bild av hans filmmusikanvändande. Istället begränsas uppsatsen till de sista filmerna i hans samarbete med den nu avlidne regissören Kieslowski. Denna avgränsning grundar sig i att det är genom Kieslowski och till stor del med *Trikoloren* som Preisner nått sina största internationella framgångar, samt att han med regissören hade en nära vänskap och ett mångårigt samarbete, vilket fört med sig att just denna period i Preisners komponerande är särskilt intressant.

Denna uppsats ger således inte en fullständig bild av Preisners komponerande utan syftar snarare till att vara en inblick i ett på många sätt speciellt filmmusikanvändande.

1.3 Forskningsläge, material och källor

Jag har funnit att det knappt bedrivits någon forskning om Preisner och hans musik. Detta sägs med reservation från vad som eventuellt skrivits i hans hemland på polska. Inga böcker om honom har givits ut internationellt. Litteratur som *The Fright of Real Tears* av Slavoj Žižek, *The 'Three Colours' Trilogy* av Geoff Andrew och Annette Insdorfs *Double Lives, Second Chances*, behandlar *Trikoloren* ur ett huvudsakligen filmvetenskapligt perspektiv och berör filmernas musik endast i minsta möjliga mån.

¹ Lodin, Sara, *Veronikas dubbelliv*. Stockholms universitet. 2003.

² Mickey-mousing innebär att musiken synkroniseras direkt till filmens händelser. En stinger är ett plötsligt ackord eller ljud som inträder i samband med en särskilt dramatisk händelse.

Denna uppsats huvudsakliga källor är Preisners officiella hemsida och andra nätartiklar, samt en intervju med Preisner av Mikael Carlsson och Peter Holm för tidskriften *MovieScore* och en intervju av Bim Clinell för *Filmkonst opus 28 nr1/Filmmusik x 8*. En sökning i RILMs databas gav fyra träffar, varav tre på polska. Den fjärde är en analys av musiken i *Frihet – den blå filmen* gjord av Irena Paulus, och som återfinns i boken *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music vol. 30*. Jag använder mig också till stor del av *Kieslowski om Kieslowski*; en intervjubok med regissören sammanställd av Danusia Stok, uppslagsverket New Groves, och framförallt filmerna med tillhörande soundtrack på cd. Tyvärr har jag inte hittat några noter så jag tvingas att själv lyssna mig fram, men avsikten med uppsatsen är ju trots allt inte att analysera musiken i sig utan dess funktion i filmerna. Jag har varit i kontakt med Polska Institutet i Stockholm i jakt på material, men detta har inte gett något resultat. Mitt urval av källor är således att jag använt allt som jag funnit.

1.4 Metod

Min metod har varit att läsa och sammanställa information om Preisner och hans musik med hjälp av ovan nämnda litteratur. Därefter har jag studerat de tre filmerna och försökt analysera dessa i syfte att kunna besvara mina frågeställningar. Dessa frågor är uppbyggda kring de filmmusikvetenskapliga teorier som förts fram av Claudia Gorbman i hennes *Unheard Melodies*, samt i Kathryn Kalinaks *Settling the Score*. Eftersom dessa två varit betydande inom filmmusikforskning, anser jag det motiverat att utgå från just deras teorier, som huvudsakligen beskriver klassisk Hollywoodfilm. Trots att Preisner kommer från en europeisk filmmusiktradition som i mycket avviker från Hollywoods, finns det ändå ett antal övergripande regler för hur filmmusik brukar användas i filmer, vilket i korta drag redogörs för nedan.

1.5 Om filmmusik

Den viktigaste uppgiften som musiken har i en film är att dra in åskådaren i filmens fiktiva värld. Musiken tar bort vår misstro och får oss att leva oss in i historien.³ Filmmusik kan även ge ett historiskt och/eller geografiskt sammanhang och hjälpa till att skildra och identifiera karaktärer.⁴ Musiken uttrycker tanke, känsla, abstrakta idéer och ger filmen dess stämning.⁵ Detta kan man kalla filmmusikens implicita funktioner.

Filmmusik är av tradition ofta full av klichéer och har en underordnad roll jämfört med dialogen och det visuella. Gorbman jämför filmmusik med easy-listening. Ingen av genrerna har som avsikt att lyssnas noggrant till, de har bägge ett lättbegripligt musikaliskt språk och hör till en större kontext som ska göra oss mindre medvetna.⁶ Vi hör bara musiken indirekt, men den påverkar oss att konsumera mer i affärerna respektive får oss att snyfta lite extra när filmens hjälte dör. Gorbman menar att det är mindre direkt att höra än att se.⁷ Därför sållar vi automatisk bort hörselintryck för att kunna koncentrera oss på själva historien i en film.

I filmmusik förekommer rent musikaliska koder i musiken i sig, men dessa kräver att man inte bara *hör* utan att man *lyssnar*, för att uppnå rätt effekt, och sådan uppmärksamhet ges sällan musiken i en film. Det finns även kulturella musikaliska koder och cinematiska musikaliska koder, det första exemplifierat av den typ av lätt igenkännliga musik som hörs i en stridsscen och det andra av t.ex. användandet av inledningsmusik och ledmotiv.⁸ För att

³ Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies*. London, 1987. sid. 55.

⁴ Gorbman, sid. 53.

⁵ Kalinak, Kathryn, *Settling the Score*. Madison, 1992. sid. 86.

⁶ Gorbman, sid. 5.

⁷ Gorbman, sid. 11.

⁸ Gorbman, sid. 2f.

musiken ska uppfylla sitt syfte krävs att åskådarna känner igen dessa koder. Därför har filmmusiken blivit standardiserad och härstammar i sin vanligaste form från romantikens musik, eftersom denna innehåller koder som de flesta uppfattar.⁹

Enligt Gorbman är ett tema musik som hörs mer än en gång i en film. Detta tema kan ha samma eller olika funktion när det återkommer. Ett motiv är ett tema som har en bestämd funktion.¹⁰ Detta för oss in på fenomenet ledmotiv, som är en av de viktigaste beståndsdelarna i filmmusik. Kalinak beskriver ledmotivet som en musikalisk fras av en storlek som varierar från några få toner till en längre melodi, som vi tack vare repetition associerar med en viss karaktär, situation eller idé.¹¹

Filmmusik kan delas in i två huvudgrupper; diegetisk respektive icke-diegetisk. Ordet diegesis beskriver Gorbman som ”en sagovärld”.¹² Med diegetisk musik menas att musiken ingår i filmens värld, t.ex. en radio som spelar en sång vilket hörs av karaktärerna. Det behöver dock inte finnas en synlig källa utan räcker om tittarna underförstått inser att det är diegetisk musik. Icke-diegetisk musik däremot, innebär att musiken inte hörs av karaktärerna. Det är ren bakgrundsmusik som finns där för åskådarens skull. Gorbman skriver att många anser att icke-diegetisk musik är *känsla* medan den diegetiska musiken är realistisk och fristående från handlingen. I en standardfilm passar dock oftast den diegetiska musikens rytm och stämning in i filmens skeende.¹³ Gränserna mellan de två kan också vara flytande då diegetisk musik kan övergå till icke-diegetisk och tvärtom.

En annan uppdelning av filmmusik är att den är parallell eller kontrapunktisk med handlingen, vilket innebär att man skiljer på musik som följer historiens stämning och tempo respektive bryter mot den.¹⁴ Denna metod vänder sig Gorbman och Kalinak emot, då de anser den vara snäv. Gorbman kallar uppdelningen ”primitiv”.¹⁵

Det finns scener som har extra stor benägenhet att använda sig av icke-diegetisk musik, bland annat de som innehåller starka känslor.¹⁶ Prendergast citerar ur George Bluestones bok *Novels into Film* som menar att film kan visa människor som tänker och känner, men den kan inte visa själva tankarna och känslorna.¹⁷ Det kan däremot filmmusiken. Därför spelas ofta musik i scener som skildrar drömmar och irrationalitet medan den saknas under mer realistiska scener. Musiken representerar ofta kvinnan och romantik, det poetiska och det mystiska, samt ger en episk känsla och symboliserar öde.¹⁸ Den används även för att skapa spänning. Musiken kan också ändra filmens tempo, så att vi t.ex. upplever att bilarna i en biljaktsscen kör fortare än de verkligen gör.

1.6 Disposition

Uppsatsen inleds med en bakgrund som kortfattat beskriver Kieslowskis och Preisners liv och verk samt deras samarbete. Med denna vill jag belysa att regissörens och kompositörens bakgrund och arbetsmetod haft stor betydelse för musikens faktiska resultat.

Ovanstående text om filmmusik bör finnas i åtanke under läsandet av själva huvuddelen av uppsatsen; analysdelen.¹⁹ Analysen är uppdelad i tre delar; en per film. I varje

⁹ Gorbman, sid. 4.

¹⁰ Gorbman, sid. 26f.

¹¹ Kalinak, sid. 63.

¹² Gorbman, sid. 3.

¹³ Gorbman, sid. 23f.

¹⁴ Gorbman, sid. 15.

¹⁵ Gorbman, sid. 15.

¹⁶ Kalinak, sid. 87.

¹⁷ Prendergast, Roy M, *Film Music – A Neglected Art*. New York, 1992. sid. 217f.

¹⁸ Gorbman, sid. 80–82.

¹⁹ I analysdelarna avser jag gå igenom filmernas musik. Jag tar dock inte upp riktigt alla stycken som hörs. För en fullständig förteckning av filmmusiken, se respektive cue sheet.

del beskrivs först filmens handling i huvuddrag. Därefter studerar jag musiken utifrån mina litterära och rent musikaliska källor och slutligen analyserar jag musikens funktion i respektive film och tar hänsyn till en del av de faktorer som brukar tas upp vid filmmusikanalys. Dessa är bland annat musikens diegetiska respektive icke-diegetiska funktion, musikens roll i förhållande till det visuella samt musikens implicita, explicita och strukturella funktioner. Efter detta följer en jämförelse de tre filmerna emellan. Uppsatsen avslutas med en slutdiskussion, följt av källförteckning och fullständiga förteckningar över musiken i de tre filmerna.

2. Bakgrund

2.1 Kieslowskis liv och verk

Krzysztof Kieslowski föddes i juni 1941 i Warsawa, Polen. I barndomen flyttade han, hans syster och deras kontorsarbetande moder ständigt till olika sanatoriestäder eftersom Kieslowskis fader, en ingenjör, var sjuk i tuberkulos.²⁰

I barndomen var litteratur Kieslowskis huvudsakliga intresse.²¹ Hans filmintresse hämmades något eftersom han inte hade råd med biobiljetter. Istället tjuvtittade han och hans vänner på filmer, bäst de kunde, från biografens tak.²² Kieslowski intresserade sig även för teater och ville bli teaterregissör, vilket fick honom att söka till filmskolan i Lodz.²³ På sitt tredje försök kom han in och gick där en fyraårig filmregissörutbildning, från vilken han tog sin examen år 1969.²⁴ Därefter följde en karriär huvudsakligen som dokumentärfilmare innan långfilmsdebuten med *Amatören*, 1979.

Olika sidor av Kieslowskis personlighet samt hans egna livserfarenheter och åsikter återkommer ständigt i hans filmer. Hans komplexitet antyds i en historia där han påstår sig fått en frisedel från armén efter att de gett honom diagnosen *Schizophrenia duplex*, trots att han inte gjort annat än att svara sanningsenligt, om än överdrivet, på deras frågor.²⁵ Kieslowski var mycket präglad av sitt hemland, både som person och filmare, det senare exemplifierat med att han (och andra polska filmare) under censurens dagar filmade en massa extrascener som han visste skulle klippas bort, för att dra uppmärksamhet ifrån, och således kunna komma undan med, andra scener.²⁶ Till sitt filmskapande hade han ett relativt osentimentalt förhållande. Han påstod sig inte vara särskilt begåvad och hade inga känslomässiga problem med att klippa bort onödiga scener ur sina filmer.²⁷

Kieslowski siktade ständigt högt då han valde ämnen till sina filmer, och förvandlade det svåra till någonting mer allmänmänskligt. I tv-serien *Dekalogen* placerade Kieslowski de tio budorden i ett nutida sammanhang. Budordet ”Du skall inga andra gudar ha vid sidan av mig” handlade om den polske fadern som beräknar isens hållbarhet på sin dator, vilket leder till att hans son drunknar. De stora frågorna togs ner till den vanliga människans öde och vardag. Samma sak gäller *Trikoloren*. Filmernas grundidé är hämtad från den franska revolutionens slagord ”Frihet, jämlikhet och broderskap” och ordens innebörd ställs i filmerna på sin spets. Det fanns också en idé om att efter *Trikoloren* göra ytterligare en trilogi, denna

²⁰ Stok, Danusia, *Kieslowski om Kieslowski*. Stockholm, 1994. sid. 33.

²¹ Stok, sid. 34.

²² Stok, sid. 43.

²³ Stok, sid. 49.

²⁴ Stok, sid. 19.

²⁵ Stok, sid. 50.

²⁶ Stok, sid. 124.

²⁷ Stok, sid. 225.

gång på temat Helvetet, Skärselden och Himlen.²⁸ Kieslowski avled dock av en hjärtattack den 13 mars 1996, innan dessa filmer kommit till.

2.2 Preisners liv och verk

Zbigniew Preisner föddes den 20 maj 1955 i Bielsko–Biala, en liten stad utanför Krakow.²⁹ Han har ingen formell musikutbildning, men tog i barndomen privatlektioner i piano och gitarr och spelade i ett rockband.³⁰ Som 19-åring flyttade han till Krakow för att studera konsthistoria vid universitet och började 1978 arbeta som tonsättare åt en lokal kabaret; *Piwnica pod Baranami* (*The Cellar Beneath the Sign of the Ram*) som ägnade sig åt politisk satir. Han kom genom gruppen i kontakt med regissören Antoni Krauze och fick 1982 fria händer att tonsätta dennes film *Weather Forecast*.³¹ Via Krauze kom Preisner i kontakt med Kieslowski då dessa två gått i filmskolan ungefär samtidigt.³²

Preisners och Kieslowskis första film ihop var *Det nakna ansiktet*. Efter detta följde tv-serien *Dekalogen* med de två långfilmerna *En liten film om konsten att döda* och *En liten film om kärlek*; seriens femte och sjätte avsnitt utbyggda till varsin långfilm, *Veronikas dubbelliv* och *Trikoloren*. De gjorde således 17 filmer tillsammans.

Övriga filmer som Preisner skrivit musik till, förutom Kieslowskis, är bland andra *Aberdeen* av Hans-Petter Møland, där den svenska sångerskan Stina Nordenstam sjunger, samt Hollywoodfilmen *When A Man Loves A Woman* med skådespelerskan Meg Ryan. Ett rent musikaliskt verk var skivan *Requiem for My Friend* från 1998 som tillägnas Kieslowski.³³ Utmärkelser som Preisner vunnit är bland annat en César för *Den röda filmen* 1995, och 1993 nominerades han till en Golden Globe för *Frihet – den blå filmen*.³⁴

Zbigniew Preisner har en relativt blandad musikalisk palett som inspirationskälla. Han påstår sig avsky opera eftersom sångarnas röster är så tillgjorda att man inte hör vad de sjunger (något som i min mening låter märkligt med tanke på hur viktig sopranstämman är i många av hans verk). Däremot uppskattade han Pink Floyds skivor *The Wall* och *The Dark Side of the Moon* då de gavs ut.³⁵ Han säger sig också vara automatiskt inspirerad av folkvisor och psalmer genom sin polska bakgrund.³⁶ Den tydligaste influensen torde dock vara klassisk musik då Preisners musik huvudsakligen är nyromantisk. Han lär uppskatta Paganini och Sibelius.³⁷ En musikalisk förebild inom just filmmusik är den italienske tonsättaren Nino Rota, hos vilken Preisner säger sig uppskatta både musikens skönhet i sig, samt dess funktion i filmerna. Preisner berättar att han själv försökt analysera varför Rota gjort eller inte gjort på ett visst sätt.³⁸ Preisner föredrar traditionell orkester och kör, och orkestrerar själv,³⁹ något som traditionellt sett varit relativt ovanligt hos filmmusiktonsättare.⁴⁰

²⁸Okänd författare, ”Zbigniew Preisner” www.musicolog.com/preisner.asp. Senaste uppdatering okänd. Hämtat 040612.

²⁹ Chmura, Bogdan, ”Preisner, Zbigniew”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 uppl. 2001. sid. 290.

³⁰ Clinell, Bim, ”Preisner, Zbigniew”, *Filmkonst opus 28 nr 1, Filmmusik x 8*. Göteborg, 1994. sid. 141.

³¹ Chmura, sid. 290.

³² Stok, sid. 67.

³³ Okänd författare, ”Requiem for My Friend”, www.preisner.com. Senast uppdaterad 031001. Hämtat 040612.

³⁴ Okänd författare, ”Biography”, www.preisner.com. Senast uppdaterad 031001. Hämtat 040612.

³⁵ Clinell, sid. 150.

³⁶ Clinell, sid. 145.

³⁷ Okänd författare, ”Zbigniew Preisner”, www.musicolog.com/preisner.asp Senaste uppdatering okänd. Hämtat 040612.

³⁸ Carlsson, Mikael & Holm, Peter, ”Preisners dubbelliv”, *MovieScore, svensk filmmusik tidskrift nr 3*. Göteborg, 1996. sid. 16.

³⁹ Carlsson & Holm, sid. 18.

⁴⁰ Kalinak, sid. 73.

I *Trikoloren* omnämns kompositören Van den Budenmayer. Denne är en fiktiv holländsk tonsättare född 1755 och död 1803.⁴¹ Bakom detta alias gömmer sig Preisner. Van den Budenmayer dök upp första gången i *Dekalogen 9*. Egentligen ville Kieslowski använda Mahlers musik, men då det blev problem med ljudkvalitet och rättigheter, tvingades han och Preisner uppfinna en kompositör, då detta krävdes i handlingen⁴²

2.3 Kieslowskis och Preisners samarbete

Jag vet ingenting om musik. Jag vet mer om stämningarna än om själva musiken. Jag vet vilken sorts stämning jag vill att det ska vara i mina filmer, men jag vet inte vilken musik som skulle ge upphov till den eller hur man bär sig åt för att skriva den musiken. Zbyszek Preisner är en person som jag kan samarbeta med, det är inte så att jag bara ber honom förse mig med en viss effekt. Det är ofta så att jag vill ha musik på ställen där han menar att det skulle låta absurd, och det finns scener som jag inte föreställer mig med musik men som han tycker borde ha musik, och så lägger vi på musik. Han är avgjort mera lyhörd på detta område än jag. Jag tänker på ett mera traditionellt sätt medan hans sätt att tänka är modernare, fullt av överraskningar. Han vill ha musik på för mig helt oväntade ställen.⁴³

Vanligtvis bestämmer regissör, producent och filmbolag och inte den faktiska tonsättaren hur musiken i en film ska låta. Av tradition ligger större delen av bestämmanderätten i USA hos producenterna och i Europa hos regissörerna. Dessa styr vilket slags musik som ska finnas, och om de t.ex. inte vill ha musik i en viss scen blir det heller ingen. Om detta inte behagar tonsättaren kan denne få finna sig i att bli utbytt. Detta gör Preisners och Kieslowskis samarbete till något ovanligt i branschen, eftersom Kieslowski hade stor respekt för sin tonsättares talang och gav honom mycket fria händer. De var nära vänner som delade en vision och således hade Preisner betydligt mer frihet än de flesta filmmusiktonsättare. Om *Veronikas dubbelliv* säger Kieslowski:

Allt fanns väldigt noga beskrivet i manus. Vart musiken skulle leda, hur musiken skulle vara, [...] Allt sådant fanns noga beskrivet, men det betydde egentligen inte så mycket, för när allt kommer omkring måste ändå en tonsättare komma och göra något av den litterära skildringen. Hur beskriver man musik? Till exempel att den är vacker, sublim? Oförglömlig? Gåtfull? Man kan skriva ner dessa ord, men tonerna måste kompositören skapa. Sedan måste man ha tag i musiker som frambringar dem. Och till slut måste alltihop påminna om den litterära text man skrev. Och på det där var Zbigniew Preisner helt enkelt fenomenal.⁴⁴

Filmerna kom till genom att Kieslowski och medarbetaren Krzysztof Piesiewicz skrev manuset, samtidigt som Preisner jobbade med musiken på annat håll. Preisner berättar att de brukade träffas ofta, äta och dricka ihop och läsa upp vad de skrivit för varandra. Gradvis växte film och musik fram.⁴⁵ Eftersom Preisner fanns med redan på manusstadiet hade han betydligt mer tid att arbeta med musiken än normalt, då tonsättaren endast har några veckor på sig. Preisner berättar: ”– Vi brukar börja med att prata om vad vi vill få fram i filmen, dess essens och filosofi. Sen bestämmer vi vilket slags musik vi ska ha, för musiken är filmens metafysik.”⁴⁶ Han säger vidare att de arbetade ”[...] med en rytm som pendlade mellan det gemensamma, kreativa flamsandet och det ensamma, känsliga skrivandet.”⁴⁷ Det nära samarbetet var lyckat i alla avseenden; Preisner fick göra musik efter sin talang, Kieslowski

⁴¹ Clinell, sid. 146.

⁴² Clinell, sid. 146.

⁴³ Citat av Kieslowski. Stok, sid. 252.

⁴⁴ Citat av Kieslowski. Stok, sid. 196.

⁴⁵ Clinell, sid. 138.

⁴⁶ Clinell, sid. 138.

⁴⁷ Clinell sid. 143.

fick både vacker och effektiv musik i sina filmer och publiken köpte soundtracken som sålde i stora upplagor.

Kanske var Kieslowski inte helt medveten om ofriheten i många andra filmmusiktonsättares arbete:

Preisner är en ovanlig tonsättare så till vida som han är intresserad av att vara med på en film redan från början i stället för att bara se den färdiga versionen och sedan fundera ut ett sätt att illustrera den med musik. Det är så det brukar gå till, eller hur? Man visar sin film för tonsättaren, som sedan fyller tomrummen med musik. Men han kan gå till väga på ett annat sätt. Han kan tänka på musiken redan från början, på dess dramatiska funktion, på hur den ska kunna säga någonting som inte finns med i filmen. Man kan beskriva någonting som kanske inte finns där på själva duken men som tack vare musiken börjar få liv. Det är spännande – att locka fram någonting som varken finns i filmen eller i musiken i sig. Det är när man kombinerar dem som en viss mening, ett visst värde, något som också framkallar en viss stämning, börjar få liv. Amerikanerna öser på med musik hela tiden.⁴⁸

Detta citat visar också att Kieslowski jämförde musiken med det visuella, och insåg att det är att föredra när de båda faktorerna kan förenas.

3. Frihet – den blå filmen

Alla mina filmer, från den första till de allra senaste, handlar om individer som är en aning vilsna, som inte riktigt vet hur de ska leva, inte riktigt vet vad som är rätt och fel och därför förtvivlat hoppas att något ska hända. De hoppas få svar på sådana grundläggande frågor som: Vad går allihop ut på? Varför ska man stiga upp på morgonen? Varför gå och lägga sig på kvällen?⁴⁹

3.1 Filmens handling och frihetens betydelse

Kieslowski ger i denna film ordet *frihet* en nästan makaber innebörd. Julie (spelas av Juliette Binoche) och Patrice är gifta och har en dotter. Han är en berömd tonsättare vars senaste uppdrag är att komponera ett verk avsett för Europas enande. Men så råkar familjen ut för en bilolycka och Patrice och dottern omkommer. Kvar står Julie. Hon försöker på sjukhuset begå självmord men då hon inte kan förmå sig att genomföra detta kommer hon fram till att för att kunna leva vidare efter tragedin måste hon göra sig av med sitt förflutna. Hon säljer allt, flyttar ifrån sitt hus, byter tillbaka till sitt flicknamn, förstör partituret till Patrice sista verk, bryter med alla och hyr en lägenhet i Paris, i ett hus där inga barn bor vilket hon specifikt ber sin mäklare om.

Hon är nu ”fri”. Hon har ingen man, inga barn, inga vänner och hennes enda familjemedlem, modern, är dement och känner inte längre igen sin dotter. Därmed är Julie fri från all mänsklig kontakt och de problem, det ansvar och den smärta kärleken medför. Hon är fri från sitt förflutna och från sig själv. Dessutom är hon ekonomiskt oberoende och behöver inte arbeta en dag till i sitt liv. I en nyckelscen då hon hälsar på sin moder på ålderdomshemmet, säger Julie att hon var lycklig innan olyckan, att hon älskade och var älskad, och att hon nu bara har en sak kvar att göra; ingenting. Kärlek, vänner, mänskliga band; allt är fällor. Hon tror att om hon inget har kan hon inget förlora.

Men Julie kan inte leva så fritt som hon skulle vilja. Hon inleder något slags vänskap med sin granne Lucille, en stripteasedansös. Och när Julie får reda på att Patrice i många år haft en älskarinna drabbas hon till en början av enorm svartsjuka. Hon söker upp älskarinnan som visar sig vara gravid och väntar en son med Patrice. Julie kan inte längre avstå helt från

⁴⁸ Citat av Kieslowski. Stok, sid. 196f.

⁴⁹ Citat av Kieslowski. Stok, sid. 105.

vare sig musiken eller kärleken och ger sig in i en relation med Olivier, en kollega till hennes döda make. Julie och Olivier arbetar tillsammans vidare för att avsluta Patrices sista verk.

Julie skänker sitt gamla hus till älskarinnan och låter på så sätt den gamla världen leva kvar, omskapad och utan att själv delta i den.

3.2 Musiken i *Frihet – den blå filmen*

Den första filmen i trilogin, *Frihet – den blå filmen*, präglas i sällsynt hög grad av musiken, till och med mer än »Veronika«.⁵⁰

Musiken har i denna film, precis som i *Veronikas dubbelliv*, en rent fysisk roll. Noter och instrument finns ofta i bild. Julies man var kompositör. Eventuellt var det Julie som skrev hans musik. Eller så gjorde hon endast korrigeringarna i makens partitur. Frågan, ställd av en journalist efter Patrices död, blir aldrig besvarad. Man kan också konstatera en blockflöjtsspelande gatumusiker i en speciell biroll.

Frihet – den blå filmen har två huvudsakliga musikstycken. I det ena, *Song for the Unification of Europe* hörs orkester, kör (The Silesia Philharmonic Choir) och solosång av sopranen Elzbieta Towarnicka. Texten består av utdrag från Första Korinthierbrevet 13. Det 6:48 minuter långa stycket kan delas in i nio delar. Första delen består endast av en unison kör (1). Efter det kommer en tangoaktig instrumental del med orkestern (2). Sedan följer en del med solosång tillsammans med kör och symfoniorkester (3), och efter det kör och orkester (4). Därpå återinträder sopranens solostämman (5), följt av en soloviolin (6). Slutligen kommer åter solosång och kör (7) innan finalen med en dov manskör (8) och sedan sopran och kör (9). Varje del är ca. 30 till 60 sekunder lång. Verket hörs i sin helhet endast i slutscenen, men förekommer i olika korta variationer hela filmen igenom, bland annat på flöjt med Jacek Ostaszewski och på piano med Konrad Mastylo.

Filmens andra huvudstycke är *Funeral Music* ”av” Van den Budenmayer. Begravningsmusiken påstås i Clinells intervju ha används redan i Kieslowskis film *Ödets nyck* från 1981.⁵¹ Annette Insdorf å sin sida menar att musiken förekommer i en tidig scen i *Det nakna ansiktet* från 1984.⁵² Preisner säger att han och Kieslowski tyckte så mycket om verket att de ville att det skulle spelas när de dog.⁵³ Om detta sedan skedde efter Kieslowskis död har jag inte lyckats bekräfta. Enligt Kieslowskis hemsida sjöng Towarnicka verk av Preisner, specialskrivna för ändamålet.⁵⁴

Song och *Funeral Music* har pausen och tystnaden som huvudsaklig gemensam nämnare. *Funeral Music* består ett kort motiv, som följs av en nästan lika lång paus. Detta gör att Preisner kan sammanbinda de två styckena i *The Battle of Carnival and Lent 2* där det ena styckets melodi hörs i det andra styckets pauser.

Man kan se två huvuddrag i musiken i *Frihet – den blå filmen*. Ibland är den väldigt bombastisk och intensiv som i de två ovannämnda styckena. Detta ställs mot väldigt diskreta

⁵⁰ Citat av Kieslowski. Stok, sid. 197.

⁵¹ Clinell, sid. 145. I denna intervju påstår Preisner att den första filmen de arbetade på var just *Ödets nyck* (sid. 142.) och att de således gjort 18 filmer ihop. Enligt *Kieslowski om Kieslowskis förteckning över samtliga verk av regissören* (sid. 271), gjordes musiken i den filmen av Wojciech Kilar. För att ytterligare komplicera saker och ting påstår Preisner i intervjun med Carlsson & Holm (sid. 18) att deras första film ihop hette *En film utan slut*. Jag har inte lyckats reda ut detta men om det stämmer att Preisner mötte Kieslowski efter 1982, då han arbetade med Krauze, kan han inte ha arbetat på *Ödets nyck* som spelades in 1981.

⁵² Insdorf, Annette, *Double Lives, Second Chances*. New York, 1999. sid. 148.

⁵³ Clinell, sid. 145.

⁵⁴ Paser, Zbigniew J, ”Kieslowski’s Funeral - March 19, 1996”, www-personal.engin.umich.edu/~zbigniew/Kieslowski/kieslowski.html. Senast uppdaterad 960615. Hämtat 040612.

melodier spelat på flöjt eller piano. Preisners musik antingen skriker eller viskar. Det finns få mellanlägen. Musiken är allmänt långsam och har mycket eko.

Det förekommer inte särskilt mycket musik, ungefär 27 minuter i den 94 minuter långa filmen. Preisner menar själv att det viktigaste med filmmusik är att den inte stör, och han karaktäriserar sin musikaliska stil med ordet tystnad. Han kan dock erkänna att det i vissa filmer blivit för lite musik och för mycket tystnad. ”Jag tycker att i mina filmer är det tystnaden som spelar bäst. Men man måste förbereda tystnaden, man måste spela musik före och sedan efter.”⁵⁵

All musik i *Frihet – den blå filmen* är skriven av Preisner, förutom två musikstycken. Dessa omnämns i delen om diegetisk och icke-diegetisk musik.

3.3 Analys

Frihet – den blå filmen saknar inledningsmusik, vilket är relativt ovanligt. Normalt används inledningsmusik för att definiera genre, karakterisera plats och tid o.s.v. Man kan också tänka sig att eventuell inledningsmusik hade kunnat användas i filmen för att spela på känslokonventioner, exempelvis dramatisk musik för att förvarna publiken om den kommande olyckan, eller sorgsen musik för att skildra det tragiska efter kraschen. Detta avstår Preisner ifrån. Inledningsmusiken ersätts av ljudeffekter som tjut, susande och hjulens läten då bilen färdas genom tunnlar. Filmens första musik dyker upp relativt sent; först efter först 8:38 minuter. Detta i form av *Funeral Music*.

3.3.1 *Funeral Music*

Första gången Van den Budenmeyers begravningsmusik spelas är under Patrices och dotterns begravning (08:38–09:20). Julie som ligger skadad på sjukhuset följer ceremonin via en liten tv. Stycket spelas på blåsinstrument, bl.a. klarinett, tuba och trombon, och musiken är klart diegetisk eftersom musikerna syns i tv-rutan.

I den direkt påföljande scenen ser vi Julie sova i en stol. Ett blått ljus träffar hennes ansikte och hon vaknar plötsligt, följd av musiken (10:47–11:28). Den nu meta-diegetiska⁵⁶ versionen av *Funeral Music* har kraftigare dynamik och annan instrumentering med både blåsinstrument och stråkar. Musiken symboliserar de tankar på Patrice, dottern och olyckan som skriker i Julies inre då hon vaknar upp som ur en mardröm, för att inse att verkligheten är ännu värre. Scenen är ett exempel på då musiken följer bilden, (eller troligen tvärtom, att Kieslowski anpassat sin klippning i scenen efter musiken) då musiken försvinner samtidigt som det blå ljuset.

I *Frihet – den blå filmen* förekommer fyra visuella nedtoningar; ett klipp där bilden för några sekunder blir svart innan scenen fortsätter på samma ställe. Musiken fortsätter dock spela fast bilden försvinner. Kieslowski förklarar:

Det finns fyra nedtoningar som för oss tillbaka till exakt samma ögonblick. Tanken är att förmedla ett ytterligt subjektivt perspektiv. Egentligen går tiden, men för Julie står den stilla i ett visst ögonblick [...] Det jag vill visa är att för Julie har tiden stannat. Inte nog med att musiken återvänder till henne, tiden står också stilla för ett ögonblick.⁵⁷

Den första av dessa nedtoningar äger rum i denna scen. En journalist säger ”God dag” varpå musiken börjar. De första takterna spelas av kraftiga blåsinstrument, följt av mörker där ett

⁵⁵ Carlsson, sid. 16f.

⁵⁶ Med metadiegetisk musik menar Gorbman att musiken hörs i karaktärens egna tankar. Den är inte diegetisk eftersom den inte spelas rent fysiskt och ej uppfattas av filmens andra karaktärer, och ej heller icke-diegetisk då den inte bara är bakgrundsmusik utan hörs i en viss karaktärs fantasi. Jfr Gorman, sid. 22f.

⁵⁷ Citat av Kieslowski. Stok, sid. 243.

soloinstrument långsamt glider på varje ton. Musiken slutar omedelbart då bilden på Julie kommer tillbaka. Hon behärskar sig och kan lugnt svara.

Nästa nedtoning äger rum när Julie möter Antoine som bevittnat olyckan. Han tog vid detta tillfälle Julies halsband, ett kors, som fallit av henne, men har drabbats av samvets kval. Han ringer henne och de bestämmer möte på ett kafé. Antoine frågar Julie om hon vill veta något om olyckan och hon svarar ett skarpt ”Nej” varpå samma musik som förut startar. Det blir mörkt några sekunder innan bilden återvänder, varmed musiken slutar. Julie säger ”Förlåt” för att överskugga det faktum att hon misslyckats med att kontrollera sina känslor.

Den tredje nedtoningen äger rum i simhallen. En mus har till Julies stora fasa fött ungar i hennes lägenhet. Hon lånar en grannes katt för att ha ihjäl djuren men vågar inte återvända hem. Man kan förmoda att det inte bara beror på rädsla för möss, utan också att Julies undertryckta tankar på det förflutna väcks genom att döda honan och dess ungar. Lucille dyker upp och frågar ”Gråter du?”. Åter blir det svart medan musiken spelar. Den tystnar då Julie återvänder i bild och hon skyller på vattnet.

I den fjärde nedtoningen är Julie hemma hos Olivier. Han sitter vid pianot och spelar på *Song* (1:09:38–1:10:09). ”Vad ska du göra?” undrar han angående att Julie fått reda på älskarinnans existens. Begravningsmusiken startar och följs av nedtoning (1:11:20–1:11:35). Musiken slutar då scenen fortsätter och Julie tillkännager att hon tänker söka upp älskarinnan.

Funeral Music fungerar således som ett ledmotiv för Patrice, och allt som Julie haft och förlorat, något i hennes inre som inte kan få frid. Musiken är volymmässigt sätt mycket högt mixad i dessa scener. Nedtoningarna är en chans för Julie att återhämta sig trots att hennes inre är kaos, vilket musiken gör tydligt. Preisner säger själv:

[...] the music was to play the part of actor’s internal emotions. It very often happens that when we experience the greatest joy or tragedy, we stay calm on the outside but we go through it very deeply inside. In Krzyszstefs films the music is this inside.⁵⁸

Julie befinner sig i simhallen på flera andra ställen i filmen. Vid ett tillfälle hoppar hon upp för att ta sig ur bassängen. Så stannar hon till och vi hör *Song for the Unification of Europe* med stråkinstrument (44:09–44:40) ihopvävd med *Funeral Music* med blåsinstrument, kallad *The Battle of Carnival and Lent 2*, varpå hon gråtande sjunker tillbaka ner i vattnet.

3.3.2 *Song for the Unification of Europe*

Song for the Unification of Europe hörs i olika versioner från filmens början. Första gången den hörs är då Julie kommit hem från sjukhuset och letar efter Patrices noter. Vi hör en meta-diegetisk enstämmig melodistämman på piano. Detta är en version av verkets final (8) och speglar Julies tankar. Stycket återkommer lite senare (18:40–19:44) då Julie studerar Patrices partitur. Kameran följer notbilden ton för ton. När den oavslutade melodins noter tar slut följer en repris, tills Julie smäller igen flygelns lock och musiken tvärt tystnar.

Ett ovanligt musikanvändande märks i en scen då Julie åker för att hämta partituret till *Song for the Unification of Europe*. Patrices assistent, ansvarig för hans noter, utbrister ”Jag älskar kören” då hon och Julie gemensamt studerar partituret varpå *Song* (1) meta-diegetiskt sätter igång (21:00–21:34). Julie tar partituret och går, medan musiken fortsätter. Hon kastar det i käftarna på en malande sopbil och musiken tystnar samtidigt som partituret förstörs.

Julie ringer Olivier som hon misstänkt älskat henne i hemlighet under hela hennes äktenskap och hon ber honom komma över. De ser på varandra varpå musiken startar i en version med stråkar och bas (25:18–26:10) innan han går fram och kysser henne.

På slutet får vi som åskådare krypa nära inpå den musikaliska skapelseprocessen, då Olivier och Julie provar sig fram i komponerandet och utvecklandet av *Olivier’s Theme*, alltså

⁵⁸ Russel, Mark & Young, James, *Film Music – Screencraft*. Hove, East Sussex, 2000. sid. 168.

Oliviers bidrag till *Song* (1:17:37–1:19:56). Musiken följer Julies finger längs med notbilden. Vi hör musiken meta-diegetiskt medan paret provar sig fram och nya idéer väcks; instrumentgrupper läggs dit och tas bort, ett piano byts mot en flöjt o.s.v. I Clinells intervju påstås scenen återspegla Preisners sätt att pröva sig fram under sitt komponerande.⁵⁹ Dialogen finns kvar att höra på filmens cd-soundtrack.

Julie avslutar verket och ringer Olivier men han har ångrat sig och vill inte längre att musiken ska offentliggöras. Han menar att det kunde vara hans verk lika gärna, eller hennes, som Patrices. Patrices kvinnliga assistent kopierade verken bakom Julies rygg för att förhindra dem att förstöras. Hon motiverar detta med att säga att så vacker musik kan man inte förstöra, det har man ingen rätt till. Oliviers beslut strider mot detta, han anser att konstnären eller vännen är viktigare att respektera än musikens existens i sig.

I slutscenen verkar stycket *Song for the Unification of Europe* snarare som ett sammanbindande av filmens karaktärer. Kameran rör sig från person till person, dialog saknas helt och musiken binder samman scenerna med hjälp av nedtoningar, där allt blir svart mellan de olika sekvenserna. Den börjar med del 1 där kören sjunger:

Om jag talar (...) änglars språk men saknar kärlek, är jag bara ekande brons (...)

Julie rullar ihop det avslutade partituret och ger sig iväg till Olivier. Det blir svart och musiken fortsätter med den tangolika instrumentala delen (2). Nästa klipp är Julie och Olivier i en kärleksakt, Julie kan inte längre leva fri och ensam, hon behöver kärlek från en annan människa. Towarnicka sjunger samtidigt (3):

Och om jag har profetisk gåva och känner alla hemligheterna och har hela kunskapen, och om jag har all tro så att jag kan flytta berg, men saknar kärlek, är jag ingenting. (...)

Vi ser därpå Antoine stänga av sin väckarklocka och röra vid korset som han fått av Julie, den kristna symbol som vi också kan koppla till den bibliska texten som sjungs av kören (4), följt av Towarnicka:

Kärleken är tålmodig och god. (...) Allt bär den, allt tror den, allt hoppas den. (...) Kärleken upphör aldrig. Den profetiska gåvan den skall förgå.

Efter detta filmas Julies åldrande och dementa moder ensam framför sin tv och samtidigt hörs raderna (5) med Towarnicka:

Tungotalet, det ska tystna. Kunskapen den skall förgå. (...).

Vi ser Lucille i väntan på att kliva ut på scenen på porrklubben och hon ser inte alls ut att tycka om sitt yrke vilket hon påstått för Julie. Musiken är den instrumentala sjätte delen. Därpå kommer stycket (7) där Towarnicka och kören sjunger:

Men nu består tro, hopp och kärlek, dessa tre, och störst av dem är kärleken.

och älskarinnan filmas när hon ligger leende på en brits medan en barnmorska utför ett ultraljud. Vi blir påmind om att Patrice lever vidare genom detta barn. Sopranens stämma tystnar i förmån för en manskör (8) då vi slutligen ser Julie som gråter, för hur mycket hon än försöker kan hon aldrig bli fri från sitt förflutna. I denna långa slutscen följer musiken det visuella trots att det inte är fråga om exakta synpunkter. Dessutom illustrerar texten bilderna. Eftertexterna ackompanjeras av styckets final (8–9).

⁵⁹ Clinell, sid. 144.

Förutom *Funeral Music* och *Song* hörs i filmen även ovan nämnda *Olivier's Theme*. Temat förekommer på tre ställen. Första gången spelar Olivier det milt på piano för Julie. Andra gången det återkommer är det i icke-diegetisk form då Julie söker upp Olivier istället för att besöka sin moder. Även här är instrumentering solopiano, men med en betydligt mer brutal spelteknik än tidigare. Tredje gången är i skapelsescenen då temats instrumentering varieras. Motivet binder samman Olivier och Patrice. Det som en gång var Patrices verk får nytt liv av Olivier. Det är också en del av Julies bearbetande av sin sorg och hennes beslut att ge sig in i ett kärleksförhållande igen, att lämna Patrice bakom sig till förmån för Olivier.

3.3.3 Diegetisk, icke-diegetisk och meta-diegetisk musik i filmen

Det finns musik som är helt klart diegetisk på flera ställen i *Frihet - den blå filmen*, exempelvis i begravningscenen, där man ser musikerna spela, samt när Olivier spelar piano. Musik som inte skrivits av Preisner hörs dels från Julies moders tv på ålderdomshemmet, dels på en porrklubb (dit Julie går för att hjälpa Lucille) som spelar populärmusik. Det sistnämnda är faktiskt, förutom slutscenen, den längsta sekvensen med musik. Musiken i dessa två scener är i sig oviktig och är varken omnämnt i eftertexterna eller finns med på cd-soundtracket. Den är en markering av motsatserna mellan hög- och lågkulturellt; konstmusik och populärmusik. Den ”dåliga” musiken på porrklubben kontrasteras av att det är där Julie ser Olivier i ett tv-program berätta att han beslutat avsluta Patrices verk. Dessutom anses allmänt icke-diegetisk musik illustrera tankevärlden och diegetisk musik den verkliga världen.

Song for the Unification of Europe och *Funeral Music* har sina viktigaste roller icke- och meta-diegetiskt och fungerar där som ledmotiv. *Funeral Music* har sina dramatiska scener med nedtoningarna, medan *Song for the Unification of Europe* icke-diegetiskt hörs i filmens kraftfulla avslutning.

Somliga scener befinner sig i ett slags mellanläge mellan diegetisk och icke-diegetiskt; Julie sitter på ett kafé då hon hör en gatumusiker spela (31:50–32:29). Allt stannar av och kameran filmar bara Julies kaffekopp och denna bild ackompanjeras av flöjtmusiken. Detta är någon form av source scoring⁶⁰, då den diegetiska musiken samtidigt speglar Julies vemodiga känslor.

Det finns en scen som är med som en gemensam situation i alla tre filmerna i *Trikoloren*, nämligen då en gammal kvinna, (i *Den vita filmens* fall en gammal man) med stort besvär försöker slänga en flaska i en återvinningsstation. Julie sitter i solen och njuter och verkar inget märka av kvinnas vedermödor. En stilla flöjt spelar (38:55–40:03) och man kan misstänka Julie mår lite bättre. Är detta icke-diegetisk musik som bara illustrerar scenen? Irena Paulus påstår det i sin analys av filmen.⁶¹ Jag tror dock att detta är ytterligare en scen med source scoring och att det är diegetisk musik spelad av gatumusikern som inte syns i bild. Även andra ljud från gatan hörs som en skällande hund, trafik och röster. En viktig faktor som tyder på det är diegetisk musik är att cd-skivan innehåller en annan version av stycket med flera instrument. Om det helt enkelt var icke-diegetisk musik finns det inget skäl till att ändra instrumenteringen.

Ytterligare ett lite märkligt fall är då Julie är på kaféet med Olivier. Gatumusikern, för övrigt spelad av Jacek Ostaszevski som i verkligheten spelar flöjt på filmens soundtrack, kliver ur baksätet på en fin bil och börjar sedan spela *Song for the Unification of Europe* (49:30–50:33). Julie går ut och frågar honom var han hört stycket. Han svarar att han brukar hitta på lite och fortsätter sedan spela. Det är ett klipp mellan Julie på kaféet och Julie ute på

⁶⁰ Diegetisk musik som har en viss stämning som passar så väl med handlingen att den skulle kunnat vara icke-diegetisk.

⁶¹ Paulus, Irena, ”Music in Krzysztof Kieslowski’s film *Three Colors: Blue*. A rhapsody in shades of blue: the reflections of a musician.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 30. Zagreb, 1999. sid. 78.

gatan, och det finns ingen möjlighet att hon skulle ha hunnit ut, trots att musiken fortsatt utan avbrott. Det finns emellertid ingen anledning att tro att det varit icke- eller meta-diegetisk musik; snarare är det en liten miss av regissören.

På ett ställe ändras diegetisk musik till icke-diegetisk. Detta sker då Olivier spelar *Song* (1) på piano och stycket överlappar en sekvens som filmar mössen, med vilken musiken antagit icke-diegetisk form.

Man kan alltså konstatera att det finns vissa tendenser till source scoring och ett ställe där diegetisk musik blir icke-diegetisk, men generellt sett är musikanvändningen i denna film relativt tydligt uppdelad i diegetisk respektive icke-diegetisk och meta-diegetisk form. Mellan det diegetiska och det icke-diegetiska befinner sig gatumusikern vars musik visserligen är diegetisk, men eftersom han spelar Patrices verk bidrar han till det känslomässiga och icke-diegetiska. Konstmusiken tas i och med honom dessutom ner till en vardaglig miljö. Det ovanliga med Preisners musik i denna film, jämfört med traditionell filmmusik, är främst användandet av meta-diegetisk musik genom hela filmen.

3.3.4 Musik kontra bild, dialog och ljudeffekter

Som nämnts i inledningen har filmmusik av tradition en underordnad roll i förhållande till bild och dialog. Musiken ska finnas som en ljudmatta, ej för att lyssnas på utan för att förstärka känslor undermedvetet hos åskådaren.

Frihet – den blå filmen har i stort sett aldrig musik under dialogerna. Det finns ett par undantag som snarare bekräftar denna regel. I scenen då Patrices assistent säger ”Jag älskar kören” sätter musiken igång efter denna replik. Julies svar, ”Ja”, kommer i musikens paus. Samma princip märks en tidig scen då Julie bjuder hem Olivier. Hon yttrar några repliker; att alla möbler är borta, att bara madrassen finns kvar, och dessa sägs även här i musikens pauser. Preisner berättar att han alltid var med redan *innan* manus och att musiken till *Frihet – den blå filmen* skrevs och var klar innan filmen gjordes.⁶² Detta underlättade enligt kompositören för skådespelarna som fick svar på många av sina frågor bara genom att lyssna på musiken.⁶³ Man får i dessa två scener intrycket av att musik faktiskt spelats i filmstudio och att replikerna verkligen sagts i musikens pauser.

I scenen där Olivier och Julie konstaterar att det är *Song* som spelas av gatumusikern ligger musiken visserligen bakom dialogen, men eftersom det är om stycket i fråga som konversationen handlar kan man knappast kalla musikens roll underordnad. Självklart lyssnar åskådaren på musiken om karaktärerna talar om den. På porrklubben däremot är musiken klart underordnad dialogen. Man lägger knappast märke till vad som spelas.

När det gäller musik kontra bild kan man konstatera att musiken har en överordnad roll på flera ställen, huvudsakligen under nedtoningsscenerna där bilden blir svart medan musiken fortsätter. Också i skapelsescenen är musiken så överordnad att det visuella helt enkelt löses upp så att vi hör dialog och musik mot en suddig bild. I andra scener stannar kameran på ett enkelt föremål, som t.ex. kaffekoppen, och låter musiken ha en överordnad funktion. Även under slutscenen är musikens roll överordnad. Musiken ligger i de flesta scener mycket högt mixad.

I vissa scener är musiken kanske inte direkt överordnad men ändå mycket väsentlig. Detta gäller begravningsscenen då vi tydligt ser musikerna som spelar, samt alla scener där musik hörs då någon studerar noter, diskuterar musik o.s.v.

Endast på få ställen är musiken direkt underordnad, exempelvis på porrklubben, det enda tillfället i filmen där musiken inte har någon annan funktion än att vara just i bakgrunden.

⁶² Carlsson & Holm, sid. 19.

⁶³ Clinell, sid. 138.

Musiken är ofta överordnad i sin karaktär. Man kan därmed säga att musiken alltid är mycket viktig. Själv betonar Preisner att han inte håller med om den grundläggande filmmusikregeln; att musiken inte ska höras.⁶⁴ Detta märks tydligt i *Frihet – den blå filmen* där musiken inte är den bakgrundsföreteelse den av tradition brukar vara, utan en av filmens huvudpersoner.

3.3.5 Musikens närvaro, frånvaro samt explicita och implicita funktioner

Precis som i *Veronikas dubbelliv* har musiken i *Frihet – den blå filmen*, till skillnad från musiken i många andra filmer, inte som huvudsyfte att uppmärksamma specifika händelser. Det förekommer t.ex. ingen musik för att bidra till spänning eller förvarna publiken innan bilkraschen. Musik saknas under tragiska scener, som då Julie vaknar upp på sjukhuset och får beskedet att hennes make och dotter omkommit och under dramatiska scener som självmordsförsöket och en misshandel i Julies trapphus. Musiken börjar i den sistnämnda scenen istället först då hon råkat bli utelåst och sjunker in i något slags dvala, varpå *Songs* dovt klingande final sjungen av en manskör hörs (8). Musiken gör någon sekunds paus då hon öppnar ögonen och återkommer när hon sluter dem igen. Musiken är Julies tankar.

Efter olyckan gråter Julie sällan, hon skriker inte, hon pratar inte om det som hänt. Trots det förstår vi att Julie sörjer och detta nästan enbart tack vare ledmotiven *Funeral Music*, som åskådaren omedelbart kopplar till begravningen, och *Song*, som omedelbart kopplas till Patrice, styckets kompositör. Om inte musiken funnits som en ständig påminnelse om det förflutna hade vi säkert fått intrycket av att Julie gått vidare. Gorbman skriver att musik är och bör vara mindre synligt än det narrativa eftersom det inte ingår i den fiktiva världen.⁶⁵ Man ska dock inte ska underskatta den effekt musikens frånvaro har. Utan musik kan publik misslyckas med att tolka det visuella.⁶⁶ Och tack vare musiken vet vi, att trots Julies ambitioner att vara fri, spökar ständigt det som hänt. För övrigt spelas musik ofta i scener då hon är ensam, som i simhallen eller i sin lägenhet. Musikens huvudsyfte i *Frihet – den blå filmen* är alltså att återge Julies känslor eftersom det visuella inte helt ut förmår att göra det, samt att få åskådaren att leva sig in i Julies situation och sorg.

En typisk filmkliché är att använda ”romantisk” musik under romantiska scener. Visst förekommer musik under kärleksscenerna mellan Julie och Olivier, men Preisner undviker då de traditionella smöriga stråkarna genom att låta *Song* illustrera deras möten. Musikens syfte är inte att göra scenen mer romantisk, utan att påpeka att Patrice och det förflutna är i allra högsta grad närvarande för både Julie och Olivier.

Därmed finns det gott om exempel på filmens implicita funktioner. Filmens stämning skapas genom den tragiska begravningsmusiken och den högtidliga *Song*. Den ger *Frihet – den blå filmen* ett allvar och får oss förstå Julie; utan musiken skulle hon onekligen ge ett kallt intryck. Den återger Julies känslor och binder samman Patrice, Julie och Olivier; det förflutna med nuet. Nedtoningarna skildrar Julies känslor och tankar på ett särskilt uppenbart sätt.

Vid en fråga om vad Preisner anser om mickey-mousing svarar han: ”Jag tycker inte om dum musik. Om musiken bara visar vad som finns, finns det ingen anledning till att lyssna.”⁶⁷ Det finns heller inga stingers eller någon mickey-mousing i *Frihet – den blå filmen*. Däremot finns scener där musiken har rent explicita funktioner och nära följer det visuella, framförallt slutscenen där de olika delarna i musiken ackompanjerar filmens olika karaktärer och sångens text speglar bilden.

I stort följer musiken filmens tempo, trots att både musikens frånvaro i större delar av filmen och musikens långsamma karaktär, bidrar till att den relativt korta filmen känns längre

⁶⁴ Carlsson & Holm, sid. 20.

⁶⁵ Gorbman, sid. 69.

⁶⁶ Gorbman, sid. 18.

⁶⁷ Carlsson & Holm, sid. 23.

än den är. Musiken används aldrig för att få en ”tråkig” scen, exempelvis när Julie bara är ute och promenerar på en gata, att gå lite fortare.

3.3.6 Strukturella funktioner

Filmmusik syftar till att bidra till filmens kontinuitet och enhet. Gorbman skriver att oftast börjar och slutar musiken i samband med något som inträffar t.ex. en aktörs rörelser eller en ljudhändelse som en ringsignal. Den kan även börja och sluta i samband med dialog. Det hela sker relativt obemärkt då åskådaren är koncentrerad på filmens handling. Det anses allmänt svårare för tonsättaren att veta när man ska starta musiken än när man ska sluta. Musik kan även starta och sluta i syfte att betona ett förändrat känslotillstånd.⁶⁸

Generellt sett har musiken i *Frihet – den blå filmen* tydliga strukturella funktioner. Musiken håller sig nästan alltid inom en scen, förutom den diegetiska till icke-diegetiska växlingen då Olivier spelar piano vilket överlappar bilden på mössen, samt en scen då Julie ska besöka sin moder men istället går hem till Olivier. Musiken i *Frihet – den blå filmen* slutar oftast då själva scenen slutar, men börjar oftast i och med en förändrad känsla, som i ovannämnda scen där Julie går för att hälsa på sin moder. Hon betraktar modern genom fönstret, men av någon anledning ångrar Julie sig varpå *Olivier´s Theme* icke-diegetiskt hörs i en pianoversion (1:17:05–1:17: 36). Hon går därifrån utan att modern sett henne och hon söker istället upp Olivier. *Song* har därmed upphört att vara enbart Patrice verk, utan är nu även hennes eget och Oliviers.

Vissa unika idéer finns; exempelvis slutar musiken på ett ställe då Julie smäller igen locket på flygeln som ett slags bakvänd stinger. Hon avbryter på detta visuella sätt musiken i sina tankar. Ett annat ovanligt förfarande är då Preisner låter musiken malas ihjäl av en sopbil.

4. *Den vita filmen*

4.1 Filmens handling och jämlikhetens betydelse

I *Den vita filmen* är det jämlikheten som är ställd upp och ner. När hustrun till den polske frisören Karol (spelad av Zbigniew Zamachowski), fransyskan Dominique (Julie Delpy), tar ut skilsmässa från honom eftersom han drabbats av impotens sedan de gift sig, tas allt ifrån honom. Han blir förnedrad i den franska rättegångssalen där han inte kan språket tillräckligt bra, han har inga pengar eftersom hans bankkort spärrats och han förlorar sitt pass. Hustrun tänder eld på hans frisörsalong och skyller på honom. Han tvingas jagad av polisen ut på gatorna i Paris där han försörjer sig som gatumusiker tills han möter den dödslängtande och kortspelande landsmannen Mikolaj. Denne smugglar honom i en väska hem till Polen, men väskan blir stulen och Karol misshandlad av tjuvarna, besvikna över att finna Karol som innehåll. Han undkommer dock och återupptar sin karriär som frisör.

När Julies värld rasar samman i *Frihet – den blå filmen* förintar hon sitt förflutna och börjar om på nytt. Karol tvingas tvärtom söka sig tillbaka till sitt ursprung, men eftersom han inte vill nöja sig med det gamla, sätter han upp som mål att tjäna så mycket pengar som möjligt. Han tar således jobb som livvakt åt en smågangster och i dennes tjänst följer han med på en bilresa där gangstern och dennes kollega diskuterar affärer. Karol tjuvlyssnar och hinner före med att köpa upp ett större stycke mark. De kriminella kan inte döda Karol då han testamenterat all sin egendom till kyrkan, så de tvingas köpa tillbaka marken för det tiodubbla. Karol blir en rik affärsman.

⁶⁸ Gorbman, sid. 78.

Karol bestämmer sig för att iscensätta sin egen död och lura Dominique, arvtagerskan, till Polen. Han sätter dit henne för mord på sig själv, men inser att han fortfarande älskar henne och att hon älskar honom.

Någon jämlikhet kan man inte att finna i Frankrike. ”Ska det här vara jämlikhet?” frågar Karol i domstolen. ”Är det för jag ej kan franska som ni behandlar mig så här?” Bristen på jämlikhet skildras dock främst genom Karols agerande då han, väl tillbaka i hemlandet, känner att det bara finns ett sätt han kan få sin värdighet tillbaka på; genom att hämnas. Han vill bli vad Kieslowski kallar ”mer jämlik”⁶⁹, en önskan att få inte lika mycket som, utan mer än, alla andra. Detta är en parallell till meningsutbytet ”Alla lider.” ”Ja, men jag ville lida mindre.” mellan Karol och Mikolaj angående den sistnämndas dödslängtan. ”Eftersom livet i Polen är hårt – rent av outhärdligt – var jag tvungen att skildra lite grand av det i filmerna”.⁷⁰ berättar Kieslowski om *Dekalogen*. Det samma gäller i *Den vita filmen*. Den bild Kieslowski ger av Polen är föga smickrande. Det är ett land fullt av korruption och brottslighet. Väskorna som stjäls från flygplatsen och den efterföljande misshandeln. Karol som lurar en gammal man att sälja sin mark till honom och därefter lurar skurkarna. Och hur Karol är beredd (?) att döda sin vän för pengar.

4.2 Musiken i *Den vita filmen*

Trots att musiken har en fysisk gestalt i alla *Trikolorens* filmer är detta inte lika betydelsefullt i de två efterföljande filmerna som i *Frihet – den blå filmen*. I *Den vita filmen* tar musiken sin *synliga* roll genom att låta Karol spela på en kam då han driver runt på gatorna i Paris efter att Dominique kastat ut honom, samt i en scen då han köper en kontorslokal. Musiken har dock inte samma fysiska närvaro som i *Frihet – den blå filmen*. Detta märks i *Den vita filmen*, där musiken är mer anonym och mindre rik på kontraster.

Van den Budenmayer omnämns inte i denna film till skillnad från de andra två, men antagligen fanns ursprungligen en avsikt att göra detta. Kieslowski påstår i *Kieslowski om Kieslowski* att alla tre filmerna åberopar Van den Budenmayer, men eftersom de två sista filmerna inte var färdiga vid bokens tillkomst förmodar jag att en sådan referens till kompositören helt enkelt klippts bort.⁷¹ Inte heller musiken var klar då boken sammanställdes, men flera idéer fanns. Kieslowski säger sig vilja ha enkel musik i filmen, ungefär som stumfilmsmusik men inte för piano. Han önskade något inspirerat av polsk folkmusik som mazurkan, vilken han beskriver som ”en aning vulgär men på samma gång romantisk.”⁷²

Preisner skrev en tango till filmen för att det ”[...] är en musikform som har blivit mycket karaktäristisk för det moderna Polen, och eftersom det handlar om just den nya situationen där passade tangon.”⁷³ Prendergast kallar detta fenomen, som innebär att tonsättaren försöker ge åskådaren känslan av en särskild tid och plats samt uppnå en viss atmosfär genom musiken, för ”color” Han beskriver detta som en omedelbar association som inte tävlar med bild. I klassisk Hollywoodfilm låter man t.ex. säckpipsmusik representera Skottland.⁷⁴ Metoden används uppenbarligen i *Den vita filmen*, dels med tango-musiken men också i och med valet av en känd polsk melodi från 1930-talet, *Ostania nadzieja (Den sista söndagen)* av Petersburski-Starski/Schlechter⁷⁵ vilken handlar om avsked, och spelas på kam av Karol. Dessa associationer uppfattas troligen inte lika enkelt av omvärlden som för polacker, och är heller inte en felaktig kliché utan en musikaliskt korrekt illustration.

⁶⁹ Stok, sid. 244.

⁷⁰ Citat av Kieslowski. Stok, sid. 165.

⁷¹ Jfr Stok, sid. 254.

⁷² Citat av Kieslowski. Stok, sid. 253.

⁷³ Carlsson & Holm, sid. 21.

⁷⁴ Prendergast, sid. 213f.

⁷⁵ Stok, sid. 257.

En skillnad från *Frihet – den blå filmen* är att musiken i *Den vita filmen* används mer frekvent. Det är *oftare* musik, genomgående förekommer någon minut musik och sedan några minuter tystnad. Man kan således säga att den har en mer symmetrisk funktion än *Frihet – den blå filmen* som kännetecknas av långa sjok utan musik, följt av musikstycken av varierad längd.

I *Den vita filmen* har musiken en mer typisk filmmusikskaraktär då den är instrumental och inte lika intressant i sig själv. Det förekommer dessutom knappt någon diegetisk musik i filmen. I en intervju kritiserar den svenska filmmusiktonsättaren Thomas Lindahl musiken till *Den vita filmen* genom att säga: ”Den har mycket problematisk musik. Tycker inte alls om den under den första halvan, som utspelar sig i Frankrike, men när huvudpersonen kommer till Polen får den ny fart. Tack vare restaurangtangon.”⁷⁶ För precis som i *Frihet – den blå filmen* använder sig Preisner av en ”tväenighet”, d.v.s. det finns två huvudsakliga musikaliska stycken; det ena kallar jag *Sorgtemat* och det andra *Tangotemat*.

Sorgtemat är en långsam, ca en minut lång sats i soloinstrument, huvudsakligen spelad av solisterna Mariusz Pedzialek på oboe och Jan Cielecki på klarinett. Detta tema återkommer i relativt ovarierad form vid nostalgiska och sorgsna ögonblick. Det spelas huvudsakligen i scenerna i Paris och är ett ledmotiv som representerar Frankrike, Dominique, (olycklig) kärlek, vemod och sorg.

Tangotemat å sin sida är ca 2 minuter långt och spelas av en liten orkester. Detta förekommer i gladare stunder, och speglar bland annat Polen, glädje, girighet och triumf. Således har även denna film ett klart ledmotivstänkande.

4.3 Analys

Till skillnad från *Frihet – den blå filmen* har *Den vita filmen* något slags inledningsmusik. Preisner bryter dock delvis mot de regler som gäller inledningsmusik, alltså att de ska definiera tid, plats, ange stämning och presentera motiv. Genom kulturella koder avslöjar den vad som komma skall. Denna films sorgsna inledningsmusik skapar knappast associationer till en komedi vilket är dess officiella genre, men sedan är *Den vita filmen* inte heller särskilt rolig utan minst lika tragisk som de andra två filmerna (som båda är dramer). Musiken bidrar trots det till den allmänna stämningen, men säger inget om varken plats och tid; filmen skulle kunna utspela sig lite när och var som helst. Dessutom hörs musiken inte genomgående i filmens början. Kieslowski klipper mellan två scener; Karol som går in i domstolsbyggnaden, samt en resväska på rullbandet på en flygplats. Den stillsamma musiken spelas endast då väskan syns.

Inne i rättegångssalen försöker Karol förgäves beveka domaren att inte låta Dominiques skilsmäsoansökan gå igenom och ber om mer tid att rädda äktenskapet. Vid denna vädjan hörs det av mig kallade *Sorgtemat* (4:49–5:46) och detta är ett typiskt exempel på hur musiken används för att skapa känslomässiga band mellan åskådaren och filmen. Vi känner med Karol som älskar Dominique och inte vill förlora henne, och grips av hans öde. Samma musik återkommer morgonen efter då Dominique dyker upp i frisörsalongen där Karol övernattat. Hon kräver att få nycklarna tillbaka. Karol låtsas svälja dem och musiken börjar (11:29–12:04) varmed man kan ana att det finns någon form av vemodig kärlek kvar, paret emellan.

Detta varar dock ej och då han kastats ut möter han Mikolaj, för vilken Karol berättar att han fortfarande älskar Dominique, varpå *Sorgtemat* åter startar (20:14–22:10). Karol visar sin gamla bostad för Mikolaj och de ser genom gardinerna att Dominique är med en annan man. Karol ger upp och återvänder till Polen, smugglad i sin väska, och filmen har nu nått den scen med vilken den börjar, då vi åter ser väskan på rullbandet. Vi hör *Sorgtemat* i flöjt

⁷⁶ Croneman, Johan, ”Lindahl, Thomas”, *Filmkonst opus 28 nr 1 Filmmusik x 8*. Göteborg, 1994. sid. 70.

(24:29–25:02). Det är märkligt nog inte samma musik trots att bilderna är identiska. Inledningen är därmed förklarad och den tragiska musiken understryker hur sorglig situationen är. I de en vanlig komedi hade man kanske använt någon mer lättsam musik för att få folk att skratta, men i *Den vita filmens* realism är det inte det minsta roligt med mannen i väskan, vilket musiken definitivt demonstrerar. Gorbman menar att all musik ger *någon* effekt men att effekten blir annorlunda beroende på musikvalet, alltså att vi uppfattar en scen på olika sätt utifrån vad vi hör.⁷⁷ Vi skulle således se *Den vita filmen* med andra ögon om musiken hade en mer humoristisk karaktär.

Karol blir misshandlad av tjuvarna, men reser sig upp från soptippen han slängts ner i och utbrister ”Äntligen hemma.” varpå ett nytt stycke spelas på piano (29:39–30:24). Detta stickspår är i stort sett den enda musik i filmen som inte kan härledas till *Sorg-* eller *Tangotemat* (den diegetiska musiken på kam undantagen). Stycket är således vad Anahid Kassabian definierar som one-time-music; musik som inte hörs tidigare eller senare i en film, men som kan ha släktskap med övrig musik i filmen.⁷⁸ Preisner menar att stycket är ironiskt. Den avser efterlikna den polska ikonens Chopins musik, ställt mot det Polen som Preisner beskriver som ”en soptipp”.⁷⁹ Pianostycket följs av *Tangotemat* (30:29–31:00) och från och med detta överger Preisner *Sorgtemat* som huvudmotiv och ersätter det med tangon som blir det dominerande stycket på Karols väg att få den sociala status han önskar och saknar. Efter denna tid av triumf; Karols frisörsalong går bra, han trivs i sitt hemland och gör lyckade affärer, återkommer *Sorgtemat* som en påminnelse om att han trots allt inte är lycklig (43:46–44:24). Vi ser Karol kamma sig och betrakta sin spegelbild i en tavla föreställande en madonna. Kammen påminner om tiden som gatumusiker i Paris. Musiken speglar både Karols dåliga samvete efter att ha lurat en gammal man, samt det faktum att han trots sina framgångar inte kan vara lycklig utan Dominique.

Samma musik återkommer (46:15–47:26) när Karol syns leka med ett mynt. Kameran visar därpå den ensamma Dominique och därefter åter Karol som går ner för en trappa, i uppdrag att döda en man för pengar. Mannen visar sig vara Mikolaj som beställt sitt självmord och musiken slutar då han till Karols förskräckelse stiger fram. Dådet genomförs aldrig. Karol skjuter Mikolaj med ett löst skott och frågar sedan om han fortfarande vill dö. Det vill Mikolaj inte och de ger sig, ackompanjerade av *Tangotemat* (50:46–52:27), ut på isen i ett livets triumf. Musiken överlappar de följande scenerna där Karol växlar pengar och studerar en karta över sina landvinningar, innan musiken upphör.

Tangotemat (59:45–1:00:40) följer sedan ett montage av scener som visar Karols triumfartade affärer och musiken tonar ut och slutar med den sista sekvensen. Han ringer Dominique en sista gång, men hon lägger på luren i örat på honom och vi hör *Sorgtemat*. Musiken överlappar en bit in i nästa scen där Karol låter skriva sitt testamente. Samma musik finns också vid Karols ”begravning” då han på avstånd spionerar på tillställningen och noterar att Dominique gråter, ensam stående vid graven.

Tangon hörs slutligen när Karol har vunnit. Han har smugit sig upp till Dominiques hotell och avslöjat att han lever. De lyckas genomföra samlag och han lämnar henne sovande. När hon vaknar och inser att hon är ensam tystnar musiken. Dominique fylls av hopp då någon knackar på dörren, vilket får musiken att starta. Hon tror att Karol återvänt, men när hon öppnar och ser polisen utanför, slutar *Sorgtemat*.

⁷⁷ Gorbman, sid. 15.

⁷⁸ Kassabian, Anahid, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York och London 2001. sid. 51.

⁷⁹ Russel & Young, sid. 168.

Karol går för att studera Dominique i fängelset. Han tittar upp mot fönstret och *Sorgtemat* hörs. Dominique säger något på teckenspråk och Karol gråter varpå filmen tar slut.

4.3.1 Diegetisk och icke-diegetisk musik i filmen

Filmens första diegetiska musik börjar icke-diegetiskt (14:58–15:37) nämligen då Karol tittar på en vit byst (som han senare stjälar och tar med sig till Polen) i ett skyltfönster. Detta överlappar nästa scen där han ses spela på kammen i tunnelbanan. Detta kan man snarare se som en tjuvstart i musiken än som att musiken ändras från icke-diegetisk till diegetisk. Karol möter Mikolaj som känner igen stycket, och de börjar samtala.

Långt senare köper de två en kontorslokal, varpå Mikolaj nynnar och Karol på kam spelar samma melodi som han spelat som gatumusiker.

I övrigt är all musik klart och tydligt icke-diegetisk med ett tydligt ledmotivstänkande. Det förekommer således ingen source scoring och inga övergångar mellan diegetisk och icke-diegetisk musik. Användandet är således inte särskilt ovanligt i denna film till skillnad från den föregående.

4.3.2 Musik kontra bild, dialog och ljudeffekter

I *Den vita filmen* fungerar musiken annorlunda kontra bild och dialog än den gör i *Frihet – den blå filmen*. Överlag är funktionen olika beroende på vilket tema som hörs. *Sorgtemat* har en mer underordnad karaktär, medan tangon ligger högre mixad. Självklart har den diegetiska musiken på kam en framträdande roll.

På vissa ställen sticker musiken ut extra. De tydligaste scenerna är tangon på isen och den dramatiska pianomusiken då Karol blivit misshandlad. Musiken är emellertid aldrig överordnad på samma sätt som i *Frihet – den blå filmen*.

I flera scener hörs musiken samtidigt som dialog och då mixas den något lägre än replikerna. Exempel på detta är då *Sorgtemat* hörs i bakgrunden under skilsmässan eller då Karol pratar med Mikolaj om att han fortfarande älskar Dominique. ”Soundtrack will drop in volume when characters speak, because the intelligibility of dialogue is more important in the narrational hierarchy.”⁸⁰ skriver Gorbman. Denna regel bryter dock Preisner mot i affärsscenerna i filmens slut, där dialogen är nedskruvad i förhållande till musiken. Detta beror på att det inte är affärerna i sig som är viktiga. I stället ska scenerna visa hur Karol har förändrats som person. Musiken speglar detta och stycket som hörs kallas humoristiskt nog för *Don Karol*.

Musiken har alltså oftast en underordnad karaktär i förhållande till både bild och dialog. I vissa scener får musiken dock en viktig roll, både mot det visuella, men framförallt mot dialogen som får stå tillbaka då *Tangotemat* spelas.

4.3.3 Musikens närvaro, frånvaro samt explicita och implicita funktioner

Tangotemat skildrar Karols hämndkänslor. *Sorgtemats* funktion i *Den vita filmen* är främst att visa den kärlek och sorg Karol känner, men också att på vissa ställen vara moralisk. Gemensamt med *Frihet – den blå filmen* är att musiken huvudsakligen skildrar känslor och inte handling, vare sig det är dramatiskt eller spännande. Det är *Sorgtemat* och inte spänningsmusik som hörs då Karol ska döda en man. Musiken är vid detta tillfälle aningen dissonant och det hörs en lätt stegring i volym innan Mikolaj kommer in i bilden. Musiken påpekar att Karol har gått för långt i sitt sökande efter hämnd och ekonomisk vinning, *Sorgtemat* är här ett slags samvete. Musiken säger således till åskådaren att inte blodtörstigt dras in i handlingen, istället ska vi skaka på huvudet åt Karols girighet. Även då Karol speglar

⁸⁰ Gorbman, sid. 59.

sig i madonnatavlan används *Sorgtemat* både för att skildra hans sorg trots hans ekonomiska framgångar, och för att ge åskådaren en tydlig vink att Karol gör fel.

I vissa känslosamma scener förekommer ingen musik. Vid ett tillfälle exempelvis kysser Karol den franska bysten. När vi tidigare sett statyn har det oftast förekommit musik, men musiken är vid detta tillfälle ersatt av en kassett med en fransk språkkurs. En variant av det fenomen Gorbman beskriver som: ”A *structural silence* occurs where sound previously present in a film is later absent at structurally corresponding points.”⁸¹

Generellt sett spelas tangon när Karol mår bättre och *Sorgtemat* när han mår sämre. Musiken har dock inte bara i syfte att skildra känslor. På flera ställen används den, till skillnad från i *Frihet – den blå filmen*, för att föra handlingen framåt, t.ex. i scener som saknar längre dialog. Någon musik finns inte i scenen med den gamla mannen och återvinningsstationen.

Angående musikens påverkan av filmens tempo drar *Sorgtemat* ner och *Tangotemat* upp tempot, speciellt då musiken rör sig över flera relativt händelsefattiga scener, där det lätt hade kunnat bli tråkigt för åskådaren. *Tangotemat* ökar tempot då Karol på slutet lämnar Dominique. Preisner hade kunnat använda långsam musik i scenen för en mer känslsam stämning.

Det finns inga exempel på direkt explicita funktioner där bild och rytm är helt synkade, men i det stora hela stämmer musik och det visuella överens.

4.3.4 Strukturella funktioner

Musik används både i fram- och tillbakablickar i filmen. Det första tillfället är inledningen då väskan filmas och ackompanjeras av musik, men först 20 minuter senare får scenen sin förklaring. Det används dock inte samma musik vid de olika tillfällena, trots att det är samma bilder, vilket skiljer från den teknik många andra tonsättare skulle använda. Denna metod märks dock på ett annat ställe i filmen: *Sorgtemat* ackompanjerar en tillbakablick då Dominique i domstolen sentimentalt dagdrömmer om sin bröllopsdag. Musiken slutar när hon väcks ur sina funderingar. Denna dagdröm återkommer i filmens slut, tillsammans med samma melodi.

Den vita filmens one-time-music, fungerar som en brygga mellan *Sorgtemat* och tangon som startar strax efter styckets slut. Karol har hittills genomgått en mängd traumatiska händelser; skilsmässan, misshandeln o.s.v. och detta har parallellt hörts i den vemodiga musiken. Den första ljusglimten i detta tragiska förlopp sker i och med att han knackar på broderns fönster då one-time-musiken slutar, och tangon tar vid. I och med denna knackning och den energiska tangomusiken, upplever åskådaren att nu kommer äntligen något positivt att hända, Karols värsta period är över. Och mycket riktigt följer en period av framgång. Men ironiskt nog låter Kieslsowski detta inte fortsätta. *Frihet – den blå filmen* har, trots att den är ett drama, ett någorlunda hoppfullt slut, eftersom Julie slutgiltigt ger sig in i kärleksförhållandet med Olivier. *Den vita filmen* däremot är en komedi med ett sorgligt slut. Detta speglas i musiken. *Sorgtemat* ackompanjerar den franska delen. Från det att Karol återvänt hem till Polen tar *Tangotemat* huvudrollen ända tills han hämnats på Dominique. Efter detta spelas åter enbart *Sorgtemat*. I både film och musik skildras alltså en stark pessimism där all framgång bara är en chimär. På slutet är det Dominiques tur att bli ställd till svars. Nu är det hon som är bortkommen i ett främmande land, beroende av en översättare i sitt polisförhör, såsom Karol var i rättegångssalen. Bröllopsdrömmen förekommer i båda dessa scener och de tydliga parallellerna i filmens början och slut skildras även i musiken där *Sorgtemat* återfinns, precis som det fanns i rättegångssalen i Frankrike. Musiken har en tydlig ABA-form där A är *Sorgtemat* och B *Tangotemat*.

⁸¹ Gorbman, sid. 19.

Musiken slutar på flera ställen av en händelse, som ljudet av en dörr som stängs då Karol söker arbete hos skurkarna, eller då han stänger dörren i telefonkiosken. Ibland kan dess början och slut härledas till en emotionell förändring, som att den startar då Karol kärleksfullt talar om Dominique med Mikolaj.

De strukturella funktionerna är det viktigaste och mest speciella med musiken i *Den vita filmen*, precis som användandet av meta-diegetisk musik var det mest ovanliga med *Frihet – den blå filmen*. Musiken är alltså tydligt uppdelad i tre delar där början och slut är parallella. Det ständiga användandet av montagesekvenser är också väsentligt. Prendergast menar att musiken kan ha en viktig sammanfogande funktion i montagescener, att den håller ihop där det annars skulle bli kaotiskt.⁸² På samma sätt skriver Gorbman att montagesekvenser ofta använder icke-diegetisk musik för att överlappa hål i tiden.⁸³ Detta stämmer på *Den vita filmen* där scener ständigt binds ihop exempelvis där tangon hörs över fyra scener; den första då Karol leker med ett mynt i sin hand, i den andra sekvensen syns Dominique i sin lägenhet, i den tredje filmas frisörsalongen och i den fjärde går Karol in i huset och för att söka jobbet som livvakt. Detta nya arbete ackompanjeras också av tangon. Åter överlappar musiken flera kortare scener. Den börjar då skurkarna går tillbaka in i bilen och ”väcker” Karol som tjuvlyssnat. Därefter ser vi Karol besöka en bank, köpa en flaska vodka och slutligen bege sig hem till den gamla mannen vars mark han köper.

5. Den röda filmen

5.1 Filmens handling och broderskapets betydelse

Valentine (spelad av Irène Jacob) är en schweizisk fotomodell. Hennes pojkvän, Michel, befinner sig utomlands, och är trots sin enorma svartsjuka inte beredd att dela sitt liv med henne. Han finns bara som en telefonröst för oss åskådare.

På väg hem från en modevisning råkar Valentine köra på en hund. Hon hittar adressen till ägaren i hundens halsband och kör det skadade djuret dit. Ägaren visar sig vara en bitter och gammal pensionerad domare (spelad av Jean-Lois Trintignant) som inte är intresserad av hunden, han säger sig de facto inte vara intresserad av någonting överhuvudtaget (ord som påminner oss om Julies). Domaren ägnar sin tid åt att tjuvlyssna på sina grannars telefonsamtal; en homosexuell familjefader och hans älskare, ett förälskat par m.fl. Valentine blir mycket upprörd då hon upptäcker detta och uppmanar domaren att sluta. Han vägrar, men säger att det är upp till henne att avslöja honom om hon har lust. När hon således befinner sig i den homosexuella grannens hem förmår hon inte berätta om tjuvlyssnandet utan återvänder istället till domaren. De två lär känna varandra. Han avslöjar så småningom sitt öde; att han i unga år älskat en kvinna som lämnat honom för en annan man och att hon senare omkommit i en olycka. Efter detta kunde han inte längre tro på kärleken.

Samtidigt ser vi en annan ung domare, Auguste, leva ett parallellt liv med honom. Små och stora saker inträffar, såsom de en gång inträffat för domaren; en gåva i form av en penna, en slump som får honom att klara sin examen, flickvännen som lämnar honom och hans besatthet av henne som följer. Valentine och domaren kan p.g.a. ålderskillnaden inte få varandra och hon kan inte göra hans förflutna ogjort. Men kanske kan hon rädda hans yngre alter ego från samma öde?

På slutet av filmen sjunker den färja som Valentine tagit för att resa till Michel. Tusentalet passagerare dör i olyckan, med undantag av paren vi tidigare mött i *Trikoloren*. Vi förstår således att Julie och Olivier samt Karol och Dominique försöker ge sina förhållanden

⁸² Prendergast, sid. 222.

⁸³ Gorbman, sid. 26.

en (ny) chans. Och kanske kommer även Valentine och Auguste, som nu för första gången möts, efter att hela filmen sprungit om varandra, att finna varandras kärlek.

Vad som representerar broderskapet är inte helt tydligt. Enligt Kieslowski handlar det om hur vi gör saker för andra människor mest för att själva hamna i bättre dagar och inte för att verkligen få någon annan att må bättre.⁸⁴ Valentine vill hjälpa alla; den gamla kvinnan vid återvinningsstationen, hunden, de som domaren tjuvlyssnar på. Men är det för deras skull eller hennes egen? Kanske åsyftas även relationen mellan Valentine och domaren, en kärlekshistoria mellan två själsfränder som aldrig får komma till stånd, men som istället utvecklas till vänskap. Eller så är det relationen mellan domaren och hans alter ego som broderskapet refererar till. Det som den ena gått miste om får en ny chans hos (och tack vare?) hans nästa.

5.2 Musiken i *Den röda filmen*

I *Kieslowski om Kieslowski* framgår det att det redan från början fanns idé om att använda en bolero som huvudtema i *Den röda filmen*. En bolero består av två motiv som flyter in i varandra. Kieslowski säger att tanken var att:

[...] använda oss av de två motiven och så småningom, på slutet, låta dem vävas ihop till en bolero. Eller också har vi med boleron i början av filmen och skiljer därefter ut de två motiven. Vi får se hur det blir.⁸⁵

I *Frihet – den blå filmen* spelas *Song for the Unification of Europe* i många korta versioner för att på slutet höras i sin helhet. Kieslowski valde motsatt metod i *Den röda filmen* där hela *Boleron* spelas i början av filmen, för att sedan delas upp i mindre delar. *Boleron*s två huvudsakliga motiv står för olika saker och används vid olika tillfällen i filmen. Det lyriska *Tema 1* symboliserar Valentine, godhet och broderskapet. Det sorgsna *Tema 2* däremot åsyftar olycka, svartsjuka och ackompanjerar allmänt moraliskt tvivelaktigt beteende. Instrumenteringen utgörs av stråkar, sologitarr, solocello, piano, harpa, oboe och klarinett. Enligt Preisner valde han att använda en bolero ”[...] för att beskriva den slutna cirkeln, alltså den ständigt återkommande rörelsen, som är filmens tema. Hur saker och ting kommer igen, om och om igen.”⁸⁶ Tanken med musiken var alltså att spegla relationen mellan domaren och Auguste, då denne lever om den förstnämndes liv i en cirkelgång.

Även i denna film finns två olika musikstycken. Främst märks *Boleron* men vi hör också Van den Budenmayers *Do Not Take Another Man's Wife* i två versioner, som spelas vid tre olika tillfällen. Dessa består av sopranstämma i solosång mot ett pianokomp, respektive sopran mot orkester, och stycket påminner om en lied.

Musiken i *Frihet – den blå filmen* är ganska svulstig med symfoniorkester, kör och en sopran som solosångerska. *Den vita filmens* musik är mer jordnära med sin tango. Musiken till *Den röda filmen* är i sin tur speciell på andra sätt. Den har den akustiska gitarren som en viktig ingrediens, ett instrument som inte vanligtvis finns i symfonimusik. *Boleron* är liksom musiken i trilogins första film relativt rapsodisk, där olika delar kontrasterar andra, precis som i *Song for the Unification of Europe*. Det finns även drag av minimalism i *Den röda filmens* musik i form av stråkar som långsamt förändras. Preisner själv menar att han inte är minimalist, utan anser att funktionen styr.⁸⁷ De statiska cluster-fält som återfinns i *Boleron* bidrar tydligt till filmens olycksbådande stämning.

⁸⁴ Stok, sid. 245f.

⁸⁵ Citat av Kieslowski. Stok, sid. 254.

⁸⁶ Carlsson & Holm, sid. 21.

⁸⁷ Carlsson & Holm, sid. 17.

5.3 Analys

Precis som i *Frihet – den blå filmen* saknas musik i början av *Den röda filmen*. I båda filmerna kan man notera att ljudeffekter ersätter inledningsmusiken. I *Den röda filmen* ackompanjeras inledningen, där en kameraåkning följer telefonledningarna och illustrerar och visualiserar ett telefonsamtal, av tjutande och pipande ljud. Stadsljudet bildar för övrigt en viktig ljudkuliss i *Den röda filmen*. På flera ställen hörs störande flygplan, bilar och alarm, även när karaktärerna befinner sig inomhus.

En annan likhet de två filmerna emellan är att musiken kommer in i filmen först efter ett tag. I *Den röda filmen* sker detta efter 6:13 minuter och den dröjer sig kvar en längre tid innan det blir en musikalisk tystnad på mer än 20 minuter. Den första och den tredje filmen har alltså gemensamt att musiken förekommer mer sparsmakat i längre sjok än i *Den vita filmen* där musiken återfinns något mer symmetriskt filmen igenom.

Den första musiksekvensen startar med *Boleros* första tema då Valentine sitter på en bänk och dricker vatten efter att ha varit och tränat, och musiken fortsätter till nästa scen där hon deltar i en modevisning. Temat ändrar karaktär i och med att de breda stråkarna byts mot en vemodig sologitarr då hon efteråt sitter ensam och sorgsen i sin bil. När hon kör iväg introduceras *Tema 2* som är mer intensivt och drivande i sin karaktär. Auguste tappar sina böcker mitt i gatan då Valentine passerar. Musiken upphör under 20 sekunder medan han plockar upp böckerna. Man kan säga att Preisner använder det förfarande Prendergast kallar "[...] a kind of negative accentuation by avoiding music altogether."⁸⁸ Den plötsliga bristen på musik väcker vår koncentration och vi förstår att något viktigt har hänt. Senare i filmen inser vi att det inte endast resulterat i att Auguste klarat sin examen, utan även att den äldre domaren varit med om samma sak som ung. Musiken kommer tillbaka i form av ett tredje tema i klimax, precis innan Valentine kör på djuret, och musiken får en sorgsnare karaktär då *Tema 2* återkommer när den skadade hunden ligger på vägen. Sologitarren och *Tema 1* hörs igen när hon lägger djuret i bilen. Växlingen mellan *Boleros* två teman följer alltså filmens budskap. Det dramatiska *Tema 2* illustrerar bilden på det skadade djuret, medan det mer optimistiska *Tema 1* hörs i och med Valentines beslut att göra en god handling och rädda hunden.

Efter att domaren åkt fast för sitt tjuvlyssnande, tar Valentine åter kontakt med honom, för att säga att det inte var hon som skvallrat. De samtalar och domaren påpekar att hon grät senaste gången hon åkte därifrån, varpå *Boleron* startar (56:03–57:54). Domaren berättar om hur det gick till när han skrev brevet där han erkände sitt brott och optimismen hos *Tema 1* understryker att han gjort något bra och känner sig befriad. Då han direkt efteråt avslöjar att förhållandet mellan Auguste och flickvännen som domaren tjuvlyssnat på, har tagit slut, växlar musiken över till *Tema 2* då Valentine upprört frågar domaren om han haft något med det att göra, eftersom han tidigare sagt att paret inte passade ihop. Här är musiken underordnad dialogen och ändrar dessutom karaktär för att förtydliga för betraktaren att något viktigt sägs. Musikens ändrade karaktär visar att Valentine fortfarande ifrågasätter domaren.

Motsatt växling mellan *Boleros* två teman märks i en annan scen där Valentine och domaren träffas och samtalar. Domaren byter ut en glödlampa varpå *Tema 2* startar och han berättar om domaryrket; att han hade kunnat frikänna fler, även skyldiga. (Detta har direkt koppling till Kieslowskis egna erfarenheter av domstolar. Under sin tidiga karriär som dokumentärfilmare gjorde han dokumentären *Det nakna ansiktet*. I denna befann sig filmteamet i rättegångsmiljö och när de insåg att varje gång teamet och kameran var närvarande dömdes de anklagade mildare, började de gå på så många rättegångar som möjligt, bara för att rädda folk. Ibland fanns inte ens film i kameran.⁸⁹) Musiken får en mildare

⁸⁸ Prendergast, sid. 244.

⁸⁹ Stok, sid. 145f.

karaktär när det övergår till *Tema 1* då Valentine tar initiativet att skåla för honom, vilket visar att hennes ursprungligen föraktfulla tankar om domaren bytts mot mer vänskapliga och kärleksfulla sådana. Musiken slutar tvärt då en sten kastas in genom fönstret av någon av de upprörda grannarna, precis då domaren sagt att Valentine är en oskyldig människa; ännu en biblisk parallell. Alltså speglar även här *Boleros* två teman handlingen.

Auguste ringer till sin f.d. flickvän och *Tema 2* startar vid telefonens första ton (1:04:30–1:07:43). Ingen svarar och musiken följer Auguste som åker hem till flickvännen. Clustermusiken bidrar till den oroliga och olycksbådande stämningen. Han tjuvlyssnar utanför hennes dörr och klättrar sedan in genom ett fönster, för att finna henne i säng med en annan man, varpå musiken når sin intensivaste fas med det tredje temat, samma som hördes precis innan Valentine körde på hunden. I denna helt igenom tragiska scen finns ingen plats för det mer optimistiska *Tema 1*.

Domaren är en oklar person. Förutom hans tragiska öde antyds det på några ställen att det även finns något mystiskt med honom. Han är som en gnostisk Gud som stilla ser ner på sin värld utan att ingripa. En spionerande Gud och en förutspående Gud som drömmer om hur Valentines framtid ska bli. Hon frågar ”Vem är du?” varpå han något mångtydigt svarar ”En pensionerad domare.” Han är guden som ångrar att han fällde och inte friade. Men kanske är han en också en ingripande Gud som vill ge sitt alter ego Auguste en ny chans och det är p.g.a. domarens erkännande som Augustes flickvän möter en annan man. Det är på domarens inrådan som Valentine väljer att ta färjan och inte flyget. Domaren ringer till vädertjänsten och frågar om vädret dagen för Valentines resa och *Tema 2* hörs då han säger ”Jag har försökt nå dig i flera dagar”, liksom orolig för det han mot sin vilja utsätter Valentine för. Oron i musiken förvarnar om stormen som ska sänka färjan.

Innan hon reser deltar Valentine i en ny modevisning och denna ackompanjeras precis som tidigare av *Tema 1*. Efter showen pratar Valentine och domaren allt medan det stormar ute och clustermusiken bidrar till den obehagliga stämningen. Musiken ändrar karaktär och blir mildare med *Tema 1* när domaren berättar om kvinnan som övergav honom.

Vid ett tillfälle långt tidigare i filmen går Valentine och bower och musiken startar under spelet. Ett nytt stycke introduceras i och med detta; Van den Budenmayers sång *Do Not Take Another Man's Wife 1*. Musiken fortsätter under påföljande scen där domaren skriver brevet där han erkänner sitt tjuvlyssnande. Paulus påpekar att samma stycke även hörs i *Dekalogen 9*. Parallellen mellan den svikna domaren i *Den röda filmen* och det nionde budordet som skildras i tv-serien, har ett lättbegripligt samband.⁹⁰

I en scen känns det som Kieslowski och Preisner ville skoja till det lite på två olika sätt. Valentine är i en skivaffär och lyssnar på Van den Budenmayers musik i hörlurar. Vi hör hennes musik och kameran flyttas gradvis över till Auguste och hans flickvän, som också är där. De tar av sina lurar och går, varpå musiken tystnar. Istället hörs rockmusik från en man som står bredvid. Kameran rör sig tillbaka till Valentine och vi hör åter Van den Budenmayer. Stycket slutar och hon går fram till expediten för att köpa skivan och passar samtidigt på att fråga om uttalet på Van den Budenmayers namn. Expediten sträcker fram en cd med ett porträtt av kompositören (ej Preisner). Han visar att fodralet är tomt och säger att den sista skivan precis sålts, till paret som just lämnar affären. Vi hör i bakgrunden några takter av *Tangotemat* från *Den vita filmen*. (52:13–52:25). Kieslowski och Preisner ville därmed dels spå på myten om Van den Budenmayer, dels göra en kort parallell till den tidigare filmen för den uppmärksamme tittaren.

Do Not Take Another Man's Wife 1 hörs för sista gången då domaren åker för att titta på Valentines modevisning och musiken följer bilens väg ut ur garaget tills han parkerar.

⁹⁰ Paulus, sid. 76.

5.3.1 Diegetisk och icke-diegetisk musik i filmen

I de två första filmerna är det alltså relativt enkelt att urskilja vad som är diegetisk, icke-diegetisk respektive meta-diegetisk musik. I den tredje är det svårare. Den mesta musiken är tydligt icke-diegetisk, exempelvis när Auguste spionerar på sin före detta flickvän. Det finns dock flera scener som är otydliga, främst filmens första musiksekvens. Är musiken under modevisningen diegetisk? Modellerna rör sig svävande och i takt med musiken, och musik brukar förekomma under modevisningar i allmänhet (dock oftast inte boleron). Samma musik återkommer under modevisningen i slutet av filmen och frågan kvarstår, är det diegetisk eller icke-diegetisk musik? *Boleron* från den första modevisningen överlappar nästa sekvens då Valentine kör iväg i sin bil och man tycker sig nu vara säker på att musiken är icke-diegetisk. Men när musiken återkommer efter avbrottet då Auguste plockar upp sina böcker är den brusigare och eftersom Valentine börjar skruva på radion tror man sig vara säker på att musiken i själva verket är diegetisk musik från bilradion. Musiken hörs dock i samma ljudstyrka då hon är utanför bilen och man kan därmed dra slutsatsen att musiken då är icke-diegetisk. Men är den det hela tiden? Spelas den inte i radio åtminstone en del av bilresan? Situationen är inte helt entydig.

Även med Van den Budenmayers musik är det svårt. Man skymtar i en scen en skiva av kompositören hos domaren, vilket leder till att Valentine går för att köpa skivan. Vi kan således inte vara helt säkra på att musiken är icke-diegetisk varken då domaren skriver sitt brev eller när han kör ut ur sitt garage. Visserligen ser vi inte källan musiken i sådana fall skulle komma ifrån, men eftersom diegetisk musik lika gärna kan vara antydd, skulle det kunna vara så att domaren lyssnar på skivan samtidigt som han skriver brevet.

5.3.2 Musik kontra bild, dialog, och ljudeffekter

I *Frihet – den blå filmen* är musiken ofta överordnad det visuella medan den i *Den vita filmen* har en mer underordnad roll, med vissa undantag. I *Den röda filmen* är det ett mellanläge. Under modevisningen är musiken jämställd med bilden och högt mixad, men man hör även ljudeffekter som applåder, och när Valentine direkt efteråt kör iväg i sin bil hörs trafiken.

Musik hörs på flera ställen samtidigt som dialog. I *Den vita filmen* hade den olika funktion vid olika tillfällen: När den förekommer i mer känslamma scener, exempelvis under rättegången, understryker *Sorgtemat* det tragiska i Karols situation. Under affärsscenen däremot speglar tangon Karols förändrade karaktär och det inte är särskilt viktigt vad som faktiskt sägs i dialogen. I *Den röda filmen* används den första metoden. Musiken har som huvudsaklig funktion att skapa en viss stämning i filmen i sig och i dialogen. Eftersom musiken är mycket ångestskapande med sina cluster, bidrar den tydligt till den olycksbådande känsla filmen har. Musiken motsäger aldrig bild och dialog men den väcker helt klart ett obehag hos åskådaren som det visuella inte ensam skulle kunna göra.

När musiken inträder i dialogen är dock lite godtyckligt. Filmen bygger till stor del på samtal mellan Valentine och domaren och dessa har alltid en viss laddning. Under längre delar av deras samtal hörs ingen musik. Ett exempel är scenen då Valentine återvänt till domaren efter att varit hos grannen. Hon pratar om grannens dotter, som hon såg tjuvlyssna på faderns samtal, och den icke-diegetiska musiken börjar precis innan hon säger orden "...hon vet också." Musiken slutar då paret, d.v.s. Auguste och hans flickvän, börjar prata med varandra i telefon, vilket avlyssnas av domaren och Valentine. Musik hörs alltså inte före eller efter, utan just i den här delen av konversationen. Musiken är tämligen underordnad men ändå relativt högt mixad. Det är alltså inte samma stundtals öronbedövande volym som i *Frihet – den blå filmen*, men inte heller svaga viskningar.

I denna film har musiken alltså ofta en framträdande roll, men detta handlar snarare om att den har relativt hög volym än att den skulle skilja sig från det visuella och dialogen. Den är snarare kompletterande i sin karaktär.

5.3.3 Musikens närvaro, frånvaro samt explicita och implicita funktioner

Musikens huvudsyfte i *Den röda filmen* är dels att förvarna åskådaren att något skrämmande är på väg att inträffa, alltså i förväg avslöja händelser, dels att skildra känslor exempelvis Augustes bestörtning då han blir sviken, samt att skapa enhet mellan de tre huvudpersonerna och deras öden; med andra ord klassisk filmmusikanvändning.

Till skillnad från *Den vita filmen* saknas ofta musik i de mer oväsentliga scenerna, t.ex. när Valentine väntar utanför domarens hus. Däremot hörs musik under de scener då hon kör bil, vilket i sig kanske inte är en intressant händelse, men musiken betonar då hennes vemodiga känslor. Då domaren skriver brevet där han erkänner sitt tjuvlyssnande är musiken nödvändig eftersom ingen dialog förekommer och det är relativt ointressant att se på när någon skriver. Musiken får oss att inte tappa koncentrationen och drar uppmärksamhet till den händelse som vi inte just då förstår, men som vi får förklarad för oss strax efteråt. Musik återfinns i känslolösa scener som då domaren berättar om sin förlorade kärlek. Den ändrar karaktär till *Tema 1*, spelat på en vemodig gitarr, då domaren beskriver sin älskade. Samma gitarr hördes då Valentine ensam satt i sin bil efter modevisningen i filmens början, och detta betonar sambandet mellan Valentine och domarens förlorade kärlek.

I den första musiksekvensen är de implicita funktionerna för det första att spegla känslor, exempelvis med kontrasten mellan den först intensiva musik som sedan övergår till den ensamma gitarren; den går från spänning till ensamhet och sorg. Men främst ger den en stark känsla av obehag genom den drivande rytmen och de oroliga stråkarna, clustret får oss att känna att något hemskt är på väg att hända redan innan Valentine kör på hunden.

Boleros två teman har alltså olika funktioner och växlingen mellan de två är genomgående under hela filmen. *Tema 1* används i mer hoppfulla scener för att visa på broderskapet, det goda, det osjälviska och det hoppfulla, som när Valentine hjälper den skadade hunden. Temaväxlingen visar domarens gradvisa utveckling från en bitter och ganska obehaglig människa till en mer harmonisk och hoppfull sådan. De händelser som visar hans försoning med sig själv och omvärlden ackompanjeras av *Tema 1*, som när han berättar för Valentine om erkännandet. Karaktärernas mer mörka sidor däremot illustreras av *Tema 2*; alltså Auguste spionerande och domarens tjuvlyssnande.

Förutom *Boleron* hörs också i filmen *Do Not Take Another Man's Wife* och denna återfinns i skivaffären då Valentine lyssnar på sången. I denna sekvens har stycket inte enbart samband med Valentine, utan även med Auguste och flickvännen som står bredvid och lyssnar på samma skiva, och musiken ger därmed enhet i handlingen.

Trots att ingen direkt mickey-mousing förekommer följer musiken det visuella tydligt med mjuka synpunkter i filmens första sekvens med musik. I modescenen speglas musikens rytm i modellernas gång. Dessutom passar de breda stråkarna in på miljön, där eleganta kläder visas på en vacker gammal teater. Även i scenen där Auguste smyger hem till flickvännen skildras hans oro med musik som blir allt mer intensiv tills den når sin klimax när han får se flickvännen och hennes nya älskare. Det finns även en tydlig synpunkt då musiken ändrar karaktär när det är ett klipp mellan Auguste i sin bil och sedan när han befinner sig utanför flickvännens dörr.

Musiken i *Den röda filmen* är alltså både stämningsskapande och spänningsskapande. Dess karaktär följer på flera ställen det visuella. Därmed är den mer flexibel än de två tidigare filmerna.

5.3.4 Strukturella funktioner

När och var musiken börjar och slutar i olika scener varierar som sagt. Musiken betonar ofta dialog och det är svårt att säga när ett replikskifte har mer pregnans än ett annat. Man kan dock notera att musiken har en tendens att falla bort i samband med Auguste. Ett typexempel är då Auguste tappar böckerna. I skivaffären tystnar musiken när Auguste och flickvännen går därifrån, för att återvända då fokus åter läggs på Valentine. Ytterligare ett exempel är att när Valentine gråtande kör hem efter ett besök hos domaren, lämnar kameran henne och övergår till Auguste, som för sent svarar i telefonen och möts av telefonens ton varpå musiken slutar. Men musiken slutar inte omedelbart då Auguste syns i bild. Då domaren och Valentine pratar rör sig musiken kort in i nästa scen, som i regel är en scen med just Auguste. Detta binder de tre karaktärerna samman och skapar enhet, så att åskådarna förstår att allt hänger ihop, och att allt händer relativt samtidigt.

I vissa scener är det en särskild händelse som får musiken att tystna, som den inkastade stenen. Ofta rör sig musiken inom en scen och slutar då en ny scen börjar, men det finns som ovan nämnt många exempel där musiken rör sig över flera scener.

Den röda filmens huvudsakliga strukturella egenhet är således att binda ihop de tre huvudpersonerna, och Preisner tar därför inte hänsyn till när en viss scen slutar och en ny börjar.

6. Hur filmerna hänger ihop i musik och handling

Kieslowski säger att *Trikolorens* filmer inte hänger ihop lika mycket som *Dekalogens*, så man kan se dem i valfri ordning (fast slutet avslöjas i *Den röda filmen*). Det finns vissa dock vissa genomgående teman i trilogin. Det viktigaste är att alla tre filmerna är kärlekshistorier, om än komplicerade sådana. Julie och Olivier. Karol och Dominique. Valentine och domaren. Ett besläktat tema är sveket. Patrice och hans älskarinna. Olivier som älskar Julie bakom Patrices rygg och hos vilken Julie söker fysisk tröst efter makens död. Dominique låter Karol lyssna i telefonen när hon är med sin älskare, enbart för att håna Karol. Och i *Den röda filmen* förstörs domarens liv av den otrogna flickvännen. En historia som håller på att upprepas genom hans alter ego Auguste som också blir lämnad och sviken.

Hur filmerna binds ihop rent visuellt syns i två scener; den första då Julie försöker söka upp Patrices älskarinna, en tingsnotarie, i rättegångsbyggnaden. Eftersom hon bara känner till älskarinnans utseende via ett foto söker hon överallt och ser in i en rättegångssal där Karols och Dominiques skilsmässa pågår. I *Den vita filmen* ser vi samma scen i en annan kameravinkel. Sekvensen är bara några sekunder kort och lätt att missa. En mer traditionell filmmusiktonsättare än Preisner hade kanske valt att understryka kopplingen med musik, men detta görs inte. Under denna scen spelas ingen musik alls och scenen glider alltså lätt förbi oss. Den andra scenen där filmernas karaktärer och livsöden möts är i finalen i *Den röda filmen* då färjan sjunkit och domaren via en nyhetssändning ser att Valentine och de andra av *Trikolorens* huvudpersoner varit med om och överlevt katastrofen. Inte heller då förekommer någon musik överhuvudtaget för att binda ihop historierna.

En sekvens som finns med i alla tre filmerna är den gamla personen som vill lägga en flaska i en återvinningsstation och har oerhörda svårigheter med detta.⁹¹ Detta sker i närheten av filmernas respektive huvudperson. Julie solar och ser inte den gamla, Karol ler åt mannen, medan Valentine hjälper den gamla kvinnan att nå. Vi ser alltså drag hos huvudpersonerna;

⁹¹ Även denna historia har sin grund i Kieslowskis eget liv. Då han gick i filmskolan var det en rörelsehindrad gammal kvinna vars toalett fanns utanför bostaden. Kieslowski och hans vänner målade ut streck och slog vad om hur långt den gamla, som rörde sig fruktansvärt långsamt, skulle hunnit vid en viss tid. Jfr Stok, sid. 79.

Julies isolation, Karols cynism och Valentines självvalda uppoffrande. I *Den vita filmen* och *Den röda filmen* finns ingen musik under scenen. Däremot hörs en stillsam flöjt i *Frihet – den blå filmen*, men där har musiken ett självändamål i sig och har inte som funktion att förtydliga något för betraktaren.

Det hade varit enkelt att låta musiken förtydliga alla dessa samband filmerna emellan, exempelvis paralleller i dialogen (kritik mot TV t.ex.). Detta sker aldrig i *Trikoloren*. Inget är övertydligt. Det enda tillfället musiken invaderar en annan film, så som Julie dyker upp under Karols skilsmässa, är i *Den röda filmen*, då *Tangotemat* från *Den vita filmen* hörs kort i en skivaffär. Detta är precis som bilderna från domstolen en kort sekvens, lätt att missa och mer som ett skämt. Det är tydligt att Preisners avsikt var att göra tre olika soundtrack till de tre olika filmerna och han säger själv: ”The Three Colours series was three different films and the music and it’s themes were not meant to be interrelated.”⁹² Detta borde tillfredsställa Prendergasts önsknningar att en bra kompositör måste vara som en kameleont i sin kompositionsstil och också i den form och gestalt musiken tar i relation till det visuella.⁹³

Kieslowski arbetade gärna med folk han kände, exempelvis Preisner som filmmusiktonsättare i så många år. Även skådespelare ”återanvändes.” Philip Volter spelar Veroniques kärlek Alexandre i *Veronikas dubbelliv* och Julies mäklare i *Frihet – den blå filmen*. Irène Jacob, huvudrollsinnehavaren i *Veronikas dubbelliv*, spelar Valentine i *Den röda filmen*. Zbigniew Zamachowski från *Dekalogen 10* spelar Karol i *Den vita filmen*.

Samma sak kan man säga gäller även för Preisner. Den största gemensamma nämnaren i musiken i de tre filmerna är *musikerna*. Sopranen Elzbieta Towarnicka som sjunger i *Veronikas dubbelliv* samt på hyllningsskivan *Requiem for My Friend*, sjunger huvudstämman i *Song for the Unification of Europe* i *Frihet – den blå filmen* och *Do Not Take Another Man’s Wife* i *Den röda filmen*. Även kör och orkester delas mellan den första och tredje filmen. Preisner säger att han spelar in musiken i Polen (även när det gäller Hollywoodfilm), för i Polen känner han musikerna och vet att ingen skulle komma oförberedd, eller kräva särskilda fackliga villkor.⁹⁴

7. Slutdiskussion

När det nu är dags att summera denna uppsats tänkte jag gå tillbaka till de frågor som ställdes i inledningen för att se hur de har besvarats. Vi kan dock börja med en jämförelse med de slutsatser som räknades upp i samband med *Veronikas dubbelliv*. Det står på en gång klart att det inte heller i *Trikoloren* förekommer särskilt mycket musik, mindre än en tredjedel av respektive film. Säkerligen beror detta på att Preisners musik är så dominerande att den skulle ta för mycket utrymme i förhållande till det narrativa om den spelades de dryga 75 procent av tiden som är bruket i många andra filmer. Ty även i dessa filmer är musiken mycket viktig. Främst märks detta i *Frihet – den blå filmen*, som av Preisner till och med kallas en musikal.⁹⁵ Men även i de andra två filmerna har musiken en framträdande roll och ligger oftast högt mixad. I *Den vita filmen* får t.ex. dialogen, mot gängse bruk, stå i bakgrunden i de scener då Karol gör affärer.

Musiken är även i *Trikoloren* någonting konkret och fysiskt. I den första filmen filmas på flertalet ställen noter och instrument och både i den och i *Den vita filmen* figurerar en gatumusiker, flöjtisten respektive Karol. I *Den röda filmen* filmas ett besök i en skivaffär.

⁹² Russel & Young, sid. 173.

⁹³ Prendergast, sid. 227.

⁹⁴ Carlsson & Holm, sid. 24f.

⁹⁵ Paulus, sid. 65.

En annan likhet är tekniken att använda ledmotiv. Detta görs i samtliga tre filmer. *Frihet – den blå filmen* har *Funeral Music* som representerar begravningen och det förflutna samt *Song for the Unification of Europe* som representerar Julies döda make, komponerande och sorg. *Den vita filmen* har *Sorgtemat* och *Tangotemat*, varav det första leder tankarna till Frankrike, Dominique, sorg, krossad kärlek och det andra till Polen, triumf, glädje och girighet. Även *Den röda filmen* har två huvudsakliga stycken; *Do Not Take Another Man's Wife* samt *Boleron*. Det senare kan delas upp i två motiv, ett som står för godhet och broderskap och ett som står för svartsjuka, och sorg. Musiken används i samband med Valentine – domaren – Auguste.

Även det otraditionella förfarandet att inte låta musik ackompanjera de mest dramatiska och spännande scenerna, men däremot huvudpersonernas mer sorgsna och ensamma ögonblick, märks. I den första filmen finns ingen musik under bilolyckan, vid Julies självmordsförsök, eller då hon söker upp och konfronterar sin döda makes älskarinna. Däremot hörs musik då hon är ensam i simhallen eller i sin lägenhet. I den andra filmen saknas musik då Karol blir misshandlad, men den hörs däremot då han tänker på Dominique. I den tredje filmen spelas *Boleron* då Valentine gråtande åker hem från domaren, men inte under räddningsaktionen efter båtolyckan. Inte heller i dessa filmer använder Preisner stingers eller mickey-mousing. Alltså är de funktioner som märktes i *Veronikas dubbelliv* inga tillfälligheter för just den filmen, utan något som även *Trikoloren* använder sig av.

Den första frågan som ställdes i inledningen var alltså: Vilka likheter och olikheter har musiken jämfört med filmmusiktradition? För att kunna besvara denna fråga delade jag in den i fyra delfrågor nämligen:

1. Vilket användande av diegetisk respektive icke-diegetisk musik förekommer i filmerna? Svaret på den frågan är att de tre filmerna har olika användning. *Frihet - den blå filmen* använder både diegetisk musik; musiken som Julies moder lyssnar på, och icke-diegetisk musik; slutscenen. Det intressanta och ovanliga i denna film är dock användandet av meta-diegetisk musik och detta kan man absolut inte se som en klassisk filmkliché. I *Den vita filmen* förekommer ingen diegetisk musik alls förutom då Karol spelar på sin kam. I *Den röda filmen* finns däremot svåra gränsdragningsproblem när det gäller vad som är diegetisk respektive icke-diegetisk musik.
2. Vad är musikens roll kontra bild och övrigt ljud? Som ovan nämnt är musiken i alla tre filmerna betydligt mer framträdande än vad som är standard inom klassisk Hollywoodfilm. I *Trikolorens* första film får bild ständigt ge vika då det görs svarta nedtoningar. Musiken är mycket högt mixad i många sekvenser. Det samma gäller *Den vita filmen* där dialog får ge vika för musiken, tvärt emot tradition.
3. När använder eller undviker Preisner musik och vad har musiken för explicita och implicita funktioner? Musik saknas, till skillnad från den klassiska Hollywoodfilmen, i många spännande och dramatiska scener. Undantag finns; *Boleron* som ackompanjerar Valentines färd innan och när hon kör på hunden samt då Auguste spionerar på sin före detta flickvän. Men det är ändå ett generellt drag i *Trikoloren* att musiken inte hjälper till att höja spänningen. Istället uttrycker musiken sorg och förekommer ofta då huvudrollsinnehavarna är ensamma; Julie i huset, samt domaren och Valentine i sina bilar. Trots att Preisner inte använder mickey-mousing följer musiken på flera ställen handlingen på ett tydligt sätt, som i slutscenen i *Frihet – den blå filmen* och scenen där Auguste spionerar i *Den röda filmen*. Den implicita funktionen är främst att verka som ledmotiv, precis som i klassisk Hollywoodfilm. Att de tillbakablickar som görs till Karols och Dominique bröllop ackompanjeras av musik är också typisk standard.
4. Vilka strukturella funktioner används? Åter här skiljer sig filmerna åt. I *Den vita filmen* monteras olika scener ofta ihop med hjälp av musiken. I *Frihet – den blå filmen* håller sig musiken nästan alltid inom en scen. Noteras kan dock det ovanliga användandet av

nedtoningar. I *Den röda filmen* rör sig musiken mellan Valentine, domaren och Auguste oberoende av när en scen börjar eller slutar.

Den andra frågan var: Vilken funktion har musiken? Vi kan konstatera att detta skiljer sig åt de tre filmerna emellan. I *Frihet – den blå filmen* är huvudfunktionen att vara en påminnelse om Julies förflutna. I *Den vita filmen* har musiken som funktion att visa på Karols sorg – triumf – sorg i en cirkelgång. Den har även som funktion att föra handlingen framåt i flertalet montagesekvenser. I *Den röda filmen* har musiken som huvudsyfte dels att visa på sambanden mellan domaren, Valentine och Auguste och dels att bidra till den obehagliga stämningen. Det förstnämnda görs då de flesta scener som utgörs av samtal mellan de två förstnämnda även överlappar en bit in i scener med den sistnämnda. Som nämndes i inledningen är två av filmmusikens huvudsakliga funktioner att visa på samband samt skapa stämning, vilket *Den röda filmen* ständigt syftar till.

Den tredje frågan var: Vad finns för likheter och skillnader i musiken och musikens funktion filmerna emellan? Man kan konstatera att det finns bra mycket fler skillnader än likheter på alla områden, inklusive musikgenre, bruk av diegetisk och icke-diegetisk musik, användning av inledningsmusik, orkesterstorlek o.s.v. Detta kan bero på flera saker. Dels att själva genren skiljer sig åt, den första och sista filmen är dramer, den andra är en komedi. Med detta sammanfaller att *Frihet – den blå filmen* och *Den röda filmen* har kvinnliga huvudrollsinnehavare medan *Den vita filmens* huvudperson är en man. Detta korresponderar i sin tur med den kvinnliga rösten, sopranen Elzbieta Towarnicka, som saknas i *Den vita filmens* mycket mera lågmälda och helt instrumentala musik, men som har stor betydelse i de andra två filmerna. På flera sätt finns alltså fler likheter mellan den första och sista filmen än den gör med den andra. De saknar båda inledningsmusik och musiken inträder ganska sent i filmerna. Musiken i *Frihet – den blå filmen* och *Den röda filmen* har också gemensamt att Van den Budenmayer finns med; han både omnämns som person samt ”medverkar” med sina kompositioner.

Om vi nu ser till de huvuddrag som räknades upp i kapitlet om filmmusik kan vi konstatera att Preisner uppfyller flera av de kriterier som räknas som standard inom filmmusik. Även om vissa av cinematiska musikaliska koder överges, som att inledningsmusiken i trilogin antingen bortfaller helt eller styckas upp i små korta fraser, kvarstår andra, exempelvis ledmotivsanvändande. De rent musikaliska koderna, som oftast i filmmusik utgår från romantiken finns i viss bemärkelse; symfoniorkester används visserligen, men både valet av en tango och en bolero är i sig ovanliga. Detta gäller även den akustiska gitarren. Det ”moderna” bruket att använda populärmusik i filmer undviks. Den populärmusik som finns i den första och den tredje filmen är inte angiven och har inte i syfte att bli hitlåtar som får folk att köpa cd-soundtracket, utan endast att vara bakgrundsmusik.

Det är därmed tydligt att Preisner, trots att han i mycket har ett klassiskt filmmusikanvändande, ändå lyckas göra något ovanligt med sin musik och vågar utforska nya vägar utanför det traditionella.

8. Käll- och Litteraturförteckning

8.1 Litteratur

Carlsson, Mikael & Holm, Peter, ”Preisners dubbelliv”, *MovieScore, Svensk filmmusiktidskrift nr 3*, sid 15–25. Göteborg, 1996.

- Chmura, Bogdan, "Preisner, Zbigniew", *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, 2 uppl. 2001.
- Clinell, Bim, "Preisner, Zbigniew", *Filmkonst nr 28/ Filmmusik x 8*, sid 137–157. Göteborg, 1994.
- Croneman Johan, "Lindahl, Thomas", *Filmkonst nr 28/ filmmusik x 8*, sid 59–77. Göteborg, 1994.
- Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies*. London, 1987.
- Insdorf, Annette, *Double Lives, Second Chances*. New York, 1999.
- Kalinak, Kathryn, *Settling the Score*. Madison, 1992.
- Kassabian, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York och London 2001.
- Paulus, Irena, "Music in Krzysztof Kieslowski's film *Three Colors: Blue*. A rhapsody in shades of blue: The reflections of a musician.", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music vol 30*, sid. 65–91. Zagreb, 1999.
- Prendergast, Roy M, *Film Music – A Neglected Art*. New York, 1992.
- Russel, Mark & Young, James, *Film Music – Screencraft*. Hove, East Essex, 2000.
- Stok, Danusia, *Kieslowski om Kieslowski*. Stockholm, 1996.

8.2 Internetkällor

- Okänd författare, "Biography" "Requiem for My Friend" www.preisner.com. Senast uppdaterad 031001. Hämtat 040612.
- Okänd författare, "Zbigniew Preisner" www.musicolog.com/preisner.asp. Senaste uppdatering okänd. Hämtat 040612.
- Pasek, Zbigniw J, "Kieslowski's Funeral – March 19, 1996". www-personal.engin.umich.edu/~zbigniew/Kieslowski/kieslowski.html. Senast uppdaterat 960615. Hämtat 040612.

8.3 DVD

- Frihet – den blå filmen*. SandrewMetronome, 2003, Trekant Film och Reklam AB, nr 920214.
- Den vita filmen*. SandrewMetronome, 2003, Trekant Film och Reklam AB, nr 920474.
- Den röda filmen*. SandrewMetronome, 2003, Trekant Film och Reklam AB 9205744.

8.4 CD

- Trois Couleurs Bleu*. 1993 MK2/Virgin France S.A. Nr 7243 8 39027 2 9.
- Trois Couleurs Blanc*. 1994 MK2/Virgin France S.A. Nr 7243 8 39427 2 5
- Trois Couleurs Rouge*. 1994 MK2/Virgin France S. A. Nr 7243 8 39784 2 7

Cue sheet till *Frihet – den blå filmen*

Nr	Tidkod ⁹⁶	Total ⁹⁷	Scen ⁹⁸	D/ID/ MD ⁹⁹	Stycke ¹⁰⁰	Version ¹⁰¹	Börjar ¹⁰²	H/E ¹⁰³	Slutar ¹⁰⁴	H/ E ¹⁰⁵
1	08:38-09:20	0:42	Begravning	D	<i>Funeral Music</i>	F	Då musiker börjar spela på tv	H	Musiker slutar spela	H
2	10:47-11:12	0:25	Sjukhus	MD ¹⁰⁶	<i>Julie - Glimpses of Burial</i>	F	Julie vaknar	H/E	Blått ljus försvinner	E
3	11:17-11:28	0:11	Samma	MD	Samma	F	Journalist replik: "God dag"	H/E	Nedtoning slut och bild återvänder	E
4	12:24-12:48	0:24	Olivier letar bland noter	MD	X	X	Börjar med scen	H ¹⁰⁷	Slutar med scen	H
5	13:55-14:22	0:27	Julie letar efter noter i huset	MD	<i>Reprise - First Appearance</i>	S	Börjar med scen	H	Julie viker ihop noter	H
6	18:39-19:44	1:05	Julie tittar på noter	MD	Samma	S	Börjar med scen	H	Julie slår igen pianots lock	H/ E
7	21:00-21:34	0:34	Hos Patrices kvinnliga assistent	MD	<i>Song for the Unification of Europe</i>	S	Replik: "Jag älskar kören."	E	Sopbil förstör partitur	H
8	25:18-26:10	0:52	Kärleksscen med Julie och Olivier	ID	<i>Reprise - Julie with Olivier</i>	S	Hon klär av sig och de ser på varandra	E	Slutar med scen	H
9	29:37-29:46	0:09	Julie i sin nya lägenhet	ID	<i>Julie in Her New Apartment</i>	S	Julie går runt i lägenhet	H	Julie ställer ner väska	H
10	30:07-30:20	0:13	Samma	ID	Samma	S	Julie tar fram blå lampa	H	Betraktar lampa	H
11	30:39-31:10	0:31	Samma	ID	Samma	S	Betraktar lampa	H	Betraktar lampa	H
12	31:50-32:29	0:39	Gatumusikant vid kafé	D	First Flute	X	Börja spela	H	Slutar med scen	H
13	37:03-37:55	0:52	Julie uteläst	MD	<i>Reprise - Julie on the Stairs</i>	S	Luta sig mot staket	E	Slutar med scen	H
14	38:55-40:03	1:08	Gammal kvinna med flaska	D	<i>Second Flute, annan version</i>	X	En gammal kvinna går långsamt	H	Slutar med scen	H
15	41:36-	0:15	Möte med	MD	Ellipsis 1	F	Replik: "Nej"	E	Nedtoning slut	E

⁹⁶ När musiken börjar och slutar i en viss sekvens.

⁹⁷ Styckets totala längd i sekvensen.

⁹⁸ Scen/scener där musiken förekommer.

⁹⁹ D: Diegetisk, ID: Icke-diegetisk, MD: Meta-diegetisk.

¹⁰⁰ Styckets namn enligt filmens cd-soundtrack.

¹⁰¹ Version av filmens huvudstycke. F : *Funeral Music*, S: *Song for the Unification of Europe*, T: *Tangotemat*, St: *Sorgtemat*, B: *Boleron*, V: Van den Budenmayers *Do Not Take Another Man's Wife*, X: okänt/annat.

¹⁰² Händelse som inträffar eller pågår när musiken börjar.

¹⁰³ H: Händelse med vilken musiken börjar. E: Emotionell förändring som får musiken att börja.

¹⁰⁴ Händelse som inträffar eller pågår när musiken slutar.

¹⁰⁵ H: Händelse med vilken musiken slutar. E: Emotionell förändring som får musiken att sluta.

¹⁰⁶ Eftersom det kan vara svårt att skilja mellan icke-diegetisk och meta-diegetisk musik bör man ha i åtanke att detta är mina tolkningar.

¹⁰⁷ I de scener då musiken börjar och/eller slutar i och med scenbyte skrivs detta som H: Händelse, även om inget särskilt inträffar i handlingen just då.

	41:49		Antoine							
16	44:09-44:40	0:31	Julie i simhall	MD	<i>The Battle of Carnival and Lent 2</i>	S / F	Julie hivar sig upp ur vattnet	E	Slutar med scen	H
17	49:30-50:33	1:03	Kafé med Olivier	D	X	S	Gatumusikant börjar spela	H	Slutar då Julie börjar tala med gatumusiker	H
18	50:39-50:49	0:10	Julie talar med gatumusiker	D	Samma	S	Gatumusikant fortsätter spela	H	Slutar med scen	X
19	53:38-53:59	0:21	Ålderdomshem	D	Populärmusik Ej av Preisner	X	Gamla foton syns i bild	H	Moder stänger av ljud på tv	H
20	57:56-58:15	0:19	Olivier spelar – mössen	D – ID	X	S	Olivier börjar spela	H	Slutar med scen	H
21	59:56-1:00:07	0:11	Julie o Lucille i simhall	MD	Ellipsis 2	F	Replik: ”Gråter du?”	E	Nedtoning slut	E
22	1:02:01-1:06:55	4:54	Porrklubb	D	Populärmusik Ej av Preisner	X	Julie går in i byggnad	H	Slutar med scen	H
23	1:09:38-1:10:09	0:31	Hos Olivier	D	<i>Olivier’s Theme</i>	S	Olivier börjar spela	H	Slutar med replikskifte	H
24	1:11:20-1:11:35	0:15	Olivier och Julie talar om älskarinnan	MD	Ellipsis 3	F	Replik: ”Vad ska du göra?”	E	Nedtoning slut	E
25	1:17:05-1:17:36	0:31	Ålderdomshem	ID	<i>Olivier’s Theme</i>	S	Julie går från moder	E	Slut med scen	H
26	1:18:37-1:19:56	1:19	Skapelsescen	MD	<i>Olivier and Julie- Trial Composition</i>	S	Titta på noter	E	Julie tittar rakt framför sig	E
27	1:25:43-1:32:11	6:28	Slutscen – eftertext	ID	<i>Song for the Unification of Europe</i>	S	Julie lägger finger på noter	E	Slut under eftertexter	H
28	1:32:15-1:34:11	1:56	Eftertext		<i>Closing Credits</i>	S				

Cue sheet till *Den vita filmen*

Nr	Tidkod	Total	Scen	D/ ID	Stycke	Version	Börjar	H/E	Slutar	H/E
1	0:50-1:15	0:25	Väska på flygplats	ID	<i>The Beginning</i>	X	Julie Delpys namn	H	Karol stannar till	H/E
2	2:05-2:13	0:08	Samma	ID	X	X	Börjar med scen	H	Slutar med scen	H
3	2:39-2:46	0:07	Samma	ID	X	X	Börjar med scen	H	Slutar med scen	H
4	4:49-5:46	0:57	Domstol	ID	The Court	S t	Karol ber om mer tid	E	Dominique vaknar upp ur dagdröm	E
5	11:28-12:04	0:36	Frisörsalong	ID	<i>Dominique Tries to Go Home</i>	S t	Karol visar nycklar	H	Karol lägger Dominiques hand i sitt knä	H
6	14:58-15:37	0:39	Staty – gatumusiker	ID - D	<i>Ostania niedziela</i> ¹⁰⁸	X	Karol tittar på staty i fönster	H /E	Mikolaj pratar	H
7	15:50-15:56	0:06	Gatumusiker	D	X Ej av Preisner	X	Karol börjar spela	H	Mikolaj säger att han ej tycker om musiken	H
8	20:14-22:10	1:56	Karol visar Dominique för	ID	<i>A Chat in the Underground</i>	S t	Replik: ”Jag älskar henne	E	Dominique svarar i telefon	H

¹⁰⁸ Av Petersburski-Starski/Schlechter. Finns ej med på cd-soundtrack.

			Mikolaj				fortfarande”			
9	24:29-25:02	0:33	Väska på flygplats	ID	<i>Return to Poland</i>	S t	Väska i bild	H	Man lyfter väska från band	H
10	29:39-30:24	0:45	Karol misshandlas	ID	Home at Last	X	Replik: ”Äntligen hemma”	E	Broder ser Karol genom fönster	H
11	30:29-30:59	0:30	Bröder återförenas	ID	On the Wisla	S t	Broder ser att det är Karol	E	Slutar med scen	H
12	32:58-34:08	1:10	Mynt - vill bli livvakt	ID	X	T	Karol slutar leka med mynt	E	Karol stänger dörr hos gangster	H
13	34:58-35:43	0:45	Livvakt	ID	First Job	T	Börja med scen	H	Slutar med scen	H
14	40:14-41:10	0:56	Tjuvlyssnandet – köpa mark	ID	<i>Don't Fall Asleep</i>	T	Karol ”väcks” av skurkar	H	Karol hälsar på den äldre mannen	H
15	43:46-44:24	0:38	Madonnatavla	ID	<i>After the First Transaction</i>	S t	Karol speglar sig	E	Dörr till telefonkiosk stängs	H
16	46:15-47:26	1:11	Karol ska döda Mikolaj	ID	<i>Attempted Murder</i>	S t	Karol tar bort hand från mynt	H	Mikolaj dyker upp	H
17	50:46-52:27	1:41	På isen – Karol klistrar ihop kartor	ID	<i>The Party on the Wisla</i>	T	Karol tar emot pengar	H /E	Slutar med scen	
18	57:42-58:25	0:43	Karol frågar om Mikolaj vill bli hans kollega	ID	Don Karol 1	T	Mikolaj kommenterar bilen	H /E	Karol tittar på likkistan	E
19	59:12-59:15	0:03	Karol köper kontorslokal	D	<i>Ostania niedziela</i>	X	Mikolaj nynnar	H	Karol frågar efter näsduk	H
20	59:26-59:36	0:10	Samma	D	Samma	X	Karol spelar på kam	H	Karol fortsätter prata	H
21	59:45-1:00:40	0:55	Karol gör affärer	ID	X	T	Börja med scen		Slutar med scen	H
22	1:01:59-1:02:30	0:31	Karol ringer Dominique	ID	<i>Phone Call to Dominique</i>	S t	Karol tar ner telefonlur	E	Testamentsexekutor börjar tala	H
23	1:09:27-1:10:03	0:36	Begravning	ID	<i>Funeral Music</i>	S t	Dominique ensam vid grav	E	Slutar med scen	H
24	1:14:16-1:15:25	1:09	Karol lämnar Dominique	ID	<i>Morning at the Hotel</i>	T	Karol lägger på lur	H	Dominique upptäcker att Karol är borta	H
25	1:16:34-1:16:40	0:06	Polis knackar på	ID	X	S t	Dominique hör knackningar	H /E	Dominique öppnar dörren och ser polis	E
26	1:19:03-1:20:30	1:27	Bröllopsdröm	ID	<i>Dominique's Arrest</i>	S t	Dominique sätter sig ner	E	Slutar med scen	H
27	1:23:22-1:25:37	2:15	Dominique i fängelse	ID	<i>Dominique in Prison</i>	S t	Karol tittar upp mot fönster	E	Eftertext	H
28	1:25:39-1:27:57	2:18	Eftertext		The End	T				

Cue sheet till *Den röda filmen*

Nr	Tidkod	Total	Scen	D/ID	Stycke	Version	Börjar	H/E	Slutar	H/E
1	6:11-8:06	1:55	Modevisning – Valentines färd	ID/ D?	<i>Fashion Show</i>	B 1, 2	Valentine dricker vatten	H	Auguste plockar upp böcker	H
2	8:27-10:53	2:26	Hund påkörd	ID/ D?	Samma	B 2, 1	Börjar med scen	H	Slutar med scen	H
3	33:02-34:13	1:11	Tillbaka till domaren	ID	<i>The Tapped Conversation</i>	B 2	Replik: ”Hon vet också”	E	Auguste pratar med flickvän i telefon	H

4	40:30-42:10	1:50	Hem från domare	ID	<i>Leaving the Judge</i>	B 1, 2	Börjar med scen	H	Telefonton då Auguste missar samtal	H
5	44:02-45:30	1:28	Valentine bowlar – domaren skriver brevet	ID (?)	<i>Do Not Take Another Mans Wife 1</i>	V	Kameraåkning genom bowlinghall	H	Slutar med scen	H
6	51:22-51:40	0:18	Skivaffären	D	<i>Do Not Take Another Man´s Wife 2</i>	V	Börjar med scen	H	Då par tar av hörlurar och går	H
7	51:40-51:46	0:06	Samma	D	Rockmusik Ej av Preisner	X	Kamera filmar annan kund	H	Kameraåkning tillbaka till Valentine	H
8	51:46-52:01	0:15	Samma	D	<i>Do Not Take Another Man´s Wife 2</i>	V	Kameran rör sig mot Valentine	H	Stycke slutar och hon tar av hörlurar	H
9	52:01-52:13	0:12	Samma	D	Rockmusik Ej av Preisner	X	Kameran filmar annan kund	H	Valentine avser köpa cd	H
10	52:13-52:25	0:12	Samma	D	Tangotemat från <i>Den vita filmen</i>	T	Valentine talar med expedit	H	Slutar med scen	H
11	56:03-57:54	1:51	Konversation med domare	ID	<i>Psycho-analysis</i>	B 1, 2	Replik: ”Du grät”	E	Auguste lägger på lur	H
12	1:00:06-1:02:08	2:02	Samma	ID	<i>Today is My Birthday</i>	B 2, 1	Domare byter glödlampa	H	Sten kastas in genom fönster	H
13	1:04:30-1:07:43	3:13	Auguste åker till f.d. flickvän	ID	Treason	B 2	Ton från telefon då hon ej svarar	H	Slut med scen	H
14	1:11:31-1:12:07	0:36	Domare ringer vädertjänst	ID	X	B 2	Vädertjänst-kvinna svarar	H	Auguste överger sin hund	H/ E
15	1:13:03-1:14:13	1:10	Domare åker till modevisning	ID ?	<i>Do Not Take Another Man´s Wife 1</i>	V	Domare kliver in i bil	H	Domare parkerar	H
16	1:14:20-1:15:30	1:10	Modevisning	ID (?)	<i>Fashion show 2</i>	B 1	Börja med scen	H	Sluta med scen	H
17	1:19:31-1:21:27	1:56	Samtal mellan domare och Valentine	ID	<i>Conversation at the Theatre</i>	B 1	Börja med scen	H	Plötsligt ljud	H
18	1:21:36-1:22:52	1:16	Samma	ID	Samma	B	Replik:” Varför blev det så?”	E	Dörr gnisslar	H
19	1:25:27-1:25:30	0:03	Utanför teatern	ID	X	B 1	Domare tittar på biljett	H / E	Domare lämnar tillbaka biljett	H/ E
20	1:32:19-1:35:08	2:49	Eftertext		Finale	B 1				

Frihet – den blå filmen innehåller totalt 27:33 minuter musik av 94 minuter film

Den vita filmen innehåller totalt 23:26 minuter musik av 88 minuter film

Den röda filmen innehåller totalt 26:38 minuter musik av 95 minuter film