

Manipulerad manipulation – Om musikens roll i filmen

av Sara Lodin

Att falla emellan kategorier

Som (film)musikvetare kunde jag inte motstå frestelsen att tillämpa vår kurslitteratur på ämnet filmmusik. Jan-Axel Swartling skriver i sin bok *Vad är du för en?* att det som anses vara smuts är sådant som faller emellan kategorier och är materia på fel plats. Att kalla filmmusik för smuts är kanske överdrivet men att det är en av de mest styvmoderligt behandlade musikgenrerna är allmänt känt. Theodor Adornos och Hanns Eislers *Composing for the Films* från 1947 utgör en total sågning av genren. Boken är en av de tidigaste och mest kända inom området. Precis som Bourdieu påpekar i *Kultursociologiska texter* har kritiker en viktig roll när något tilldelas status så när en auktoritär som Adorno sågar en hel genre får detta självklart konsekvenser.

De kategorier som filmmusiken faller emellan är filmvetenskap och musikvetenskap. Filmvetare har inte intresserat sig för musiken eftersom denna inte ansetts lika viktig som bild, dialog, foto, manus, regi, skådespeleri och övriga områden som utforskats mer noggrant. Inte heller musikforskarna har förens de senaste decennierna bedrivit forskning på området. Filmmusiken har inte ansetts vara riktig musik eftersom den oftast består av korta strofer och melodisnuttar som inte alltid har början och/eller slut. Den anses också vara av dålig kvalitet. Filmmusiktonsättare har i allmänhet bara några veckor på sig att komponera uppemot två timmar musik. Att resultatet inte kan hålla samma klass som en symfoni som en kompositör filat på i flera år säger sig självt.

Genren faller också emellan kategorier sett ur ett tidsperspektiv: Litteratur, musik och konst är klassiska humanistiska ämnesområden medan film är ett modernt. Filmmusiken som således är en hybrid mellan gammalt och nytt har setts som något suspekt. Den har en klassisk, gammalmodig karaktär men återfinns i de mest innovativa och tekniskt briljanta filmerna. Musiken är inte autonom utan lever i symbios med filmen. I annat fall skulle det ju vara vanlig musik och tyvärr inte särskilt bra sådan. För filmmusik är sällan unik eller genomtänkt. Den efterliknar klassisk musik såsom den från Romantiken. Anledningen är att musik från denna period anses vara lättigenkännlig och begriplig för en västerländsk publik. Dess yviga gester framförda av stora symfoniorkestrar kopplar lyssnaren samman med ord som dramatisk, tragisk, pompös, sorglig och heroisk. Vilket är precis vad film handlar om. Filmusik kan undersökas i ljuset av Bourdieus diskussion om kopior och förfälskningar. Eftersom det är ny musik komponerad i en gammal stil anses den inte vara autentisk och mycket av filmmusikens brist på status kommer ifrån att den inte ses som riktig konst. Eftersom den som skapar musiken inte bestämmer över den, varken hur den ska låta eller användas, anses han inte vara en lika fin kompositör som ”riktiga” tonsättare.

Intressant är att de flesta av de allra främsta filmmusikforskarna är kvinnor t.ex. Claudia Gorbman, Katherine Kalinak, Anahid Kassabian och Caryl Flinn. Varför så många kvinnor på just detta fält? Är det möjligtvis för att kvinnor har större chans att slå sig in på ett relativt outforskat område som anses ha dålig kvalitet och därmed för låg status för att intressera manliga forskare?

Själva filmmusiken komponeras däremot, som den mesta musik, av män. John Williams (*ET*, *Star Wars*), Nino Rota (*Gudfadern*) och Ennio Morricone (olika spaghettivästern-filmer) är några av många kända namn. Ett undantag från den manliga dominansen är Wendy Carlos som tonsatt bland annat Stanley Kubricks *The Shining*. Carlos har en gullig hemsida med rosaaktig bakgrund, snirkliga bokstäver och ett rart foto på henne

där hon ler sött. Hennes biografi är nedtecknad, men i denna nämns ingenstans att Carlos föddes som Walter och inte Wendy och bytte kön i början av sin karriär, 1972. Precis som beskrivs i Kessler & McKennas *Gender* ser de flesta transpersoner sig som kvinnor respektive män och inte som transpersoner. Att som Carlos utföra ett könsbyte då man är en känd, etablerad och respekterad person kan inte ses som vanligheten. Att hon hade och har ett yrke där män är så överrepresenterade är också intressant. Kessler & McKennas teorier ifrågasätter föreställningen att det finns två och endast två kön. De skriver om det som anses vara manliga respektive kvinnliga intressen. Varför valde Carlos ett typiskt manligt och mansdominerat yrke när hon, liksom transpersonerna i *Gender*, kände sig som en liten flicka då hon växte upp? Ur Carlos perspektiv har hon aldrig varit en pojke och uppenbarligen hade hon, trots att hennes könsidentitet var en flickas, ändå s.k. manliga intressen.

Filmmusiken ♥ Postmodernismen

Ideologiskt kan man hitta återfinna mycket av postmodernismens kännetecken i den nutida filmmusiken där populärmusik blivit allt mer vanligt förekommande. Ofta blir resultatet en blandning av både nykomponerad musik i en ålderdomlig stil, nykomponerad populärmusik och klassiska populärmusikaliska hits, precis som sig bör i denna genreupplösande -ism. Inom filmen förenas pastischer på klassisk musik med populärmusik från olika tider och genrer. Ett exempel är hur regissören Quentin Tarantino återanvänder Morricones klassiska filmmusik i sina filmer *Kill Bill 1 & 2* och visar att filmmusik inte behöver specialskrivas för en viss scen utan kan frigöras från sitt sammanhang och placeras i ett annat. I filmen hörs också popklassiker från 1960- och 1970-talen med bl.a. Nancy Sinatra. I postmodernistisk anda där kitsch är ett honnörsord får således kategorier blandas utan att de därmed förvandlas till smuts. Radiokanaler eller musiktidningar skulle knappast våga sig på en sådan blandning av högkultur och populärkultur, utan riktar sig hellre till olika målgrupper.

Swartling skriver att ideologier är "[...] principer, idéer, begrepp, beskrivningar och värderingar av samhälle och mänskligt liv" som syftar till att övertala och påverka människor för att uppnå eller bevara vad som samhället anser önskvärt. Hawkes beskriver hur företag sponsrar allt från gallerier till rockkonserter och på så sett får makt. Filmens huvudsakliga makt är den syn den förmedlar på omvärlden. Där hjälper musiken till och påverkar vårt sätt att tänka. Ett drama där huvudpersonen dör kan inte ackompanjeras av en glad discolåt. Film har i mycket ett uppfostrande syfte. Ordningen ska ställas till rätta innan filmen slutar; de onda ska ha fått sitt straff (dött) och hjälten ska ha fått upprättelse, sin brud och helst en massa pengar. Det finns självklart politisk makt i film vilket speglas av dess musik.

Filmmusikens fält

På filmens fält finner vi filmbolagen, producenter, regissörer, skådespelare, diverse folk som är inblandade i filmproduktionen, filmgalor, recensenter som hyllar eller sågar och publiken som strömmar till påverkade kritikernas omdömen. I bakgrunden hukar musiken som skänker filmen stämning utan att få ära för detta. I filmer som *Sagan om ringen*-trilogin, *Harry Potter* och *Star Wars* är upp till 80-90% av filmen tonsatt. Den mesta av denna musik noteras överhuvudtaget inte av publiken.

Tabu är sådant som inte är tillåtet, det som ses som fult och smutsigt och ritualen är det som städar upp där tabut varit framme. Våld förekommer i någon form i de flesta filmer och slagsmål kan tonsättas med musik för att förstärka spänningen. Men efter slagsmålet måste våldet kompenseras med ångerfull musik, ofta i form av tragiska stråkar. Underhållningsvåld är därmed tillåtet så länge det följs av en förklaring som säger att det vi bevittnat är fel och denna förklaring utgörs av musik. Filmmusiken är ritualen som krävs för att inte hjälten ska framstå som en psykopat. Detta spelar man naturligtvis på i Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* där huvudpersonen Alex genomför en misshandel till tonerna

av den muntra melodin *Singing in the Rain*. Detta är en av filmhistoriens mest kända scener, men den skulle knappast framstå som lika obehaglig utan detta musikval. Visst har dagens filmpublik sett mer våldsamma och brutala scener än denna. Om filmmusiken istället hade framförts av en stråkorkester som spelade sorglig musik i bakgrunden skulle Alex framstå som ångerfull och misshandeln som tragisk, men den glada sången framställer honom som precis så empatiskadad som han faktiskt är. Och det är detta som är det obehagliga med filmen och Alex; att han faktiskt tycker det är kul att våldta och skada människor. Denna tanke illustrerar musikvalet på ett sätt som bilden aldrig skulle kunna göra självständigt.

Inom filmmusikforskning talas allmänt om filmmusikens kulturella koder. Vi känner alla igen klichéerna: En gonggong som ljuder då karaktärerna reser till Kina, medeltida musik till kostymfilmen, trummor då filmen utspelar sig i Afrika. Att dessa klichéer sällan är autentiska är oväsentligt. Det viktiga är inte att tonsätta bilder på från mellanöstern med musik från denna plats, utan att det är musik som publiken *förknippar* med denna plats. Precis som i experimentet i *Gender* där barnen drog slutsatser om olika bilder föreställde män eller kvinnor utifrån olika attribut, gör vi det samma med filmmusikens hjälp. Hörs ett musikaliskt attribut som en säckpipa tänker tittaren omedelbart på Skottland. Religiös musik behöver inte ha mer med plats eller tid att göra än de postmoderna cd-skivor som blivit populära där gregorianska munkar sjunger popmusik som Simon & Garfunkels *Bridge over Troubled Water*. Det viktiga är att musiken *verkar* autentisk så vi stannar kvar i filmens värld. Det måste vara lättförståligt, annars rycks vi ur filmens illusion, då vi stannar upp och börjar tänka efter. Associationen måste ske omedelbart för att vi ej ska tappa koncentrationen.

Makten över filmmusiken vs filmmusikens makt

Någonstans avgjordes det alltså att filmmusik inte var en tillräckligt fin genre. Förutom ovannämnda problematik med att det är en oäkta genre som varken anses vara en av de viktigaste delarna av film eller vara "riktig" musik, spelar det troligtvis en roll att filmmusik har en benägenhet att böja sig som en slav för den härskare som filmen utgör, precis som musikens tonsättare är filmbolagens slavar. Historiskt och traditionellt har makten över musiken inte legat hos upphovsmannen. I Hollywood finns bestämmanderätten i allmänhet hos producenten (med hjälp av en music-editor som ansvarar över musiken) och i Europa hos regissören. Dessa bestämmer när, var och hur musiken i en film ska läggas och varför. Man avgör vilka scener som ska tonsättas samt hur viktig roll och hur hög volym musiken får ha i dessa. Filmbolaget hyr in en självständigt arbetande filmkompositör och instruerar denne vilken typ av musik filmen ska ha och när denna ska vara sorglig, glad, dramatisk respektive romantisk. De förhållningsorder som ges är så stränga att det ofta bestäms exakt hur många sekunder ett stycke får vara och hur många slag per minut det ska spelas i för att musiken ska matcha bilden exakt. Kompositörens händer är därmed helt bundna och skapandet måttligt inspirerat. Ofta använder sig regissören av ett temptrack, dvs. redan komponerad musik som provisoriskt klipps in i filmen, och han uppmanar filmkompositören att skriva liknande musik. Många exempel beskriver hur en viss kompositör utfört ett arbete som sedan helt sonika klipps bort. Till Kubricks film *2001* skrev filmkompositören Alex North musik som regissören slutligen ersatte av verk av György Ligeti och Johann Strauss II. Skaparen av musiken har på så sett inte makten över sitt eget verk.

I förordet till Sven G Nyquists *Musik i svenska ljudfilmer* återfinns citat av kända svenska filmkompositörer. Erland von Koch avsåg sig vara en för fin kompositör för den filmmusik han av ekonomiska skäl tvingades skriva ¹ och Torbjörn Iwan Lundquist menade

¹ Winquist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, Förord av Jungstedt, Torsten. Stockholm, 1992. Sid. 13f.

att hans musik var för bra för en så låg genre som film². Inte ens kompositörerna själva har haft någon större respekt för den genre de arbetar inom.

Maktförhållanden återfinns inte bara mellan regissören/producenten och kompositören utan även mellan filmen och publiken. Anledningen till att vi ser på film är för att vi vill bli underhållna och fly in i en annan värld genom att lämna vår egen verklighet under ett par timmar. Vi vill vara med om äventyr, bevittna krig, skrämmas, skratta samt uppleva spänning, romantik, sorg och drama av sådant slag som vi i våra egna torftiga liv aldrig är i närheten av. I förmedlingen av denna illusion har musiken en nyckelroll. Huvudanledningen till att det finns musik i film överhuvudtaget är för att musiken hjälper oss att leva oss in i filmen. Den påverkar filmens tempo; utan snabb musik skulle vi upptäcka att bilarna i biljaktscenen egentligen inte kör särskilt fort. Utan musik i transportsträckor och tomma hål i handlingen skulle det emellanåt bli dödligt tråkigt; för hur intressanta är egentligen alla dessa sekvenser där t.ex. en viss karaktär startar bilen, åker hiss eller drar för gardinen. En skräckfilm utan musik skulle inte vara särskilt läskig eftersom det är musiken som förvarnar att en karaktär förföljs av en mördare.

Musiken hjälper oss också att läsa av karaktärerna. En skådespelare som tittar stelt framför sig upplevs uttrycka fundamentalt olika saker om musiken som ackompanjerar är en dramatisk stråkorkester, en vemodig pianomelodi eller snabb rockmusik. Utan musiken skulle vi helt enkelt ha väldigt svårt att förstå karaktärernas känslor. I en bok beskrivs deras tankar i ord, i film är detta musikens jobb. Barthes semiotiska teorier måste självklart beaktas eftersom det är musiken som får oss att tolka bilderna korrekt och ger det visuella mening.

Musiken har på så sätt makt över publikens känslor utan att vi inser detta, eller ens nödvändigtvis lagt märke till att det var musik i filmen överhuvudtaget. Detta kan jämföras med diskussionen om den fria undersåten. Maktpositionen kräver ett svar av den anropade som är den underställda. Vi reagerar omedvetet på de manipulationer som vi betalar för att utsättas för. Detta tränas vi till från våra första år som barn framför TV:n. Barnfilmer och barnprogram innehåller samma musikaliska standardgrepp som "vuxenfilm" och har också spänningsmusik, sorglig musik och utfyllnadsmusik. Även om vi är musikaliskt otränade och ointresserade har vi sedan barndomen skolats att undermedvetet förstå och reagera på dessa klichéer. Det har avgjorts historiskt att en viss typ av musik är sorglig medan en annan är glad och vår tolkning av detta är inte fri. Rituellt lär vi oss agera korrekt och t.ex. gråta när huvudrollsinnehavaren dör i slutet av filmen. Man begår ett etiketsbrott om man istället börjar skratta, vilket skulle sänka vår status i medpubliken ögon. Man skulle ses som antingen som en sadist eller som en lite efterbliven person som inte förstått filmen. Jämför ovanstående resonemang med *verklighetsbegreppet* som beskrivs i Swartlings *Ideologi och verklighet*. Man kan skilja mellan den objektiva verkligheten och verkligheten som den subjektivt upplevs. Medvetandet har moraliska krav och utgör det som alla bör veta. Den som bryter mot detta anses vara irriterande i bästa fall och psykiskt sjuk i värre. Under en spännande scen i en thriller förväntas publiken sitta som på nålar. Den som gäspar eller än värre börjar snarka högt bryter mot den överenskommelse som publiken har med varandra: Vi är alla i biosalongen för att sjunka in i den alternativa världen. Den som avviker från detta irriterar inte bara för att den stör utan också genom att tydliggöra för de andra att filmen bara är en illusion som vi inte alls behöver beröras av. Den sanna utsagan kräver överenskommelsen, varför skulle vi annars bry oss överhuvudtaget om vad som händer på bioduken? Vare sig vi vill eller ej har det bestämts i förväg hur vi i publiken ska känna. Om vi trots denna manipulation tycker filmen är löjlig försöker de flesta av oss dölja dessa åsikter åtminstone tills vi lämnat biosalongen.

Vi tillämpar en underkastelsepraktik, där vi tror oss agera fritt fast vi i själva verket har det inprogrammerat hur vi ska bete oss. Jämför med Foucaults beskrivning av signalen: i

² Winquist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, Förord av Jungstedt, Torsten. Arlöv, 1990. Sid. 13f.

filmens värld är musiken signalen och publiken har drillats till att undermedvetet förstå när något farligt är på väg att hända. I filmen *Hajen* är det musiken som förvarnar: här kommer monstret. Som på beställning reagerar vi med att krypa upp i biosoffan. Bara för att upptäcka att musiken lurades. Det kom ingen haj, inte just den här gången i alla fall.

Den makt som musiken har över publiken är inte av ett sådant slag att vi enligt Gaventas teorier borde göra revolution. Den endimensionella maktansatsen beskriver hur A får B att göra något B normalt sett inte skulle göra. Tvärtom *vill* vi att filmen med alla dess hjälpmedel ska försätta oss i apati och få oss att drömma oss bort.

Beträffande filmkompositörerna situation kan man däremot fråga sig varför ingen revolution äger rum och varför de finner sig i att bli nedvärderade och bortklippta. Det påminner om den tredimensionella ansatsen: A utövar makt över B när A påverkar B på ett sätt som strider mot B:s intressen. Det enda skälet att filmkompositören B accepterar sin låga status är för att filmbranschen A är så pass mäktig så ifall B vill få jobb någonsin igen är det bara att anpassa sig. Ju mer känd och populär man blir dvs. ju bättre placering man får på fältet, desto större chans har man att få utökad bestämmanderätt. Så i väntan på höjd status får den fria undersåten offra sitt anseende hos de riktiga kompositörerna och betraktas som en "sell out". Det finns också likheter med den andra dimensionen där B:s maktlöshet ökar hans benägenhet att tillägna sig A:s värderingar. Filmkompositören finner sig helt enkelt i sin situation, som innebär en enorm tidspress, små rättigheter över det egna skapandet och inget utrymme för inspiration eller egna beslut, eftersom han "vet" att det är spelets regler när man jobbar med filmmusik. Han finner sig helt enkelt i det och ser det som vilket jobb som helst där man sliter för brödfödan. När det från filmbranschens håll påstås att musiken inte är viktig är det svårt för tonsättaren att hävda motsatsen.

Men för att återvända till kroppens oförnuft reagerar vi rent fysiskt när vi ser på film. När vi blir skrämde rycker vi till och kanske till och med skriker. Vi gråter när huvudpersonen tvingas lämna sin älskade och skrattar så vi viker oss när en komedi är riktigt rolig. Vi kan få gåshud, bli upphetsade eller upprörda, t.o.m. arga. Under en blodig scen kanske vi blir illamående. Filmen är beroende av dessa emotionella och kroppsliga reaktioner. Om inte filmerna berörde oss skulle vi inte se dem. Och utan filmmusiken skulle vi inte reagera lika starkt. Foucault resonerar kring när den disciplinära makten, precis som musiken, är osynlig. Då är det istället undersåtarna som är synliga. Kanske är det så att trots att filmskaparna förminskar musikens betydelse genom att sänka dess volym, klippa bort den och låta den tona ut mitt i en scen, så är det musiken som har makten över oss i publiken och våra känslor. Vi är alla fria undersåtar till den filmmusik vi disciplinerats till att reagera på, trots att vi inte märker den.

Källor

- Bourdieu, Pierre – *Kultursociologiska texter*, Salamander, Stockholm, 1986.
Foucault, Michel – *Övervakning och straff*, Arkiv Förlag, Lund, 1987.
Gaventa, John – *Makt och deltagande*, Kulturvetarlinjen, Stockholm, 1995.
Hawkes, David – *Ideology*, Routledge, London, 1996.
Kessler, Suzanne J & McKenna, Wendy – *Gender. An Ethnomethodological Approach*, Wiley & Sons, New York, 1978.
Swartling, Jan-Axel – *Ideologi och verklighet* (Kapitel 2 ur *Ideologi och Realitetsarbete*), Stockholm, 1996.
Swartling, Jan-Axel – *Vad är du för en? Om kroppens politik*, Akademeja, Stockholm, 1989
Winquist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1960-1979*, Förord av Jungstedt, Torsten. Arlöf, 1990.
Winquist, Sven G, *Musik i svenska ljudfilmer 1980-1989*, Förord av Jungstedt, Torsten. Stockholm, 1992.