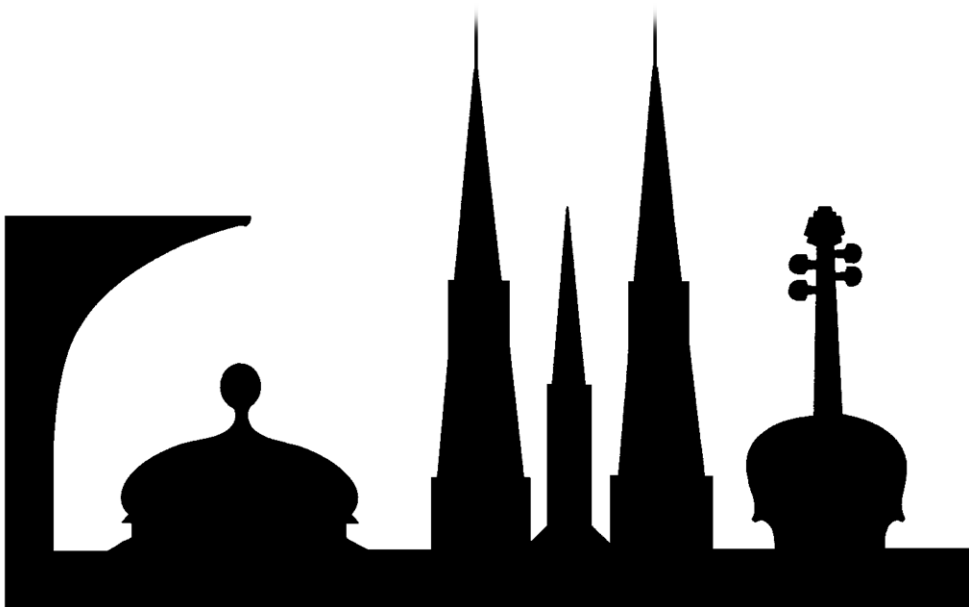


Stereotyper i toner

*Musikens roll i konstruktionen av stereotyper i
svensk film under 1990- och 2000-talet*

Daniel Christensen



Abstract

The aim of this paper is to investigate what part film music plays in the creation of stereotypes in the production of Swedish cinema, in the 1990s and early 2000s. This period of Swedish cinema was largely defined through the visualization of life in the smaller provinces of the country. The results were reached through the analyzing of four important works of this era, representing different provinces and genres. The examined movies have shown frequent use of extreme characters and a somewhat hostile environment in search of an interesting story. The music is used in ways of describing class differences amongst the inhabitants and to set the general mood of the concerned provinces: an agent often working in the unconscious of the viewer in order to affect the final results.

Keywords: Swedish film, movie score, provinces, stereotypes, production studies.

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
1.1 Syfte och frågeställningar	2
1.2 Material och avgränsning	2
1.3 Teori och metod	3
1.4 Forskningsläge	6
1.5 Disposition	8
2. Ett arv av tystnad och allvar	9
Ett starkt inflytande	9
Den ekonomiska aspekten	11
3. Kontraster i en dissonant gemenskap	13
3.1 Problem i paradiset	13
Att sätta tonen	14
”Nej men fan, du låter ju som en Stockholmsjävel”	16
Den gode, den onde och den vanliga	17
3.2 Landskapet	21
”Fy fan brorsan, det här är frihet!”	22
En positiv och helande kraft	23
3.3 Samlingslokalen	26
”Det är mycket som är fint”	26
I guds tjänst	29
”Men, var är spriten?”	31
4. Underhållning och allvar – att lita på tittarens kritiska tänkande	34
Undertoner	37
5. Slutsatser	39
Litteratur- och källförteckning	41

1. Inledning

Under 1990- och 2000-talet producerades många filmer som utspelade sig i mindre orter i olika regioner av Sverige. Det här berodde mycket på regionaliseringen¹ av svensk filmindustri som resulterade i 19 resurscentrum och fyra stora produktionscentrum: Film i Väst, Film-pool Nord, Film i Skåne och Stockholm-Mälardalen.^{2,3} Thord Eriksson skriver 2005 i en artikel i DN att:

Det är en position som har uppnåtts med hjälp av pengar från landsting, kommuner och, framför allt, EU:s strukturfonder. På tydliga villkor - bland annat ska halva inspelningspersonalen rekryteras i trakten och huvuddelen av produktionen förläggas dit - pumpas miljoner in som delfinansiering av filmer. I utbyte förväntas inspelningar skapa arbetstillfällen och på så vis ge tillbaka satsade pengar flera gånger om.⁴

Dessa förutsättningar gav upphov till skildringar av det mindre svenska samhället där kulturkrockar av olika slag blev ett vanligt inslag i det dramatiska innehållet. För att få fram kärnan i dramat och skapa kontraster tillämpades ofta övertydliga och extrema karaktärer. I vissa fall går det att direkt tala om stereotyper. Vanligt förekommande är den anknytning till traditioner som invånarna i dessa landsortsskildringar tillskrivs ett drag som får symbolisera ett bakåtsträvande med negativ betoning. Många av konflikterna berör också den kristna tron i hur den har eller bör förändras för att fungera i ett modernt svenskt samhälle.

Risken att skapa eller förstärka stereotyper i produktioner av dessa slag var något som förmodligen inte fullständigt gick att undvika. Inte minst i tillämpandet av dialekter framför riks-svenska kan sådana effekter ofrivilligt uppkomma. Den lilla mängd kritik angående stereotyper som dyker upp i dessa filmsammanhang är anmärkningsvärd i sig men ännu mer anmärkningsvärt är den helt obefintliga kritiken kring musikens roll i dessa skildringar. Filmljud och filmmusik har en viktig roll i alla filmsammanhang och så även i dessa fall. De utgör en stor del av tittarens upplevelse och går inte att bortse från i deras möjligheter att påverka eller förstärka de olika uppfattningar som filmens innehåll förmedlar. Hur musiken har varit en del av svensk film ur stereotyp-perspektiv är inte något som tidigare behandlats, vilket jag finner vetenskapligt intressant.

¹ I texter som tas upp används även uttrycket ”provinsialisering”.

² Nilsson, Anders, ”Regionaliseringens effekter på svensk filmmusik – En kvalitativ studie av nutida filmskapares produktionsmässiga förutsättningar” (Stockholms universitet, HT 2012), s. 4f.

³ Precis som Nilsson skriver skapades den sista och fjärde först år 2007, fr.o.m. detta år finns alltså även ett center som inkluderar Stockholm.

⁴ Eriksson, Thord, ”Filmbranschen överger storstan”, *Dagens Nyheter*, 23 januari 2007, hämtad 2013-04-06 från <<http://www.dn.se/kultur-noje/filmbranschen-overger-storstan>>.

1.1 Syfte och frågeställningar

Uppsatsen undersöker hur filmmusiken har varit en del i konstruktionen av eller förstärkandet av stereotyper i skildrandet av personer i specifika områden i Sverige genom filmmediet under 1990- och 2000-talet. Uppsatsen ämnar även i samband med detta se om det finns mönster i valet och användandet av musiken, samt söka svar på hur sådana konventioner kan ha uppkommit. För att nå dessa svar kommer följande frågeställningar att ställas: Hur och i vilken utsträckning bidrar filmmusiken till skildringen av regionala stereotyper i de utvalda verken? Vittnar valet och användningen av musik i filmerna om några svenska konventioner?

1.2 Material och avgränsning

De filmer som analyseras är skapade inom tidsramen 1990-talet och framåt. Verken som undersöks ska utspela sig i olika regioner av Sverige för att på så sätt skapa mer relevanta resultat. Filmerna ska även i sitt dramatiska innehåll ha som syfte att spegla den region de utspelar sig i. Dessa skildringar kan se ut på olika sätt och befinna sig i olika genrer. Uppsatsen kommer att fokusera på filmmusiken i de utvalda verken och analyserna av dessa.

Förutom att de valda verken utspelar sig i olika regioner, har de blivit framgångsrika i svensk filmindustri samt utomlands. De blir därmed relevanta för undersökningen då de har spridit sig till många tittare. Då filmerna inte alltid är tydliga med vilken ort de utspelar sig i, alternativt att det används fiktiva ortsnamn, har inspelningsplatserna delvis fått bestämma vilken region filmen speglar. Tidsperioderna som filmerna utspelar sig i är inte heller alltid tydliga, men utifrån aspekter såsom kläder kan man utgå från att de skildrar den moderna tid de själva är gjorda i. Utifrån avgränsningen har följande filmer valts:

- *Änglagård* (Colin Nutley, 1992) - region Västergötland, tonsättare: Björn Isfält.
- *Jägarna* (Kjell Sundvall, 1996) - region Norrbotten, tonsättare: Björn J:son Lindh.
- *Masjävlar* (Maria Blom, 2004) - region Dalarna, tonsättare: Anders Nygårds.
- *Så som i himmelen* (Kay Pollak, 2004) - region Västerbotten, tonsättare: Stefan Nilsson.

Samtliga filmer blev nominerade till flera kategorier inom Guldbaggen respektive år. *Änglagård* vann 1993 priset för bästa film, bästa regi och kreativa insatser (nominerad i tre andra). *Jägarna* vann priset i bästa regi och bästa manliga biroll 1997 (nominerad inom fem andra). 2005 stod *Masjävlar* och *Så som i himmelen* mot varandra. Det resulterade i tre baggar till *Masjävlar*, då i kategorierna bästa film, bästa kvinnliga huvudroll och bästa manuskript (nominerad inom fyra andra).

Så som i himmelen var nominerad i hela tio kategorier men fick till slut ingen alls.⁵ Värt att notera är att den samma dag blev nominerad till en Oscar.⁶ På grund av den framgång verken fått har de alla blivit svenska klassiker, vilket i synnerhet går att säga om *Jägarna* och *Änglagård*, vilka också är de äldsta av filmerna. I förordet till *Tusen svenska klassiker* beskrivs klassiker-begreppet som väldigt brett använt idag och författarna skriver att: ”Få ord på [sic!] svenska språket har tänjts ut så mycket som ordet klassiker”.⁷ Klart är dock att något som anses vara en klassiker bär på ett slags långvarigt värde. I Nationalencyklopedin definieras det bland annat som: ”[...] enskilda konstverk som tillskrivs förebildligt hög kvalitet och bestående verkningskraft”.⁸

Då uppsatsen befinner sig på C-nivå har fyra filmer valts för att begränsa omfånget, något som kan uppfattas som lite fattigt. Det hade i ett större sammanhang varit brukligt att använda fler då man på så sätt hade kunnat tala om flera och starkare samband och tendenser. Då filmerna är så pass kända och spridda är de ändå goda representanter för verk som många har sett och tagit del av - verk som på så sätt kan ha påverkat bilden av berörda regioner. Det är värt att påpeka att filmerna behandlar alla samma slags situation i själva dramat men då de varierar i genre skapas ändå relevanta skillnader där jämförelser kan göras.

Uppsatsen ämnar inte belysa filmerna ur en genusaspekt då det inte känns tillräckligt relevant i samband med det undersökta materialet. I dessa fall är en sådan aspekt något som får ett syfte ur en filmvetenskaplig synvinkel snarare än musikvetenskaplig. Uppsatsen avgränsas alltså från detta för att få bättre fokus i samband med dess omfångsbegränsning. Om jag anser att något är värt att notera ur en genusaspekt kommer detta behandlas i den löpande texten.

Frågan om nationell identitet är en annan infallsvinkel som kan anses saknas. Jag vill dock påstå att det är ett ämne som det redan finns mycket skrivet om. Precis som i fallet med genusaspekten sker detta i mitt materials fall bäst ur en annan vetenskaplig vinkel.

1.3 Teori och metod

Unheard Melodies: Narrative Film Music (1987) av Claudia Gorbman är ett ofta citerat standardverk inom filmmusikforskning. Genom användning av olika grundbegrepp och teoretiska uppdelningar förklarar hon hur ”den klassiska filmen” fungerar i samband med dess musik. När hon

⁵ För fullkomlig lista över vinnare och nominerade, se Svenska Filmdatabas hemsida: <<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/guldbagelistan/>>.

⁶ Eklund, Bernt, ”Så som i himmelen’ Oscar-nominerad”, *Expressen*, 25 januari 2005, hämtad 2013-04-21 från <<http://www.expressen.se/noje/film/sa-som-i-himmelen-oscar-nominerad/>>.

⁷ Gradvall, Jan, *Tusen svenska klassiker* (Kina, Italgraf media, 2009). Exakt numrering saknas - se första sidan av förordet.

⁸ Blomqvist, Jerker, ”klassisk”. *Nationalencyklopedin* (elektronisk). Hämtad 2013-04-09 från <<http://www.ne.se/lang/klassisk>>.

talat om ”klassisk film” syftar hon till den filmindustri i Hollywood som var stark under t.ex. 1930- och 1940-talet i USA då i synnerhet den filmmusik som skapades av Max Steiner.⁹ Filmmusiken i dessa produktioner skapades ibland efter manualer och artiklar som beskrev hur man gick tillväga och till slut skapades recept som de stora produktionerna till stor del följde.¹⁰ Man komponerade i regel musiken i senromantisk stil. I vissa fall tillämpades folkmusik eller atonalitet där man eftersökte någon speciell effekt.¹¹ Hollywoods produktioner hade som mål att inte avbryta musiken i filmen utan att istället ha en kontinuerlig bakgrund av musik för att inte störa flödet.¹² Även idag används många av de konventioner som byggdes upp vid den här tiden, men precis som Gorbman själv skriver är inte detta några regler man aldrig bryter emot (eller bröt emot även på den tiden).¹³

Några av de mer grundläggande begreppen inom filmmusik är diegetisk och icke-diegetisk musik. Själva uttrycket diegetisk förklarar Gorbman som följande: ”The conventional narrative film constructs a diegesis – a story world, a place of the action.”¹⁴ Diegetisk musik syftar på den musik som befinner sig i det narrativa universumet. Det kan handla om en karaktär i filmen som framför något musikaliskt. Det kan också vara musikaliska inslag från t.ex. en radio eller en TV.¹⁵ Motsatsen, icke-diegetisk musik, är den musik som tittaren hör men inte karaktärerna. Sådan musik är alltså inte en del av narrativet utan fungerar som en upplevelsefunktion för tittaren.¹⁶ Man kan sedan jobba med olika kombinationer, bland annat använder man sig av uttrycket meta-diegetisk som innebär exempelvis ett stycke musik som i sin grund är diegetiskt men som utspelar sig inom en karaktärs minnen.¹⁷

En annan viktig aspekt av filmmusiken är det man kallar för koder. Med detta menas element i filmerna och filmmusiken som signalerar olika associationer till tittaren, antingen medvetet eller undermedvetet. Den allra viktigaste typen av kod för denna uppsats är de kulturella koderna. Ett exempel på en sådan kan vara användandet av den klassiska musiken och hur denna förr kunde kopplas samman till ett elitistiskt samhällsskick, eller i alla fall bär på sådana associationer idag. Genom att tillföra sådan musik i samband med vissa karaktärer eller platser kan associationer skapas till överklassen.¹⁸ Gorbman talar även om cinematiska koder i tillfällena då musiken har en

⁹ Gorbman, Claudia, *Unheard melodies: narrative film music* (Bloomington: Indiana Univ. Press; London, 1987), s. 70f.

¹⁰ Ibid., s. 85.

¹¹ Tagg, Philip, och Åhlander, Lars, ”filmmusik”. *Nationalencyklopedin* (elektronisk). Hämtad 2013-03-28 från <<http://www.ne.se/lang/filmmusik>>.

¹² Gorbman, *Unheard melodies*, s. 72.

¹³ Ibid., s. 91.

¹⁴ Ibid., s. 3.

¹⁵ Ibid., s. 22.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., s. 22f.

¹⁸ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 2f.

stark anknytning till filmens innehåll, samt rena musikaliska koder då musiken refererar till sin egna musikaliska struktur.¹⁹

Hur en film väljer att balansera användandet av musik är också intressant. Musiken har med sin teoretiska uppbyggnad en egen betydelse och i kombination med ett medium som film måste skaparen ta beslut över hur balansen ska se ut. Ska narrativet vara i centrum? Ska berättelsen och dialogen dominera eller ska musiken få stå i framkant? Är det ett drama eller en musikal? Gorbman menar att oavsett vad det handlar om, även om det är en musikal där musiken får en framträdande roll och funktion, anpassas den alltid till narrativet. Hon skriver att: "Music is subordinated to the narrative's demands."²⁰

Uppsatsen kommer även att använda sig av boken *Audio-vision* (1994) av Michel Chion. Verket handlar om relationen mellan ljud och bild och det han kallar för "added value". Chion beskriver uttrycket som följande:

By *added value* I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression 'naturally' comes from what it seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicate a meaning which in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image.²¹

Ur perspektivet "added value" går han sedan djupare in på olika sammanhang inom film där uttrycket kan tillämpas, då t.ex. även i samband med språket som talas i filmen och hur det påverkar ljudmiljön. Alltså avgränsar sig boken *Audio-vision* inte till uttrycket *musik* utan talar snarare om sammanhang med *ljud*. Detta är ett intressant sätt att belysa aspekter inom den svenska filmen på - produktioner som ofta jobbar med en stor mängd tystnad där omgivningens ljud och den talade dialogen får större utrymme än filmmusiken. Den version av verket som jag har valt att använda är en översättning från franska till engelska gjord av Claudia Gorbman.

Denna redogörelse av Gorbman och Chions teorier är medvetet mycket grundläggande. Relevanta delar av dessa kommer att tillämpas genom den löpande texten. Jag kommer alltså i min analys och tolkning av källmaterialet att använda deras begreppsapparater. I synnerhet kommer Gorbmans forskning kring den klassiska amerikanska filmens tillvägagångssätt att vara intressant i jämförelse med de utvalda svenska produktionerna.

Jag kommer angripa mitt material genom nedslag i specifika scener som kommer att vara organiserade inom olika återkommande teman och på så vis kan filmerna granskas ur olika aspekter på ett kritiskt sätt. Genom dessa teman går det sedan att se hur karaktärerna i filmerna har

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., s. 2.

²¹ Chion, Michel, *Audio-vision – Sound on Screen* (Columbia University Press, 1994), s. 5.

hanterats i fråga om dialekter, socioekonomisk status, relation till naturen med mera. Därmed kommer jämförelser och liknelser filmerna emellan att kunna påvisas.

Tidningsartiklar kommer i samverkan med litteraturen att fylla en funktion genom att presentera andra tolkningar än mina egna eller visa på direkta åsikter från berörda parter inom berörda produktioner.

I slutdiskussionen kommer jag även att använda *Stereotyper, kognition och kultur* (2003) av Perry R. Hinton. Boken kom först ut 2000 och jag använder den senare svenska översättningen av Sara Strålfors. Boken hanterar stereotyper och hur dessa uppkommer och fungerar ur olika aspekter.

1.4 Forskningsläge

Gällande den svenska filmen under 1990-talet och framåt finns en hel del litteratur skriven. Mycket av denna är tryckt under sent 90-tal men det har även publicerats verk på senare år. I boken *Solskenslandet* (2006), red. Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, har man gjort en ansats till att med god distans berätta om den svenska filmen på 2000-talet. Boken består av olika bidrag skrivna av olika författare där perioden behandlas ur olika vinklar. Mest intressant för uppsatsen är de bidrag som Hedling och Wallengren själva har bidragit med som behandlar stereotyper och gruppdynamik i berörda filmskildringar. Boken *Fucking film* (2002), som släpptes några år innan, strävade även den efter att beskriva svensk film under samma period. Hedling och Wallengren skriver trots det i sitt förord att *Fucking film* är: ”[...] en bok som enligt vår mening dock var alltför distanslös i sina hyllningar till den svenska filmen för att kunna tas på fullt allvar”.²² Boken består delvis av analyser men mestadels av intervjuer med olika svenska filmskapare, inklusive Ingmar Bergman. Det är förmodligen denna grund i intervjuer, med all den subjektivitet som följer med detta som anses sakna distans. Erik Hedling syns också i samband med boken *Blågult Flimmar* (1998), som ämnar bidra med kvalitativa analyser ur specifika aspekter av svensk film, vilket var något som vid bokens tillkommande ansågs saknades.²³ Detta genomfördes med hjälp av olika författare och analyserna sträcker sig från svensk stumfilm fram till 1990-talet. Uppsatsen har i detta fall främst nytta av Hedlings egna bidrag till boken, ”Kjell sundvalls Jägarna: svenskt 'High Concept'”, där han vill visa hur framgången med *Jägarna* uppnåddes genom användning av s.k. ”High Concept” - att utforma filmen efter specifika recept och hård mark-

²² Hedling, Erik & Wallengren, Ann-Kristin, ”Svensk film i skuggan av sekelskiftet – en inledning”, ur *Solskenslandet* (Daleke Grafiska AB, Malmö, 2006), s. 10.

²³ Hedling, Erik, ”Svensk filmhistoriografi: om kanonbildning och tolkningsstrategier”, *Blågult flimmar - Svenska film-analyser* (Studentlitteratur, Lund, 1998), s. 7.

nadsföring.²⁴ Värt att notera är att denna text är en av de få analyser som faktiskt behandlar musikaspekten.

I boken *Swedish film today* (1996, nytryckt 1999) vill man rikta strålkastarljuset mot de nya svenska filmskaparna i Sverige. Inramningen gäller från Ingmar Bergmans avhopp från branschen under 1980-talet och framåt. Bergman fungerar här som ett avstamp genom argumentet att svensk film är mycket mer än just Bergman, framförallt efter hans tid som regissör. Boken vill även låta berörda och diskuterade filmskapare komma till tals, vilket presenteras i slutet av boken.

Historiskt överskådliga verk har också skrivits. Leif Furhammar har i tre utgåvor (1991, 1998 och 2003) sammanfattat den svenska filmhistorien i boken *Filmen i Sverige*. Boken ämnar täcka det behov som författaren ansåg fanns i mån av representativ översikt av den svenska filmen. I boken *Swedish film – an introduction and reader* (2010) ämnar man nå samma mål men skillnaden finns i språket. Detta verk har genomförts på engelska som ett medvetet val då man ansåg att det saknades ett engelskspråkigt verk som behandlar den svenska filmhistorien.

Den svenska filmen ur ett nationellt perspektiv har också behandlats, bland annat i uppsatsen ”Nationell identitet i svensk film” (2011). Författaren Jenny Michaelsson ger en inblick i hur svensk film har bidragit till en bild av ”svenskhets”. Hon analyserar tre filmer med detta fokus och söker därigenom, i samband med stöd av forskning kring nationell identitet, svar på sina frågor. Ur den här aspekten är verket *Den nationella stilen* (1997) av Bo Florin viktig och ett verk som det i Michaelssons uppsats och många böcker ofta refereras till. Den behandlar den period som beskrivs som en guldålder inom svensk film där det som åsyftas är den period inom svensk stumfilm som varade mellan 1917-1924. *Stumfilmen i Sverige - kritik och debatt: hur samtiden värderade den nya konstarten* (1975) samlar ihop och diskuterar hur den svenska stumfilmen mottogs i Sverige och ger även den en inblick i den svenska stumfilmens samtid.

Litteratur som behandlar filmmusik finns det gott om, men väldigt sällan i samband med svenska produktioner. Ett exempel på detta är Peter Bryngelssons bok *Filmmusiken – det komponerade miraklet* där just den svenska filmmusiken knappt får något utrymme - då är detta ändå en av de få böcker om ämnet som finns på svenska. Det bör nämnas att Bryngelsson själv skriver att detta är något han är medveten om, han är tydlig med att boken inte sätter fokus på t.ex. den svenska produktionen.²⁵ Det han faktiskt tar upp om svensk filmmusik är ändå av stort intresse då det i korta drag fyller i en historik över området och ger en del insikt i branschen.

Det har nyligen gjorts nya ansatser att belysa området svensk filmmusik. Under 2012 skrevs två magisteruppsatser av Anders Nilsson, vilka är de senaste och mer Sverige-fokuserade under-

²⁴ Hedling, Erik, ”Kjell sundvalls Jägarna: svenskt ’High Concept’”, *Blågult flimmer - Svenska filmanalyser* (Studentlitteratur, Lund, 1998), s. 248ff.

²⁵ Bryngelsson, Peter och Tillman, Joakim, *Filmmusik – det komponerade miraklet* (Korotan Ljubljana, Slovenien, 2006), s. 10.

sökningarna av filmmusiken och dess aktörer. ”Regionaliseringens effekter på svensk filmmusik” (2012) handlar om hur svenska filmtonsättare ser på sin egen och andras arbetssituation under senare år. Han behandlar även hur den rådande situationen har påverkats av 1990-talets regionalisering av film. ”Hur mår svensk filmmusik?” (2012) behandlar den miljö som svensk filmmusik har befunnit sig i och de förutsättningar tonsättarna har arbetat efter - en viktig aspekt i det jag undersöker. Stora delar av de resultat Nilsson får fram baseras på intervjuer med utvalda personer inom branschen, och belyser åsikter och uttalanden av aktörerna själva. Det sistnämnda är viktigt att ha i åtanke: att det handlar om direkt subjektiva åsikter. Samtidigt har Nilsson valt med omsorg; personligheterna som uttalar sig har positioner inom sitt arbete eller forskning som ger trovärdighet.

1.5 Disposition

I kapitel 2 ges en kort historisk bakgrund till den svenska filmmusikens konventioner som de undersökta filmerna på olika sätt förhåller sig till eller har influerats av. En viss insikt i detta är bra för att förstå varför filmmusiken i dessa svenska filmer beter sig som den gör, och hur den eventuellt skiljer sig från eller har likheter med den klassiska amerikanska filmmusiken. Kapitel 3 består av själva fallstudien. Analysen är här uppdelad i olika teman vilka syftar till att belysa skillnader och likheter filmerna emellan, samt även skillnader mellan den svenska filmen och den klassiska amerikanska Hollywoodfilmen. I kapitel 4 mynnar uppsatsen ut i en slutdiskussion där jag ur olika vinklar behandlar analysen i det tredje kapitlet och når olika slutsatser. Kapitel 5 summerar sedan arbetets viktigaste slutsatser och ger förslag på framtida forskning.

2. Ett arv av tystnad och allvar

I de undersökta filmerna ser man mycket tidigt vissa gemensamma drag i användandet av musiken. Vanligt förekommande är avsaknad av musik i scener med talad dialog. Det här är något som Gorbman kallar för diegetisk musikalisk tystnad och syftar på scener där det saknas bakgrundsmusik och där dialog och bakgrundsljud då får hela uppmärksamheten.²⁶ Denna ljudsättningsmetod skapar en extra skärpa i ljuden och den talade dialogen samt bidrar till en förstärkt känsla av verklighet och realism.

Det här tillvägagångssättet är något som har funnits i Sverige sedan övergången till ljudfilm, delvis som ett sätt att särskilja sig från en amerikansk filmestetik. Bo Florin presenterar i boken *Den nationella stilen* utdrag från samtida media där svensk press försöker sätta den tidiga svenska filmen i motsats till den amerikanska. Man talar t.ex. om en svensk skaparanda som resulterar i små konstverk snarare än pampiga verk av tvivelaktig kvalitet.²⁷ Vidare presenteras tankar som vittnar om en samtida entusiasm och stolthet över svensk film och sättet den görs på, inte minst för att verken oftast baseras på svenska litterära storverk.²⁸ I de fall där man försökte närma sig den amerikanska stilen visade sig en nedgång i anseendet av svensk film - framförallt utomlands. Florin skriver angående detta: ”Det tycks alltså samtidigt som om den svenska filmen endast framstod som intressant ur amerikanskt perspektiv så länge den var annorlunda. När den svenska ’nationella stilen’ utbyttes mot en mer internationell stil avmattades strax intresset.”²⁹

Ett starkt inflytande

Att arbeta med tystnad och att göra film inom ramarna för konst snarare än underhållning har förmodligen sitt största fäste i ett av våra största filmnamn - Ingmar Bergman. Inledningstexten i boken *Swedish film today* beskriver hur Bergman sågs, i alla fall utomlands, som den svenska filmens ansikte utåt. De menar att hans skådespelare, hans användning av tystnad och hans landskap skulle vara det omvärlden sett som den svenska filmens själ. Författarna till förordet, Francesco Bono och Maaret Koskinen, skriver samtidigt att detta egentligen är en stark förenkling av hur det egentligen såg ut.³⁰ Detta är inget författarna sedan utvecklar men förmodligen syftar de på att Bergman är en enda person bland flera aktörer, men som det största namnet i den svenska

²⁶ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 18.

²⁷ Florin, Bo, *Den nationella stilen – studier i den svenska filmens guldålder* (Norstedts tryckeri AB, Stockholm, 1997), s. 36.

²⁸ Ibid., s. 37ff.

²⁹ Ibid., s. 46.

³⁰ Edman, Marie, Bono, Francesco och Koskinen, Maaret, *Swedish film today* (Fälth & Hässler, Smedjebacken, 1999), s. 5.

filmbranschen också kom att representera den utomlands. Bergmans inflytande och sätt att arbeta med tystnad understryks ytterligare i inledningen av boken *Unheard Melodies*. Claudia Gorbman ger här läsaren en intressant tankeställare. I syfte att reflektera över den tomhet som skulle uppstå ber hon läsaren att tänka sig hur det hade varit om filmmusik inte hade funnits alls. Den fotnot hon inkluderar efter denna mening är av intresse för en svensk jämförelse, och lyder:

Certainly, today's media provide some examples. Some "serious" dramas, including those of Ingmar Bergman, convey a sense of philosophical depth and stark realism by virtue of a scoreless soundtrack. TV news broadcast and some documentaries appear more real and immediate for lack of music. [...]³¹

Hon menar alltså att Bergman sökte en seriösare och mer realistisk värld i sina skildringar; han ville uppnå en effekt av allvar. Peter Bryngelsson skriver att Bergman till en början använde sig mer av traditionell filmmusik men att det går att se en klar utveckling mot ett mer sparsmakat användande.³² Vidare förklarar han hur Bergman med filmen *Jungfrukällan* (1960) använder sig av folkmusiktema spelat på flöjt och hur den tillsammans med filmens drama drar tankarna till medeltiden. Detta är intressant då han menar att flöjten används mer som en antydan och oftast som diegetisk musik.³³

Det går inte att bortse från Bergmans inflytande, men det är viktigt att belysa det hela mer nyanserat. Bryngelsson skriver att samtidigt som Bergmans sätt att arbeta med ljud och musik blev världskänt, fanns en annan svensk tradition parallellt med detta. I detta sammanhang dominerade tonsättare med blandad bakgrund inom jazz och klassiskt.³⁴ Ett sökande efter allvar i filmproduktionerna är något som fanns även i andra produktioner än Bergmans. Jag syftar då på de samhällskritiska och samhällsanalyserande filmer som uppstod i Sverige under 1960- och 1970-talet. Bryngelsson skriver angående detta att:

Med vänsterns kritik av det immateriella och framför allt den amerikanska kapitalismen på 1970-talet följde en motvilja mot romantisk filmmusik. Denna smakriktning utvecklade sig snart till en kritik mot filmmusik överhuvudtaget. Det var som om man tänkte att musiken stod för en förvrängning av sanningen och att relativ tystnad i film på något vis skulle garantera en mer ärlig och äkta film.³⁵

Så hur har det sett ut under 1990-talet och 2000-talet? De tonsättare som är aktuella för undersökningen, som t.ex. Björn Isfält³⁶ och Björn J:son Lindh³⁷, menar Bryngelsson kommer från en generation med bakgrund i rock- och popmusiken.³⁸ Han skriver att sådana musiker har domine-

³¹ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 1.

³² Bryngelsson, *Filmmusik*, s. 68.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., s. 68f.

³⁵ Ibid., s. 65.

³⁶ Har tonsatt filmer som: *Änglagård*, *Black Jack*, *Resan till Melonia*, *Ronja Rövardotter*, *Rasmus på Luffen* m.fl.

³⁷ Har tonsatt filmer som: *Mannen på taket*, *Bröderna Mozart*, *Jägarna*, *Vi hade i alla fall tur med vädret – igen* m.fl.

³⁸ Bryngelsson, *Filmmusik*, s. 69.

rat området de senaste 30 åren och att detta växte fram i samband med de nya möjligheterna som hemstudion gav upphov till - produktioner med mindre besättning.³⁹

Den ekonomiska aspekten

Som följd av att man behövde mindre musiker i musikskapandet sänktes naturligtvis kostnaden för denna del av filmproduktionen, något som verkar ha satt sina spår när det handlar om prioriteringar. Den svenska filmen verkar ofta tampa med den ekonomiska frågan; Hedling skriver t.ex. att:

Den svenska film- och TV-industrin har, precis som den europeiska, länge brottats med svåra ekonomiska problem i förhållande till den massiva amerikanska dominansen av det audiovisuella utbudet. De svenska produktionerna spelar sällan ihop sina kostnader, samtidigt som amerikanska filmer visar på de stora ekonomiska vinster en i finansiella termer effektiv filmindustri kan generera.⁴⁰

Detta är ett av de starkare argumenten till regionaliseringen av svensk film. Som nämnt tidigare i inledningen har man inte bara som mål att skapa film, man försöker även att skapa arbetstillfällen i den berörda regionen. Den ekonomiska aspekten av en filmproduktion skapar naturligtvis sina inbördes prioriteringar och där hamnar inte filmmusiken högt upp. Nilssons intervjuer med direkt berörda parter inom industrin vittnar om hur filmtonsättarna har liten möjlighet att påverka produktionen och att tonsättaren ofta hamnar sist i processen. Vissa av de tillfrågade personerna i hans undersökning uttrycker tankar om att de nästan förväntas göra filmmusik gratis för att det anses vara mer av en hobby.⁴¹

Det verkar även råda en viss förvirring bland regissörer i hur man ska hantera filmmusik. Kanske är detta en konsekvens av mediets svenska historia. I en intervju från 2006 med Bryngelsson får tonsättaren Nathan Larson⁴² en fråga om skillnaden mellan att arbeta med amerikansk och svensk film där han svarar: ”I allmänhet handlar det om mindre pengar. Och i allmänhet är nog svenska regissörer mer förvirrade över hur och varför man ska använda musiken.”⁴³ I en intervju med Ander Nilsson 2012 talar filmmusikstuderande Christine Hals om detta på ett liknande sätt. Hon beskriver hur det: ”[...] känns som att de inte riktigt vet hur de ska hantera musik.”⁴⁴ Vidare får Nilsson sådana indikationer av Annika Rogell som anser att man vet hur det funkar i USA och att man känner till de mallar som finns, men att man inte riktigt förstår hur

³⁹ Bryngelsson, *Filmmusik*, s. 69.

⁴⁰ Hedling, ”Kjell sundvalls Jägarna”, s. 246.

⁴¹ Nilsson, Anders, ”Hur mår svensk filmmusik? – En kvalitativ studie av svenska filmkompositörers förutsättningar i det nutida produktionsklimatet” (Stockholms universitet, VT 2012), s 20f.

⁴² Har tonsatt filmer som: *Boy's Don't Cry*, *Tigerland*, *Lilja 4-ever*, *Mannen som log*, *The Woodsman*, *A Love Song for Bobby Long*.

⁴³ Bryngelsson, *Filmmusik*, s. 92.

⁴⁴ Nilsson, ”Hur mår svensk filmmusik?”, s. 14.

man ska handskas med deras metoder.⁴⁵ Enligt Bryngelsson är det "[...] själva placeringen, editeringen och analyserandet av den som ofta saknar omsorg och exakthet."⁴⁶

Dagens svenska filmmusik låter alltså som den gör av flera anledningar. Det verkar handla om en blandning av gammal vana, ekonomiska hinder eller ren okunskap. I de undersökta verken, som kommande kapitel kommer att visa, finns en stor del av dessa äldre konventioner och vanor nämligen kvar. Konventioner som regissörerna inte helt och hållet bortser ifrån eller omedvetet faller in i. De undersökta filmerna lutar dock stundtals åt ett mer amerikanskt sätt att förhålla sig till musiken, t.ex. genom användning av återkommande musikaliska teman, vilket kan tala för en förändring. Men lika tydligt är det att musiken också används enligt ett svenskt klassiskt tillvägagångssätt; musiken har sin bestämda och åsidosatta plats i sammanhanget och lämnar alltid utrymme till den talade dialogen.

⁴⁵ Nilsson, Anders, "Regionaliseringens effekter på svensk filmmusik", s. 20.

⁴⁶ Bryngelsson, *Filmmusik*, s. 69.

3. Kontraster i en dissonant gemenskap

Dramaturgin i de undersökta filmerna sätter alla fokus på samma slags problem, vilket är konflikten mellan en hemvändande stadsbo och den lokala landsortsbefolkningen. Den förstnämnda är alltid huvudpersonen men anledningarna för denne att återvända till sitt barndomshem varierar och det gör även de olika genrer som filmerna befinner sig i. Det samhälle som sedan belyses presenteras ofta som ett traditionsbundet klimat där utomstående och annorlunda har svårt att vara en del av helheten. Landsortssamhället är en plats där man tar hand om varandra och håller hårt i det man har. Det finns en bild av laglöshet i samtliga samhällsskildringar. Man visar samhällen där invånarna, inklusive lagmakt, sopar problemen under mattan för allas bästa – man har ett eget sätt att ta itu med saker. Filmerna vill framhäva en miljö där invånarna helt enkelt inte gör saker onödigt komplicerade för sig själva. En plats där den lokala definitionen av ”sunt förnuft” är den lag som råder, ibland bortom vad som är bra för den enskilda individen.

Filmskaparna ämnar i samtliga fall besöka en svensk romantiserad idyll, för att sedan problematisera den med målet att skapa en intressant berättelse. Wallengren skriver att: ”Det nostalgiska problematiseras ofta – livet i provinsen är inte alltid så idyllisk som de vackra bilderna låter oss anta.”⁴⁷ Så vad har musiken för funktion i dessa filmsammanhang? Hur är de en del i skapandet av de föreställningar som uppstår i samband med de samhällen som skildras?

3.1 *Problem i paradiset*

Det är intressant att se hur den musikaliska röda tråden fungerar i verken. En sådan närvarar nämligen i samtliga verk i form av musikaliska teman. Gorbman skriver att: ”The repetition, interaction, and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structures.”⁴⁸ Hon förklarar också hur detta var mycket vanligt i klassisk amerikansk film (men inte nödvändigtvis ett måste).⁴⁹ Som nämnts i tidigare avsnitt har Sverige skiljt sig från amerikansk standard i ett tidigt skede, men de utvalda filmerna vittnar om användandet av klassiska amerikanska metoder – dock sparsamt. Som Gorbman beskriver ovan kan temat fungera som ett verktyg för att skapa en klar helhet i filmupplevelsen.

⁴⁷ Wallengren, Ann-Kristin, ”Kultur och okultur – bilden av landsbygdens folk”, *Solskenslandet* (Daleke Grafiska AB, Malmö, 2006), s. 66.

⁴⁸ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 91.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 90.

Redan i introduktionen har regissören en möjlighet att introducera ett genomgående tema. Den möjligheten har förvaltats på olika sätt i de olika verken.

Att sätta tonen

Den stora påverkan som introduktionen kan ha visar sig tydligt i ett exempel som Gorbman tar upp. Hon nämner här ett uttalande av tonsättaren Dimitri Tiomkin där denne berättar att molltonarter en gång i tiden var förbjudna i samband med öppningsscenernas musik, just p.g.a. hur hela upplevelsen skulle tas emot.⁵⁰ Då de undersökta filmerna fortfarande använder sig mycket av tystnad, framförallt under dialog, blir de teman som framträder mycket tydliga.

I *Jägarna* märks det, i en jämförelse filmerna emellan, att regissören Kjell Sundvall har haft en strävan att arbeta efter en mer amerikansk modell. Alla verken har i viss mån ett tema eller en genomgående musikalisk känsla, men hans film använder tekniken mycket oftare. Under filmens gång återkommer temat från Puccinis opera *Tosca*, arrangerat av Björn J:son Lindh i olika utföranden.⁵¹ Det är även det första som tittaren hör i samband med filmens introduktion. Man visar då parallellt grova bilder av tjuvjakt och natursköna norrländska miljöer. Redan här skapar man en allvarlig atmosfär och en mörk stämning som sedan ska komma att genomsyra hela filmen. Musiken består av en stråkmatta tillsammans med temats melodi framförd av fioler eller oboe i omgångar eller samtidigt. Stycket förmedlar en genomgående sorlig och allvarlig känsla. Här kan man tydligt se ett klassiskt drag i hanterandet av bakgrundsmusiken, där man förmedlar en känsla genom rätt tempo och atmosfär för att definiera filmens genre.⁵² Temat understödjer den röda tråden genom filmen då den framträder i samband med brodern Leifs utveckling från ond till god, eller tittaren/huvudkaraktären Eriks upptäckt av sanningen kring denne och det som leder till den utvecklingen.

Masjävlar präglas på samma sätt av ett specialistskrivet soundtrack. Det finns inte ett genomgående tema i form av upprepade melodier, men Anders Nygårds musik har ett tydligt folkmusikidiom som sätter tonen för hela filmen - starkt dominerat av instrument som fiol. Verken är tillskrivna specifika karaktärer eller platser i filmen och har ett enhetligt musikaliskt uttryck i valet av instrument och känsla. I introduktionen har man precis som i *Jägarna* valt att presentera filmens känsla genom att visa parallella scener. I samband med musiken kan tittaren se hur huvudpersonen Mia åker från Stockholm, på väg mot Rättvik, parallellt med närbilder på tyger från Dalarna. Wallengren skriver att: ”Det gamla kulturarvet får här beteckna landsbygden, vilket blir ett tydligt tecken för motsättningen mellan land och stad och den tradition som provinsen inte har läm-

⁵⁰ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 82.

⁵¹ Hedling, ”Kjell sundvalls Jägarna”, s. 258.

⁵² Gorbman, *Unheard melodies*, s. 78.

nat.”⁵³ Musiken har till skillnad från den i *Jägarna* en positivare ton, men bilderna av Mias tydliga motvilja att resa hemåt skapar samma känsla av problematik. Bilderna förklarar vad som utspelar sig men musiken skapar en något schizofren känsla och speglar inte riktigt vad som sker hos karaktären. Enligt Gorbman skulle man förr ha använt en sådan musikalisk kontrast för att snarare få fram en komisk eller, ur karaktärens vy, självreflekterande effekt⁵⁴ – något som är svårt att uppfatta här. Filmens genre beskrivs bäst som svart komedi, men även med det i åtanke känns introduktionsmusikens glada tema ganska konstigt.

I produktionerna *Änglagård* och *Så som i himmelen* har man använt introduktionen annorlunda. I *Så som i himmelen* får tittaren beskåda huvudpersonen Daniels uppväxt. Hans liv från ung till vuxen och slutligen till den hjärtinfarkt och kollaps som blir anledningen till hans hemfärd, radas snabbt upp i samband med den klassiska musik som följer honom under denna tid. Man använder stycken av Vivaldi, Mendelssohn, Bruckner, Wagner med flera i samband med detta. Sådan musik används nästan uteslutande i början av filmen i syfte att presentera Daniel och hans karriär, och vid de enstaka tillfällen sådana stycken återkommer handlar det om att återknyta till den tiden av hans liv. Det väsentliga dramat startar vid scenen då Daniel efter ett kollaps åker hem till Norrland. I scenen där han återser ett snöigt Norrland genom bilrutan får vi för första gången också möta det musikaliska temat för filmen. Temat håller sig i bakgrunden och består i grunden av en enklare komposition med flöjt, stråkar och harpa. En bitterljuv känsla uppstår när han drömmandes reser igenom landskapet och minnen sköljer över honom. Det här är något som delvis har med musikaliska kodningar i instrumentvalet att göra; stråkarna placerar en romantisk slöja samtidigt som harpan kopplar an till något himmelskt⁵⁵. I samband med detta förklarar Daniel för tittaren, genom berättarröst, hur han inte vet varför han egentligen återvänder och hur han för första gången har en alldeles tom kalender. Temat kommer sedan att återvända i situationer där hans tillfrisknande yttrar sig på olika sätt, främst genom den kärleksrelation han utvecklar med karaktären Lena – stunder då alla bitar sakta faller på plats.

Filmen *Änglagård* inleds med ett pianoarrangemang med sång av *Säg det i toner* (J. Sylvain, 1929). Texten har här översatts till tyska⁵⁶ och framförs i syfte att presentera huvudkaraktären Fanny Zander. Till en början hörs visan endast i samband med vita förtexter och svart bakgrund, för att sedan övergå till en scen med själva framträdandet. Fanny filmas då från fötter till huvud i en rökig blåbelyst salongsmiljö som var en av hennes arbetsplatser som underhållare i Tyskland. Den jazziga nattklubbsbetoningen i både musik och bilder är ett klassiskt sätt att beskriva sofist-

⁵³ Wallengren, ”Kultur och okultur”, s. 56.

⁵⁴ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 78.

⁵⁵ Ibid., s. 83.

⁵⁶ Tysk titel: *Sag es in Tonen*.

kering, stadsliv, dekadens m.m.⁵⁷ Sedan sker en övergång. I nästa scen spelas melodin vidare, numera på ett ostämt piano i samband med att vi får se en äldre man sitta och författa ett brev i sitt hus; det huset som sedan visar sig heta Änglagård. Ganska snart får tittaren bevittna hur denne man dör i samband med en bilolycka som sedan blir anledningen till huvudpersonen Fannys återvändo till samhället. Det visar sig nämligen att den gamle mannen är hennes morfar och att hon efter hans död kommer att ärva huset. Filmens musikaliska tema möter vi en bra bit in i filmen i scenen där Fanny för första gången besöker Änglagård och det är också i samband med själva huset som temat ofta sedan kommer dyka upp. Temat får även en funktion att tillsammans med natursköna sommarvyer markera kronologiska övergångar. Musikens uppbyggnad består mestadels av kyrkoorgel, i detta fall ett tydligt exempel på det som Gorbman kallar för kulturell kodning.⁵⁸ Instrumentet knyter tillsammans med bilderna ihop narrativet och dess karaktärer med något gammalt och traditionellt.

Regissörerna till de olika filmerna har alltså använt introduktionsmöjligheten på olika sätt. Men oavsett hur detta ser ut i respektive fall så har de alla arbetat med tematiska metoder. Temat sätter en viss ton som sedan har som funktion att behålla en känsla filmen igenom där sedan det övriga filminnehållet kan utspela sig. I samband med det tillfälle då temat (eller stycken av det) avslutas skiftar man ofta scen. Skiftet, som i regel innebär en följande scen med tystnad och dialog, skapar en fokuseffekt hos tittaren. Detta är vad som beskrivs som en ”stinger”, något som Gorbman förklarar som: ”A musical *sforzando* used to illustrate sudden dramatic tension [...]”⁵⁹ Hon skriver att även tystnad kan vara en stinger, och i dessa fall skulle det då handla om den tystnad som hugger av flödet när scenen skiftar.⁶⁰ Man påkallar tittarens uppmärksamhet, nästan på ett chockartat sätt, genom den skärpa som uppstår. Det här sker inte enbart i samband med de teman som ovan har presenterats, utan även i samband med annan eventuell musik.

”Nej men fan, du låter ju som en Stockholmsjäväl”

I de flesta filmproduktioner så är rösten det ljud som får allra mest utrymme, då den isoleras och framhävs framför andra ljud och musik.⁶¹ Rösten får på sätt och vis då rollen som ett soloinstrument i ett musikframförande,⁶² något som verkligen stämmer in på de undersökta verken där kontinuerlig bakgrundsmusik inte är en given faktor. Den talade dialogen kanske inte kan definieras som ”ren musik”, men i dialekterna finns de melodier, det tempo och de betoningar som skil-

⁵⁷ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 86.

⁵⁸ Ibid., s. 2f.

⁵⁹ Ibid., s. 88f.

⁶⁰ Ibid., s. 88f.

⁶¹ Chion, *Audio-vision*, s. 5f.

⁶² Ibid.

jer regionerna åt i det svenska språket. I filmer som utspelar sig i regioner blir dialekten en viktig aspekt, något filmskaparen måste ta hänsyn till om de önskar att uppnå en känsla av provinsial autenticitet. Chion skriver att: ”When in any given sound environment you hear voices, those voices capture and focus your attention before any other sound (wind blowing, music, traffic).”⁶³ Han menar också att efter att tittaren har förstått sammanhanget för samtalet, så kan denne sedan övergå till att tolka andra ljud, då behovet för den förståelsen nu är uppfyllt.⁶⁴ Med andra ord skulle detta främst gälla det första mötet med en film som en tittare har, då denne vid upprepningar av upplevelsen (då behovet är uppfyllt) även skulle upptäcka andra ljud och bakgrunds-sammanhang.

Fördomar och förutfattade meningar hos en tittare kan ha en stor inverkan på det första intrycket av karaktärerna i filmerna som kanske även består efter att filmen är slut. I samtliga filmer är dialekten närvarande och det är inte ovanligt att en folklighet och vanlighet samordnas med en bred dialekt. Det här behöver naturligtvis inte i grunden vara en negativ sak, men i filmerna är det ändå anmärkningsvärt hur samtliga huvudpersoner i kombination med deras stadsbakgrund bär med sig en upplysthet kombinerad med Stockholmsk eller rikssvensk dialekt. Det är bara i *Masjävlar* som detta behandlas i själva dialogen. Mia blir konfronterad angående sitt dalmål när hon byter till Stockholmsdialekt i ett telefonsamtal med en arbetskamrat. Wallengren skriver att: ”[...] man tar det som ett tydligt tecken på att Dalarna inte längre duger och därmed inte människorna där heller.”⁶⁵ Vid detta tillfälle försvarar hon sig med hur svårt det är att bli tagen på allvar när man håller föredrag och låter som Gunde Svan. Bortsett från de scener där Mia talar i telefon så talar hon Dalmål genom hela filmen och precis som Wallengren skriver gäller dialektilemmat alltså från två håll. Hon skriver att: ”[...] i Stockholm anses en landsortsdialekt vara tecknet just på avsaknad av kultur och bildning och på landsorten är det ett tecken på förnekande av sina rötter.”⁶⁶

Den gode, den onde och den vanliga

Extrema karaktärer är vanligt förekommande i filmerna för att skapa en komisk effekt och/eller för att skapa en större och tydligare klyfta mellan storstad och landsbygd. Som tidigare nämnts är verkens huvudperson alltid någon som återvänder hem till landsorten och är en person van vid storstadens snabba puls och krav. De målas tydligt upp som en världsvan och rättvis person, ofta påläst och kulturell – en förespråkare för det goda och förståndiga. Karaktärerna de möter i det

⁶³ Chion, *Audio-vision*, s. 6.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Wallengren, ”Kultur och okultur”, s. 55.

⁶⁶ Ibid.

mindre samhället har som uppgift att visa upp en värld där man lever ett enkelt liv, utan onödigt krångel och komplikationer. Ofta talas det om hur den hemvändande karaktären har flytt eller övergett sitt ursprung, stundtals också lagt familjeansvar på övriga som stannat kvar. Kontraster och konflikter som sker i samband med detta låter sig inte vänta och de blir alltid en central del av dramat. För att balansera ut detta finns även mellanting i form av karaktärer som precis som huvudpersonen har ett mer nyanserat tänkande. De har till skillnad från huvudpersonerna inte valt att fly och blir inte sällan huvudpersonens kärleksintresse.

I filmerna finns inte ett tydligt genomgående sätt att markera ondska och godhet i karaktärer genom filmmusiken, utan sådana associationer ser väldigt olika ut. Karaktären Daniel i *Såsom i himmelen* är genom filmen en representant för förståelse, godhet och hopp. Under filmen skapas en känsla av hur han blir något av en folkets ledare. Inte minst infrias en sådan tanke när hela kören sent i filmen, på grund av kyrkans beslut att avskeda honom som körledare och kantor, överger kyrkans lokaler för att öva hemma hos honom. Att den onde i denna film dessutom har total avsaknad av musik är intressant och ett sätt att distansera denne från musiken som i filmen symboliserar värden som godhet och upphöjdhet. Hedling skriver att: ”Conny är enbart ond och enligt berättandet för ’underklassig’ för att förstå det konstnärliga.”⁶⁷ Musiken kan alltså i detta fall ses som en klassmarkör där den musikaliska förståelsen symboliserar en hög socioekonomisk status. Det går även att dra en parallell här till det tidiga liturgiska dramat *Ordo virtutum* (ca 1151) av Hildegard av Bingen. I detta 82 delar långa musikaliska verk sjunger alla karaktärer utom djävulen som enbart kan tala; hans avsaknad av musik symboliserar här hans separation från gud.⁶⁸

En motsats till detta går att hitta i *Jägarna* där den onde karaktären Leif tillskrivs den klassiska musiken. En sådan musikalisk koppling känns som tidigare nämnts mer van och tankarna förs till filmer som *A Clockwork Orange* (1971) och *När lammen tystnar* (1991) där ondskan i samband med ett utvecklat musikintresse utstrålar en ond intelligens. Leif utstrålar måhända inte samma fin-känslighet, men hans musikaliska virtuositet och stora intresse för sång (inkluderat opera) skapar definitivt samma slags bild av sofistikerad. Hedling skriver att: ”Bestialiteten ställs i bjärt kontrast till de sköna konsterna, ungefär på samma sätt som SS-officerarna spelar Mozart på piano mitt under den brutala likvideringen av ghattot i Krakow i Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993).”⁶⁹ Leifs ekonomiska status är precis som hans tjuvskyttekompaner ganska hög, men deras framgångar är dolda och svårtade då detta är något som de har uppnått via olagliga vägar. Genom filmen får man även en förståelse för att skattefuskar och falska sjukskrivningar inte heller hör till ovanligheterna.

⁶⁷ Hedling, Erik, ”Grupptricket tragik – om skildringen av kollektiva mekanismer i moderna svenska blockbusters”, *Solskenslandet* (Daleke Grafiska AB, Malmö, 2006). s. 326.

⁶⁸ Hanning, Barbara Russano, *Concise history of Western music* (New York: Norton, 2010), s. 41.

⁶⁹ Hedling, ”Kjell sundvalls Jägarna”, s. 259.

Det finns dock en annan uppdelning som är tydligare då man särskiljer karaktärer från varandra genom att tillskriva dem olika kulturella egenskaper med hjälp av musik. Den intellektuelle, utbildade eller kulturmedvetne karaktären tillskrivs ofta musik av en mer avancerad eller anrik karaktär. I en av de första scenerna av *Änglagård* får tittaren bevittna hur ortens advokat dansar tango med sin fru till *Warum* (P. Lesso-Valerios, 1932) och det är även hon som axlar rollen att framföra sång vid begravningar i byn. Paret definieras genom sina kulturpräglade personligheter där mannen dessutom har ett bildat yrke som fyller en viktig och noggrann funktion i samhället. Vidare representerar Daniel i *Så som i himmelen* en världsvan person vars utbildning är direkt kopplad till musiken. Han symboliserar en musikalisk storhet som aldrig ifrågasätts under filmens gång. Som världskänd dirigent och kompositör inom klassisk musik ses han som något mycket större av de övriga i byn (av dem själva). Detta inte bara på grund av att de deltar i en amatörkör och därmed är mindre kunniga ur musikaliska aspekter, utan även genom rena associationer till en viss slags musik. Hedling skriver: ”Att hänvisa till den klassiska musiken är i svensk berättarkonst en ofta utnyttjad symbol för kulturell, moralisk och social upphöjdhet.”⁷⁰

Om man jämför med en ungdomsfilm som *Fucking Åmål* (Lucas Moodysson, 1998) kan vi se liknande tendenser. Filmen fylls uteslutande med scener som utspelar sig på platser som skolan, det egna rummet i familjehemmet och festen hemma hos någon som har föräldrafritt. Den nämnda uppdelningen går att hitta mellan huvudkaraktärerna Elin och Agnes. I samband med att de representerar olika roller i sitt samhälle med Elin som den populära tjejen och Agnes som ”plugghästen”, har Agnes karaktär blivit tillskriven klassisk musik. Man kombinerar alltså här kunskapsörst med klassisk musik och Elins brist på kunskap med brist på musikintresse och kultur.

Den enklare personen tittaren möter i filmerna kopplas ofta samman med populärmusik som ett sätt att definiera dem. I *Änglagård* visas tidigt scener där den lokala prästen färdas ensam i sin bil. Ur bilens högtalare hörs *Mamma Mia* (B. Andersson/B. Ulvaeus/Stig Andersson, 1975). Då han trummar i takt till musiken kan vi avgöra att det är hans egna musikval och att det handlar om ett diegetiskt inslag. Parallellt med detta visar man två andra karaktärers hemliga kärleksmöte i en gammal bil. De två karaktärerna jobbar i den lokala butiken och delar utöver det en utstrålning av folklighet på gränsen till dumhet eller ”banal bonnighet”. Ur bilstereon hörs dansbandslåten *För alltid din* (P. Grundström, 1992) med dansbandet Thor Görans, något som Hedling beskriver som: ”[...] en musikalisk form förknippad med lågfolkighet och till och med i viss mån ’lan-

⁷⁰ Hedling, ”Gruppptryckets tragik”, s. 308.

det’.”⁷¹ Det är nämnvärt att dessa scener visas ganska snart efter det tidigare exemplet med advokaten och hans fru. Att prästen och det hemliga paret dessutom åker i skrotiga gamla bilar spär ytterligare på känslan av att de står lägre ekonomiskt. De musikaliska verken i samband med bilderna i sammanhanget binder dessa karaktärer till en enklare, mer lättsmält musiksmak. Ytterligare ett verk av ABBA, *Fernando* (B. Andersson/B. Ulvaeus, 1976), används senare i en scen hemma hos huvudkaraktären Fanny. Det är tydligt att musiken kommer inifrån huset på ett diegetiskt sätt, alltså är det något Fanny själv har valt att spela upp. Då scenen utspelar sig i det hem, Änglagård, som hon precis har ärvt, kan det visserligen handla om tidigare ägarens skivsamling (detta är något som inte förklaras närmare och därmed svårt att avgöra).

Tidigt i filmen har dessa karaktärer alltså delats in i en egen kategori av personligheter: folkliga eller vanliga personer. Hedling gör ett liknande filmexempel där blues står för folklighet och konstmusik för överklass. Han berättar sedan hur man genom Thomas Ledin skapar ett slags mellanting, något han här väljer att kalla för ”mitten mellanfolkighet.”⁷² I exemplet med *Änglagård* ovan skulle då ABBA hamna i en sådan gråzon, i synnerhet eftersom både prästen (så småningom) och Fanny står för ett progressivt samhälle. Dessa verk kan vara valda för att skapa en känsla av nostalgi hos tittaren. Sett till alla filmer är användandet av ”mitten mellanfolklig musik” en återkommande tendens och det handlar inte bara om äldre musik. I *Masjünlar* har man t.ex. istället valt verk som *Broken promise land* (M. Carlsson/A. Hernestam/Weeping Willows, 1997) och *Adios Amigos* (M. Bergman/C. Nordlund, 2004).

Dessa diegetiska musikinslag är något som Chion kallar för ’On-the-Air sound’ med vilket menas ljud och musik alstrade från t.ex. radio, TV, telefon o.s.v.⁷³ Regissörerna har arbetat olika i hur tydligt de framställer att det är maskiner som ljudet kommer ifrån, men i de fall detta är otydligt bekräftar karaktärernas agerande i samband med musiken den diegetiska kopplingen. I scenen med prästen som färdas i bilen är det, ljudkvalitativt sätt, snarare som att musiken går ut direkt till lyssnarens öron än genom bilstereon först. I det andra ABBA-exemplet från Änglagård så hörs det snarare mycket tydligt att ljudet kommer från någon slags spelare som befinner sig i ett annat rum.

I och med att man i filmerna har valt att dela upp musiken med karaktärerna på det här sättet skapas en mycket förenklad och ganska trist bild av de olika landsortsinvånarna. Man kan även säga att man behandlar tittaren likadant genom sådana stereotyper, då tittaren förutsätts identifiera sig med en viss musiksmak och en viss samhällsgrupp. I strävan efter att göra filmerna spän-

⁷¹ Hedling, ”Grupptruckets tragik”, s. 308.

⁷² Ibid.

⁷³ Chion, *Audio-vision*, s. 76.

ande eller intressanta skapas stereotyper genom att dessa tillskrivs olika musiksmak och klass. De kontraster som uppstår skapas alltså genom fler medel annat än själva dialogen.

3.2 *Landskapet*

I samband med att filmerna utspelar sig i naturnära, isolerade landsorter, har filmskaparna ofta satt landsortsbon i olika traditionella sammanhang och tillskrivit dem en inneboende närhet till naturen. Musiken används som ett förstärkande verktyg för att uppnå de föreställningar man vill skapa eller förstärka. Problematiseringen av livet på landet behandlas ofta genom den isolering som kan uppstå och den ensamhet som kan bli en följd av att bo på sådana platser. Men samtidigt skildras en gemenskap som storstadsbon i sin tur ska ha förlorat; det visas upp en samhörighet som denne har offrat på grund av karriär. Wallengren skriver att: ”Motsättningen mellan land och stad har ofta varit berättelsens drivkraft i svensk landsbygdsfilm genom årtiondena. Landsbygden har framställts som idyllisk och harmonisk medan staden har konstruerats som syndfull, farlig och mänskligt förfallen.”⁷⁴ Hon fortsätter med att förklara att en sådan tudelning inte alltid är självklar, men att: ”[...] skönmålningen av landsbygden och naturen har varit det övervägande.”⁷⁵

Det svenska landskapet får ofta utrymme i de utvalda verken. Den utstrålar en frihet, en naturlighet, rentav en helande kraft. En av anledningarna till detta kan vara att filmerna utspelar sig i samhällen som har naturen så tätt inpå, samtidigt som den svenska naturens stora utrymme i svensk film inte är något nytt. Redan på stumfilmens tid var detta något vanligt förekommande. Florin visar hur kritiker talade med häpnad och beundran om naturens roll i filmen *Berg-Ejvind och hans hustru* (Sjöström, 1918). Florin skriver att: ”Naturen som medspelare eller till och med huvudrollsinnehavare har nämnts också i kritiken till Sjöströms båda tidigare filmer under perioden. I *Terje Vigen* fanns den i hög grad närvarande.”⁷⁶ Det är viktigt att påpeka hur Florin på följande sidor dock påstår att även om sådana kommentarer kring svensk film var vanliga, var det lika vanligt att skribenterna inte riktigt kunde förklara den ”sjäsliga kopplingen” de har påstått sig finna.⁷⁷ Huruvida naturen speglas positivt eller inte är en mer komplicerad fråga. Florin skriver att: ”Människans växande utsatthet gentemot den överväldigande kraftfulla naturen får denna att framstå som alltmer fientlig.”⁷⁸ Klart är i alla fall att i en av de större och viktigare perioderna av svensk film, landets första genomslag inom mediet, användes naturen som verktyg för att beskri-

⁷⁴ Wallengren, ”Kultur och okultur”, s. 54.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Florin, *Den nationella stilen*, s. 81.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibis., s. 84.

va den svenske invånaren. Naturen var inte nödvändigtvis positiv eller negativ, men alltid något kraftfullt. Detta blev ett kulturellt drag för den svenska filmen som även kom att sprida sig utomlands och blev något av ett första stort alternativ till Hollywood.⁷⁹

”Fy fan brorsan, det här är frihet!”

I *Jägarna* får tittaren se huvudkaraktären Erik och hans bror Leif fiska i ett vattendrag som flyter genom bergen. Erik har precis återkommit från Stockholm på anledning av den gemensamme faderns begravning. Efter att även ha beslutat sig för att stanna och få en förflyttning av sin tjänst till hemorten är detta det första tillfället som bröderna umgås själva med varandra efter begravningen.

Till en början upplever tittaren något som Gorbman kallar för ”diegetisk musikalisk tystnad”, vilket innebär en scen där det saknas det som i strikt mening skulle innebära musik. Istället får miljön och diegetiska ljud fylla bakgrunden som i det här fallet hunden Zorros skällande i samband med forsande vatten. Uttrycket innefattar även ljud som fotsteg och ljudet av kläder som rör sig - det skapar en känsla av verklighet i scenen.⁸⁰ Hela den här scenen skapar i sitt tidiga skede en bild av djur, människa och natur i harmoni, både genom ljudsättning och narrativt innehåll. Snart visas en scen där Leif filmas i halvbild, placerad framför en bakgrund av bergigt landskap, där han utbrister: ”Fy fan brorsan, det här är frihet!”. Han börjar sjunga en del ur verket *Till Havs* (Gustaf Nordkvist, 1922).⁸¹ Texten är från början en dikt av Jonatan Reuter och den del som framförs är:

Till havs, till havs.
Till storms, du djärva jakt.
Till havs, till storms, var man på vakt,
Till havs!

Texten hyllar och romantiserar sjömanslivet och havet, människan i en äventyrlig kamp för att tämja naturen. Leifs framförande, fyllt av hans dramatiska ansiktsuttryck och gester, filmas i olika vinklar - allt från närbilder till landskapsvy. Kanske är detta ett sätt att koppla karaktären till naturen med musiken som länk - en mänsklig uppfinning. Genom Leif presenterar man en vareelse som bänder på naturen och använder sig av den till sina egna syften genom att sätta upp regler och skapa med den efter egen vilja. Precis som i det verk som karaktären här sjunger, tämjer han nu på sitt sätt naturen. Leifs liv genomsyras genom hela filmen av musik och han är den enda återkommande karaktären som tillskrivs sådana egenskaper. Musikens position som en positiv kraft i hans liv bekräftas även i samtalet bröderna har efter att Leif har sjungit klart stycket i ex-

⁷⁹ Florin, *Den nationella stilen*, s. 63.

⁸⁰ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 18.

⁸¹ Även tonsatt för körsång av Jean Sibelius 1971.

emplet ovan. De talar om hur ”han”, fadern som precis har gått bort, utsatte sönerna för hård uppfostran och var ett stort hinder för Leifs musikaliska utveckling och intresse – ett intresse som sedan har blivit ett definierande drag i hans personlighet.

Filmens drama koncentreras runt Eriks utredning av de många tjuvjaksfall som drabbat området i flera år, detta involverar olika karaktärer såsom poliskollegor och allmänna invånare, men framförallt Leifs jaktkamrater. Kamraterna ska senare i filmen visa sig vara ansvariga för tjuvjakten tillsammans med Leif. De andra utstrålar till skillnad från Leif inte någon kulturell kunskap, utan framhävs som robusta, simpla och oborstade. Det finns dock en likhet i deras närhet till naturen och deras bemästrande av den.

Även om Leifs karaktär senare i filmen ska komma att representera en tydlig ondska, presenteras han i ett tidigt skede av filmen som ett positivt inslag. Den norrländske mannen framställs som ett med naturen, t.o.m. en erövrare av den. En sådan uppfattning har sedan genom åren även florerat genom reklamkampanjer av ölmärket *Norrlands Guld*. Förutom själva grundtanken i dessa, att i Norrland kan man vara sig själv, har man i ett reklamverk även parodierat ovanstående scen där Leif sjunger *Till havs*. I parodin sjunger en man på liknande sätt, i en liknande miljö, samma melodier med annan text. ”Till havs” har på ett fyndigt sätt bytts ut till ”En öl”.

En positiv och helande kraft

Som tidigare påpekats återvänder huvudpersonen Daniel i *Så som i himmelen* till sin hemort belägen i Norrland efter att ha drabbats av dålig hälsa (hjärtinfarkt). Genom inledningen ska tittaren acceptera att Daniel som den världsvane stadsbesökare han är kommer må bra av att återvända till en plats med mindre människor och en mindre stressad vardag - en miljö där naturen ska fungera som en helande plats för honom.

I det hus som Daniel köper, ”den gamla skolan”, finner han den tystnad han sökt. Han har få möbler och enkelheten är själva tanken för hans tillfrisknande. Musiken har alltså i detta skede blivit en fiende för honom vilket markeras med den tystnad som infinner sig. I många av de tidiga scenerna sviktar hans hälsa i samband med att det ställs musikaliska krav på honom, även om det bara kan handla om att ge en åsikt över någons inspelade kassett. I en tidig glädje över att se en kanin röra sig i snön utanför huset tar han ivrigt fram kameran, som om han inte har bevittnat den ”välbehövda” naturen på mycket länge. I något som bäst beskrivs som ett galet utspel, går han sedan ut barfota i snön iklädd enbart tunna byxor och en skjorta. Han börjar ropa och skratta förundrat i det landskap han försöker återkoppla till. Under denna scen hör tittaren ett kort arrangemang av temat som innefattar stråkar och flöjt. Stycket används som ett icke-diegetiskt inslag i filmen och som ett sätt att hjälpa tittaren förstå Daniels upprymda känslor i toner. Det blir

starten på hans återhämtande som till slut kommer göra musiken till hans vän igen. Naturen får alltså här en tydlig uppgift och funktion för karaktären. Genom olika säsonger agerar den sedan som en vän till Daniel som för honom tillbaka till det han har tvingats lämna men som han älskar så – musiken. Som Wallengren skriver är det också intressant hur Daniels kärleksintresse kördeltagaren Lena ständigt kopplas till andlighet och naturlighet, hur hon: ”[...] framställs som en sorts naturkraft [...]”⁸² Hon blir som en symbol, den länk mellan musik och något heligt som Daniel söker efter. Wallengren skriver: ”[...] för att riktigt lyckas behöver han Lena som kanal. Lenas andlighet och naturbundenhet gör henne i den här filmen speciellt ägnad att sjunga eftersom hon genom sin jordbundenhet och ’kontakt med sig själv’ inte har några problem att släppa fram de känslor Daniel tycker behövs för att kören ska lyckas.”⁸³

Masjävlar tillskriver också naturrika områden en helande funktion. Wallengren resonerar att filmen: ”[...] använder just naturen som tecken för att Mias ursprungs- och hembygds känslor börjar veckas till livs [sic].”⁸⁴ Närheten till naturen ger henne kraft att återkoppla med familj och i slutändan även hitta något hon själv saknade i storstaden. Vid flera tillfällen figurerar landskapet som en tillflykt då pressen bland människor blir för stor. När det vid flera tillfällen blir för mycket att hantera springer hon ut för att andas och återfå kontrollen, något bara naturen kan ge henne då den tillskillnad från alla andra inte kräver något tillbaka. Det är även i dessa situationer som samtalen mellan henne och hennes systrar (filmens egentliga kärna) har en mer progressiv prägel - naturen ger utrymme för samtalen att bli mera avkopplade.

Ett annat exempel är en scen ur *Jägarna* där huvudkaraktären Erik sitter på en bergskant högt upp över vattnet. Han har nyligen i samband med sin, av samhället ovälkomna utredning, blivit utstött av omgivningen. Han är t.o.m. inte välkommen till den lokala krogen längre. Som lösning på sina problem vänder han sig till naturen. Den i samhället mycket utsatta filippinska servitrisen Nena, som arbetar på krogen, kommer snart till platsen. Musiken i den här scenen är intressant. Redan innan Erik får sällskap ljuder en ensam flöjt. En stark reverb-effekt⁸⁵ sprider ut ljudet, som att tonsättaren vill illustrera hur vinden rör på sig fritt i landskapet. I samband med detta tillämpas en stor mängd naturljud, till stor del bestående av olika fåglar – en stark indikation på närheten till naturen på den här platsen. Dessa fåglar är inte synliga för tittaren och det handlar förmodligen om ljud insatta i efterarbetet av filmen.

De blir en del av det som Chion kallar för ambienta ljud. Han menar att sådana ljud: ”[...] envelops a scene and inhabits its space, without raising the question of the identification or

⁸² Wallengren, ”Kultur och okultur”, s. 75.

⁸³ Ibid., s. 76.

⁸⁴ Ibid., s. 68.

⁸⁵ Reverb syftar på en effekt som läggs på ett ljud för att skapa en känsla av ett rum och det naturliga eko som uppstår i ett sådant.

visual embodiment of its source [...].”⁸⁶ Han fortsätter med att förklara att man även kan kalla det för territoriella ljud eftersom deras funktion blir att identifiera och specificera en plats genom sin kontinuerliga övertygelse.⁸⁷

Under samtalet mellan karaktären Erik och Nena uppstår snart en plötslig kärleksrelation; de finner tröst i varandra. Detta blir tydligt i det tillfälle när hon tar hans hand och flöjtens melodi stiger uppåt. I samband med flöjtens stigning startar en stämma av elektroniska stråkstämmor och markerar på så sätt utvecklingen i deras affektion för varandra. Dessa stråkar kan ses som en typisk teknik för en romantisk narrativ presentation i hur kvinnan och romansen hon för med sig är så kraftfull att den måste uttryckas i en stråkorkester.⁸⁸ Här visar filmen ännu en bild av det norrländska folket som ett naturfolk. Scenen på bergskanten i ett tidigt skede tillsammans med flöjtmusiken kan tolkas som en direkt vink till nordamerikanska indianer⁸⁹ och den föreställda kopplingen till naturen som ett sådant folkslag så ofta tillskrivits i film.

Det är inte enbart i denna scen som den specialskrivna musiken tillämpar ”naturnära instrument”, utan olika blandningar av sådana används flitigt genom filmen. Bland dessa finner vi flöjt, sångskålar, glas, bongotrumma och horn - instrument som har en uråldrig anknytning och som använder sig av naturskalor eller enklare speltekniker som vidröring eller slag utan mekanik. Tittaren får alltså under filmens gång en undermedveten association till något mycket gammalt och naturligt genom hela filmen bara genom instrumenten.

I *Änglagård* visas med jämna mellanrum bilder på naturen i kombination med filmens musikaliska tema. Som tidigare nämnts fungerar dessa scener även som kronologiska markörer då de presenterar olika tider på dygnet såsom morgon, eftermiddag, kväll. Ofta används detta sedan som övergångar till scener där man ser hur samhället rör på sig. Anmärkningsvärt är hur de här scenerna som innehåller denna musik nästan alltid visar samhället när det fungerar— när saker ”lunkar på i sin makliga takt” utan social friktion. När den följande scenen med dialog sedan avslutas även musiken ibland som ett sätt att effektivt skapa en skarp övergång till allvarlig dialog. Orgelns toner, stundtals uppbackad av elektroniska stråkstämmor, ger tillsammans med bilderna vi ser en idyllisk paus i den kulturella krock som annars tar upp mycket av filmtiden.

Den musik som används för att presentera naturscenerna är nästan uteslutande av icke-diegetisk karaktär. Används inte musik i en sådan scen får naturen själv agera som ljudsättare och då med en diegetisk funktion. Ljud av fåglar, syrsor, vindbrus eller liknande används i dessa fall som territoriella ljud vilka beskriver området. Ibland kombinerar man dessa med musik som då är av ett enklare slag. Som Chion nämner är valet av territoriella eller ambienta ljud mycket viktigt

⁸⁶ Chion, *Audio-vision*, s. 75.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 80.

⁸⁹ Ibid., s. 83.

då de kan förändra hela känslan av området. Han gör ett exempel av en Bergmanfilm där han leker med tanken att lägga till ljudet av havet och förklarar hur detta bidrar med så många nya känslor och associationer.⁹⁰

Filmernas sätt att använda landskapet skapar en romantiserad bild där naturen ofta är en plats för att hela sina sår på eller att återknyta till något viktigt som vilar någonstans inom karaktärerna – en uråldrig och viktig kraft där man finner styrka och ork. Detta är inget som karaktärerna talar om med varandra. Förutom vissa undantag som det tillfälle då Leif utbrister att landskapet innebär frihet för honom, sker det mesta på ett plan som skall locka fram sådana tankar inom tittaren. I öppningsscenen till *Masjävlar* kan tittaren se hur huvudkaraktären Mia, i ett mobiltelefonsamtal med en vän i Stockholm, utbrister en förvåning över att se snö. Wallengren skriver att detta ska visa hur Mia har blivit så pass mycket stadsmänniska att hon inte: ”[...] ens lägger märke till att det finns något sådant som natur och väderpåverkan”.⁹¹

3.3 *Samlingslokalen*

I de områden som porträtteras möts tittaren ofta av olika traditionella mötesplatser såsom kyrkan, församlingslokalen, hembygdsgården eller krogen. Musiken har ett stort utrymme i scener som utspelar sig i dessa lokaler, då det handlar om tillfällena som gudstjänster, begravningar och fester. I samband med detta möter tittaren också ofta de lokala musikförmågorna, inte minst genom kyrkokören.

”Det är mycket som är fint”

Körverksamheterna speglar alltid en grupp landsbygdsbor av blandad erfarenhet inom sång och scenerna vittnar om en folklig fritidssysselsättning. Denna verksamhet är ofta knuten till den svenska kyrkans lokaler såsom församlingshemmet eller själva kyrkan.

Hedling beskriver att den svenska körsångsverksamheten är stor i Sverige och att detta kan vara en av de stora anledningarna till de framgångar som bland andra *Så som i himmelen* fick.⁹² I en artikel i Aftonbladet 2005 beskriver Maria Bergom Larsson många olika tillfällen där den kristna tron kan kopplas direkt till filmen. Hon ställer sig själv frågan vad det är som får över en miljon svenskar att älska den storyn i filmen, varpå hon sedan spekulerar att:

Vad är det nu som får över en miljon svenskar att älska denna story? Kanske är vi inte så sekulära som det sägs? Kanske är vi helt enkelt undernärda på existentiella myter. Kanske finns det en djup

⁹⁰ Chion, *Audio-vision*, s. 86.

⁹¹ Wallengren, ”Kultur och okultur”, s. 56.

⁹² Hedling, ”Grupptricket tragik”, s. 327.

längtan efter annat än psykologiska folkhemsrealistiska svar på livsfrågorna, en hemlig längtan efter ord som Gud, Konst, Kärlek. Döden finns inte.⁹³

Klart är att körverksamheten speglas som stark i Sverige och att det utgör svar på ett behov. Kanske är det som personerna ovan påstår, att Sveriges befolkning känner igen sig i körsången.

I *Så som i himmelen*, som har den lokala körverksamheten som fokus i dramat, är kördeltagarna entusiastiska över att den kände dirigenten Daniel Daréus har flyttat till just deras lilla samhälle. Av olika anledningar blir han involverad i deras verksamhet och tar till slut kören under sina professionella vingar. I det allra första mötet med kören (som sker efter påtryckningar av den lokale cykelförsäljaren) lyssnar han när de sjunger *Stilla natt* (Joseph Mohr/Franz Gruber, 1818). Tittaren får först höra en aningen oslipad körsång. Snart ställer sig karaktären Gabriella in i ledet och det är tydligt framhävt hur hon representerar talangen i gruppen. Daniels första besök genererar mycket känslor bland kördeltagarna då han blir upphovet till en hel del förhoppningar bland de glada sångamatörerna, att kanske kan de nu bli bra på riktigt? När *Stilla natt* är avslutad reser sig Daniel upp och klappar händer följt av kommentaren: ”Ja jag gick förbi och så hörde jag sången, och det är mycket som är fint.” Till svar på detta får Daniel kommentarer som: ”Ja, haha, vi är ju inga proffs.”, ”Men vi skulle kunna bli mycket bättre.”, ”Efter vår egen förmåga kanske.” och ”Tänk att jag drömde att han skulle komma.”. De kommentarer som följer Daniel visar på känslor som blygsamhet, försiktighet, förhoppningar, ja till och med uppfyllelse av drömmar. Efter att Daniel lämnar lokalen är deltagarna mycket nöjda och man fäster stor uppmärksamhet på ordet ”mycket” i det han har sagt. Ingen i kören tolkar Daniels kommentar som ”försiktigt vänlig” utan väljer att suga åt sig av det mest positiva i meningen. Är poängen att tittaren här ska se landsortsbefolkningen som naiva och lite ”dum-snälla”?

I en scen i *Jägarna* där Erik precis har återkommit är kyrkan den första plats han besöker i samband med hans fars begravning. Det är även här som tittaren för första gången får möta brodern Leif och dennes sångbegåvning, vilket är något som sedan barnsben har manifesterats sig i den lokala kören. Under filmens gång bekräftas detta flera gånger, antingen genom dialog eller i de många situationer Leif brister ut i kraftfull sång. Precis som Gabriella i exemplet ovan, så sticker Leif ut ur gruppen med sin starka stämma. I slutet av *Jägarna*, då Leif har dött och därmed saknas i körsammanhanget, använder man det som ett tydligt sätt att visa att något saknas. Den starka utmärkande stämman, körens kraft, är nu borta för alltid.

Sättet att hantera sånger med text i är inte alltid enkelt i en filmverklighet, då musik med sångtext lätt tar överhanden och är omöjlig att längre se som en bakgrund. Gorbman skriver att: ”Songs require narrative to cede to spectacle, for it seems that lyrics and action compete for at-

⁹³ Larsson, Maria Bergom, ”Jesus + Freud = succé”, *Aftonbladet*, 18 februari 2005, hämtad 2013-04-21 från <<http://www.aftonbladet.se/kultur/article10546723.ab>>.

tention. This is also true for songs sung nondiegetically, heard over the film's images."⁹⁴ Det här är tydligt i samband med en scen i *Så som i himmelen* där karaktären Gabriella får sjunga solo i ett verk skrivet av Daniel, specifikt för henne. Verket heter *Gabriellas sång* (Py Bäckman/Stefan Nilsson, 2004) och är specialskrivet till filmen. Textinnehållet speglar den livssituation som tynger Gabriella, med upprepad misshandel i hemmet av maken Conny. Vid det tillfälle som sången framförs händer något intressant. Man märker hur sången med dess text tävlar om utrymmet som det övriga dramat annars på olika sätt skulle ha använt sig av. Innan tittaren får se själva sångframförandet hörs sången tillsammans med bilder från föregående scen. Det har i den scenen luckrats upp många inbördes problem i körgruppen och sången kommer att symbolisera hur dessa problem tillsammans med Gabriellas egna börjar få lösningar då de i filmen nu har blottats. Detta framförande är en del av en vårkonsert som kören i filmen alltid framför, denna gång med hjälp av Daniel. Det enda som tittaren till slut får se av denna är just framförandet av *Gabriellas sång*. På så sätt blir konserten bara en liten del av filmen som ett exempel på dess syfte att visa musikens storhet och möjlighet att hela. Man kan alltså förstå att detta är något som regissörer är försiktiga med. I filmexemplet ovan är tillämpande av sång med text lite lättare på grund av att musiken har den roll den har i filmen.

Man kan jämföra detta mycket positiva exempel med en scen i *Jägarna* där karaktären Nena utsätts för våldtäkt i huvudkaraktären Eriks frånvaro. Han är inne i byn och mottager ett pris och i samband med detta framför en kör *Sommarpsalm* (W. Åhlen, 1933). Parallellt med scener av Erik i denna situation visas bilder av våldtäkten. Då sången kräver sitt utrymme men bilderna är viktiga har man valt att ta bort vanliga ljud från sammanhanget. Den vackra psalmen i kombination med denna hemska scen skapar en absurd kontrast och blir ett obehagligt och starkt inslag.

I körsammanhagen är musiken där för karaktärernas skull som ett sätt att beskriva befolkningen och ett behov hos denna. Publiken på tillställningarna i filmerna sviker inte heller, vilket tyder på att man vill berätta att det är en uppskattad del av samhället. Amatörkören förmedlar en känsla av gemenskap och är en plats där alla är välkomna att delta. I *Så som i himmelen* finns ett tydligt exempel i form av den handikappade pojken Tore. Till en början är han inte en del av kören utan hjälper snarare till genom städning och andra nyttor. I en dramatisk scen utbryter ett bråk över huruvida pojkens deltagande i kören är en möjlighet eller inte. Mitt i allt kaos börjar han hålla en stadig baston, vilket Daniel tar till vara på och snart är även Tore en del av kören. Det är även han som i slutet av filmen är katalysatorn till det som blir Daniels svanesång i slutet av filmen då kören tävlar i Österrike. Han har då slagit huvudet mot ett element och dör sakta till tonerna av sin egen kör. Tore börjar i all nervositet sjunga samma baston som tidigare i filmen och

⁹⁴ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 20.

övriga körmedlemmar stämmer in. Det slutar med att samtliga körer från hela världen stämmer in i detta ganska absurda tillfälle. Det här blir ett exempel på musikens kraft och även skapandet av det som Daniel sökt efter hela sitt liv - musik som öppnar människors hjärtan. Under filmens gång kommer Daniel att vid flera tillfällen uppfylla ett tomrum i invånarnas hjärta. Genom honom löses alla problem och han blir ortens frälsning – något som till slut även tar livet av honom.

Att filmen präglas starkt av ett sådant här själsligt och musikaliskt budskap går knappast att argumentera emot. Musiken får agera det medel som frigör Daniel och invånarna från onda ting. Det intressanta är hur man genom denna mäktiga karaktär med sin ovanliga musikaliska förmåga och filosofi visar upp någon som förstår sig på livet bättre än de andra. Genom karaktären Daniels självuttalade sökande efter en musik som ”öppnar människors hjärtan”, genom den outtömliga godhet han utstrålar och genom den terapi han ger alla övriga karaktärer skapas en ganska förölämpande kontrast. Bilden av den oupplyste landsortsbon uppdagas här på ett ganska kraftigt sätt. För att rätta till sitt trasiga liv behöver denne ofrälste hjälp av en individ med en högre nivå av musikförståelse för att kunna lösa sina problem. Allt detta ska ske genom frälsaren Daniel som instruktör.

I guds tjänst

Filmerna, som ofta har som syfte att uppvisa kontraster, använder som tidigare nämnts svenska traditioner och bakåtsträvande som ett kontrastskapande verktyg. Kyrkan dyker ofta upp i sådana sammanhang och här får tittaren ta del av begravningar, gudstjänster och andra högtider. I samband med detta har musiken ett stort utrymme då psalmer och sånger är ett vanligt inslag. Ett återkommande instrument i sådana scener är kyrkorgeln som är ett instrument direkt bundet till platsen i sig och en effektiv förankring till svensk tradition.

I *Änglagård* inleds filmen med att en äldre herre avlider, nämligen huvudpersonen Fannys morfar. I och med dennes död blir Fanny, fram tills nu ovetandes om denna släktings existens, kontaktad och tar sig till begravningen i byn. I kyrkan blandas nu bilder av församlingen sittandes i bänkarna samtidigt som en kvinna framför den ”andliga visan” *Där rosor aldrig dör* (Jack Osborn/James C. Miller/Elsie Osborn, 1942) ackompanjerad av kyrkans orgel. Nämnvärt är att den kvinna som sjunger är gift med ortens advokat. Scenen fungerar som en tidig men subtil presentation av samtliga karaktärer. Parallellt med detta ser vi Fanny och Zac komma åkandes på en motorcykel. Fanny byter om från motorcykelställ till högtidskläder. I samband med att sången slutar och prästen börjar tala stiger Fanny in. En konstig stämning uppstår som en direkt reaktion på Fannys skarpa sätt att klä sig och bara det faktum att ingen känner till henne sedan tidigare. Man kan i ett exempel som detta, när karaktärerna befinner sig i själva kyrkobyggnaden med ett

diegetiskt orgelinslag, tala om cinematisk kodning. Musiken skapar här i kombination med bilderna en beskrivning av karaktärerna i byggnaden, samt hur de relaterar till sin tro och varandra. Gorbman skriver att: "[...] music is codified by the filmic context itself, and assumes meaning by virtue of its placement in the film."⁹⁵ Som nämnts ovan fungerar detta som en tidig presentation av alla karaktärer genom att man ser hur de reagerar i förhållande till platsen och den nu döde personen som begravs. Samtliga har dock den traditionella platsen och allt som hör den till som en gemensam nämnare. Efter gudstjänsten går samtliga ut ur kyrkan för att ta farväl vid själva graven. Till detta hör vi en kör framföra *I denna ljuva sommartid* (Paul Gerhardt, 1653) tillsammans med orgel. Till skillnad från föregående verk är det inte längre ett diegetiskt musikinslag då inget tyder på att musiken kommer ut ur kyrkan. Som tidigare nämnts gällande just *Änglagård* så används orgel även i temat på ett strikt icke-diegetiskt vis som en kulturell kod genom musiken.

Synen de möter utanför kyrkan är mer provocerande än Fannys entré alldeles innan. Hennes vän Zac vilandes på en gravsten, klädd i motorcykelställ och målad med mascara. Han ler illdådigt åt den lite chockade församlingen och med tanke på musiken som samtidigt hörs är förmodligen tanken att även tittaren ska se hela sammanhanget som lite opassande. Den trygga traditionen krockar med Zac som ett nytt och hotfullt element i sitt sätt att vara annorlunda.

I *Änglagård* får också tittaren då och då uppleva scener som utspelar sig i församlingshemmet där ortens damer sitter och syr tillsammans. Dessa scener har en komisk funktion i dramat där tittaren får ta del av det skvaller som florerar kring Fanny, hennes vänner och deras aktiviteter. Till sådana scener hörs prästen sjunga visor som han ackompanjerar själv med ett piano. Vi det första tillfället spelar han *En stilla flört* (Jules Sylvain/Gösta Stevens, 1934). Texten går som följande:

Jag är en liten Eva, som funnit lust att leva
i det paradiset som omger mig
Jag gör vad mig behagar och ler åt alla lagar
som förbjuder det som lockar mig...

Varför försaka, en enda liten stilla flirt,
stunden kommer kanske aldrig tillbaka.
Varför försaka en enda liten hemlig kyss,
kyssen kommer kanske aldrig tillbaka.

Förmodligen tänkt som en komisk vink spelas alltså detta stycke av en präst i ett församlingshem bland äldre damer. Det passar även prästens karaktär i övrigt som är allt annat än kysk. Vid det andra tillfället spelar han *Räkna de lyckliga stunderna blott* (Jules Sylvain/Karl-Ewert, 1944). Även i *Så som i himmelen* speglas prästen som en man som döljer synd och skenheligheten i dessa karaktärer är en del av den religiösa diskussion som finns i filmerna. Man är nog med att visa att en

⁹⁵ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 3.

plats som kyrkan är viktig för deltagarna och nästan en del av vardagen. Samtidigt vill man utmana auktoriteten i den svenska kyrkan genom att visa på någon slags sekulär strävan. Musiken i *Änglagård* får samma funktioner genom att man visar scener med gammal vis-/psalmtradition, men även visor som ämnar skoja bort det seriösa i sådana sammanhang. Genom filmen visar man en landsortsbo i förvirring. Denne är en person som inte vet var de står i sin egen livsåskådning.

”Men, var är spriten?”

I *Masjävlar* utspelar sig en stor del av filmen i byns gemensamma festlokal som är en slags hembygdsgränd man kallar för ”Bystugan”. Huvudpersonen Mias anledning till att besöka sin hemort är nämligen faderns födelsedagsfirande. I många av dessa scener kommer vi i kontakt med ett folkligt och lokalt musikskapande. Festen gästas av tre spelmän från byn, vilka framför verk som *Ingångsmarsch* (Anders Nygårds, 2004), *Äppelbo Gånglåt* och *Rättviksmarsch*.

Under firandet sker även olika framföranden av familjemedlemmar och vänner. T.ex. sjunger samtliga *Ja må han leva*, två av barnbarnen sjunger *Jag blåste i min pipa* och en äldre vän framför på ett komiskt sätt *Jag är en liten undulat*.⁹⁶ I dessa framföranden är filmen tydlig med att framhäva en amatörkänsla för att skapa en igenkänningseffekt hos tittaren (de flesta har suttit runt ett bord och firat någon i familjen/släkten). De är kärvänliga situationer där barnbarn sjunger och en god vän ”bjuder på sig själv” när hans vän fyller år. En viss kontrast uppstår när tre lokala spelmän gästar festen. De utstrålar en viss proffsighet i sina framträdande, samtidigt som de helt klart är gestaltade som en del av en glad och avslappnad stämning – en del av byns gemenskap. Vid ett tillfälle spelar även karaktären Eivors unga dotter ett stycke på sin egen fiol tillsammans med dessa.

På den här festen spelas musik som är starkt traditionellt anknuten. Eivor, Mias syster, representerar traditionen på många sätt genom filmen och försvarar den bokstavligen in i döden. Eivor används som en extrem karaktär, men hon står inte bara själv för traditionsruset som pågår. Festdeltagarna i allmänhet visar inga olustiga känslor över detta traditionsdrypande firande utan de genererar tillsammans med den filmiska helheten en känsla av att det är såhär man firar ett kalas i dessa trakter, och att folkmusiken är en given del av det hela. Wallengren skriver att: ”I början av *Masjävlar* skildras provinsen ganska föraktfullt, och som höjdpunkten över detta stigmatiserande sätt att skildra den provinsiella livsstilen och kulturen kommer faderns födelsedagsfest med spelmän och gammeldans, folkdräkter, hillbillyskjortor, slipsar med dalahästar, billig svensk öl och kamouflerad hembränd sprit.”⁹⁷ Filmen framställer Dalarna som en plats där tradition är viktigt

⁹⁶ Visan är från början en komposition av Jules Sylvain med titeln *Med en enkel tulipan* (1938).

⁹⁷ Wallengren, ”Kultur och okultur”, s. 69f.

och en given del av invånarnas värld. Detta är understruket både diegetiskt och icke-diegetiskt genom filmen. Oavsett om man ser till karaktärens handlingar i filmen eller de specialskrivna soundtracket, är folkmusiken alltid närvarande.

I den här skildringen kan man återigen tydligt se hur den vanliga laglösheten är accepterad; hembränt ses som en småsak och något som de allra flesta verkar godkänna. Som tidigare nämnts så speglas de berörda samhällena på ett sådant sätt att en viss nivå av att bryta mot lagen är godkänt så länge det inte går för långt. Denna acceptans presenteras som en norm som de onda eller de på olika sätt kontrollerande karaktärerna också utnyttjar till bristningsgränsen.

I *Jägarna*, som speglar ett mörkare och farligare samhälle än de andra filmerna, används den lokala krogen som samlingslokal. Det faktum att den står vägg i vägg med en bensinmack vittnar om att det eventuellt kan vara den enda som finns i ett ganska öde landskap och att det är en plats som många passerar på vägen. Musiken som spelas här är uteslutande skapad av gruppen *Sky High*. Hedling skriver att: ”Hela framträdandet kretsar kring sångaren och gitarristen Claes Yngström, en skicklig instrumentalist, i en traditionell anglosaxisk form av populärmusik – gitarrblues á la Albert King, aggressiv bluesrock i stil med ZZ Top, Jimi Hendrix eller Cream – som särskilt kommit att förknippas med ’grabbiga’ spelställen med flödande ölkrantar.”⁹⁸ Valet av musik till en krogmiljö känns ganska öppen för olika möjligheter. Ändå har man här gjort ett tydligt val då platsen enbart spelar svensk musik av gruppen *Sky High* oavsett vilken tidpunkt Erik befinner sig där. Mot filmens slut händer något intressant. När brottsligheten har gått långt och flera människor har dött på grund av tjuvjägarna, fryser samhället ut dessa vilket är något som regissören visar genom krogmiljön. Den accepterande och vänskapliga känslan tidigare framhävd av musiken är nu ersatt med allvarlig tystnad. Gorbman talar om hur man förr såg på musiken i film som ett sätt att tillföra värme och liv i bilderna och att det fanns en rädsla för att tystnad skulle få den narrativa bildupplevelsen att stagnera.⁹⁹ I exemplet ovan har man valt att använda sig av detta för att uppnå effekten av att en stor förändring har skett i samhället där de onda har gått för långt och där den vanliga accepterade gränsen av laglöshet därmed har passerats.

Att krogen och kyrkan är en mötesplats för människor i alla samhällsstorlekar är ett faktum. Musiken man har valt i exemplen ovan skapar dock vissa frågor och funderingar. Det är tydligt hur man här har valt att använda musiken för att förstärka bilden av landsorten som en plats där man ligger lite efter. Alla val av musikverk skildrar något äldre och traditionellt. Till och med i krogmiljön hör tittaren musik som blickar bakåt; det finns inte ett uns av den moderna dansmusik som florerar under det som ser ut att vara filmernas samtid. Dansmusiken skulle förmodligen

⁹⁸ Hedling, ”Kjell sundvalls Jägarna”, s. 258.

⁹⁹ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 89.

anknytas för starkt av tittaren till en ”storstadspuls” och därför bryta illusionen av en bakåtsträvande och lantlig landsort.

4. Underhållning och allvar – att lita på tittarens kritiska tänkande

Filmerna som har undersökts skulle nog av de flesta tittare beskrivas som en form av underhållning snarare än konst. Som underhållning framstår filmerna i något av ett harmlöst sammanhang. Men hur harmlöst kan ett filmverk av detta slag vara ur stereotyp-perspektiv? Kan man tala om ett ansvar i samband med produktionen av de berörda filmerna, eller är ansvarsfrågan inte tillämplig just för att de lätt går att benämna som ”underhållning”? Oftast tänker man nog att ansvaret att filtrera, tolka och genomskåda finns helt och hållet hos tittaren och dennes egna kritiska tänkande.

Wallengren skriver att: ”Den nya provinsfilmen är en kulturell konstruktion och representation av en underklass i landsorten, men vad säger oss denna bild egentligen? Och är det en bild som provinsbefolkningen kan känna igen sig i?”¹⁰⁰ Filmerna och de stereotyper som har används verkar ju ha varit en del av ett lyckat koncept om man ser till den popularitet som filmerna uppnått. Det verkar inte som att tittarna eller den svenska pressen reagerar vidare starkt på de extrema och ganska orättvisa karaktärer som återfinns i filmerna. Kan det vara så, som Wallengren frågar sig ovan, att befolkningen i den mindre orten faktiskt känner igen sig i det de ser? Kanske är detta sant till en sådan grad att en eventuell överdrift inte känns vid. Wallengren talar även om ett eventuellt behov bland berörda grupper att synas; hon skriver att:

Provinsbefolkningen i Sverige kan i någon mening betraktas som en sorts minoritet, inte minst i kulturellt avseende, och för minoriteter är det av stor betydelse att få sin identitet skapad, bekräftad eller i varje fall på något sätt uppmärksammas genom populärkulturella uttryck. Det finns ett behov av igenkänning. Om det är självbilder eller nidsbilder som skapas i just dessa filmer kan diskuteras, men de kulturella uttrycken är delvis en konsekvens av produktionens geografiska placering.¹⁰¹

Wallengren menar alltså att det inte nödvändigtvis handlar om nidsbilder eller stereotyper vid varje tillfälle och där är jag beredd att hålla med. Men samtidigt undrar jag var en sådan gräns går och hur en tittare ska kunna förväntas vara medveten om en sådan. Hur vet man vad som är verklighet och vad som är fiktion? Wallengren skriver att:

Den svenska provinsfilmen bygger till stor del på sina berättelser på stereotypa karaktärer. Den psykologiska karaktäriseringen lyser, med några få undantag, med sin frånvaro. Vi får se klichéer om den svenska provinsen. Frågan är om vi får se verkligheten, eller representationer av den självbild

¹⁰⁰ Wallengren, ”Kultur och okultur”, s. 77.

¹⁰¹ Ibid., s. 53.

som den svenska landsortsbefolkningen verkligen har. Eller skapas det i den nya svenska filmen självbilder som gör det än mer stigmatiserande att vara landsortsbo i det segregerade Sverige?¹⁰²

Precis som hon skriver är det som tittare svårt att veta vad som är nära verkligheten eller inte. För den som inte själv har något att jämföra med från aktuella områden som skildras kan det dessutom vara extra svårt att vara kritisk. Inte minst är det förmodligen svårt att inte ha eller skapa några fördomar till att börja med. I boken *Stereotyper, kognition och kultur* använder Perry R. Hinton äldre människor som ett exempel för hur stereotyper skapas. Han talar här om en stereotyp som innebär att individer ur den äldre generationen skulle vara fysisk svagare och mindre friska än de yngre, men ger även exempel på hur en äldre maratonlöpare bevisar motsatsen.¹⁰³ Han skriver att:

Det första vi ska notera är alltså att äldre människor i verkligheten har olika fysiska och mentala förmågor, precis som alla andra åldersgrupper. En stereotyp uppstår när vi tror att *alla* äldre människor är fysiskt och mentalt svaga. Att man uppfattar att alla människor som tillhör en viss samhällsgrupp är likadana i vissa avseenden är kännetecknande för stereotypning. Stereotypen bortser från den variation som finns inom en grupp av människor.¹⁰⁴

I detta exempel handlar det om något vi alla har omkring oss, dvs. äldre människor. De flesta har nog i någon grad haft tankar kring äldre av det slag som Hinton här presenterar. Man kan då ganska säkert säga att fördomar om en region av Sverige, som man kanske dessutom aldrig besöker, är ännu lättare att skapa eller ta till sig.

Som nämnts ovan kan man tänka sig att det egna kritiska tänkandet är tänkt att filtrera bort de aspekter i filmerna som skulle kunna ändra bilden av t.ex. norrlänningar. Om inte annat borde kanske ett besök i Norrland råda bot på den orättvisa bilden som dessa filmer kan förmedla? Men riktigt så enkelt verkar det inte vara. Hinton skriver att: ”Det är inte säkert att en viss stereotyp överges, även om vi pekar ut bevis som strider mot den. Tvärtom, vilket är förvånande, kan ett sådant bevis stärka den stereotypa uppfattningen. Om 80-åringen som springer maraton betraktas som ’undantaget som bekräftar regeln’, så blir stereotypen i stället [sic!] bekräftad.”¹⁰⁵ Med andra ord skulle det krävas ganska lite, även vid ett längre besök, för att få sina fördomar ”besannade”. Hinton skriver också att: ”[...] även om människor får höra att deras stereotyper är felaktiga så är det inte säkert att de tror på att det verkligen är så”.¹⁰⁶ En tidig förklaring till detta, förklarar han, är att människor ofta kommer tro att det finns ett korn av sanning i mycket utbredda uppfattningar.¹⁰⁷

¹⁰² Wallengren, ”Kultur och okultur”, s. 79.

¹⁰³ Hinton, Perry R., *Stereotyper, kognition och kultur* (Studentlitteratur, Lund, 2003), s. 8f.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid., s. 23.

¹⁰⁷ Ibid., s. 23.

Fördomar och stereotyper är med andra ord något mycket komplicerat och något som är svårt att göra sig av med när det väl har tagit fäste. Det är ganska riskabelt ur ett moraliskt perspektiv att skildra människor i specifika regioner i film på det här sättet, i synnerhet då de når ut till så många tittare som de undersökta filmerna gör. Man undrar hur mycket tid och tanke de ansvariga filmskaparna har gett de signaler som de här filmerna sänder till tittaren. Den film som verkar ha fått mest kritik ur perspektivet nidsbilder och fördomar är *Jägarna*. I en intervju i DN 2011 sa regissören Kjell Sundvall att:

Skjuta renar och skjuta sin hund som inte lyder – allt det där har jag vuxit upp med och det är sant. Är det obehagligt? Är det otäckt? Ska man inte få göra film om saker som ger en negativ bild? Det är ju konstens uppgift att ta upp kontroversiella och obehagliga saker så att det blir en debatt. Och det har jag försökt göra i tvåan också.¹⁰⁸

Han ser de extrema inslagen i filmen *Jägarna* som sanningar, självbilder. Det är värt att påpeka att han i skapandet av filmen har plockat flera separata händelser för att sedan låta allt komma till uttryck i en och samma person – karaktären Leif. Detta gör karaktären extrem och i verkligheten skulle Leif kanske ha ett skelett i garderoben istället för femton. Kjell talar samtidigt om en större tanke med filmen - att skapa en samhällsdebatt. Samtidigt har han i en äldre intervju från 1996 med Dagens Nyheter sagt att: ”Skulle man göra en film om två bröder som super, snusar och petar sig i näsan så skulle ingen jävel gå och se den. Brodersdramat finns i filmen, det får publiken på köpet, men jag ville göra en thriller som når en stor publik. Den ska konkurrera med den amerikanska filmen.”¹⁰⁹ Det här uttalandet vittnar ju snarare om hur innehållet är uppbyggt för att skapa reaktioner och att få filmen att sticka ut ur mängden, allt för att utmana en amerikansk marknad. Att de andra filmerna inte verkar bli angripna på samma sätt är ganska anmärkningsvärt då de innehåller många liknande element i hur de presenterar respektive samhällen. Det går givetvis inte att tala om samma nivåer av våld och mörk skildring i de andra filmerna p.g.a. genretillhörighet, men stereotyper finns det (som undersökningen har visat) mycket av.

Som filmskapare är man inte tvungen att binda sitt verk till en verklighet - en sådan Bergman-realism är givetvis inte ett krav. Dessa överdrifter kan, som citatet ovan visar, lika gärna spela på de fördomar eller föreställningar som finns mest för att uppnå ökad effekt. Men hur fritt bör det vara för en regissör att använda sig av sådana metoder för att få fram ett spännande manus? Oavsett om man kan tala om ett direkt ansvar eller inte så är konsekvenserna fortfarande ett faktum. Genre spelar också roll då man kan argumentera för att man räknar med att tittaren t.ex. ska skratta bort eventuella överdrifter. Som thriller ska *Jägarna* vara spännande, *Masjävlar* och *Äng-*

¹⁰⁸ Viita, Kristoffer, ”Fucking Norrbotten”, *Dagens Nyheter*, 9 september 2011, hämtad 2013-04-21 från <<http://www.dn.se/pa-stan/film/fucking-norrbotten>>.

¹⁰⁹ Borggren, Ingrid, ”I storslagen natur blir dramet grymt”, *Dagens Nyheter*, 28 januari 1996, hämtad 2013-03-11 från <<http://ezproxy.its.uu.se/login?url=http://www.btf.se/asok>>.

lagård jobbar utifrån svart komedi/fars och *Så som i himmelen* har sitt messias-tema där man söker tydliga gränser mellan gott och ont. Men om man som filmskapare väljer att göra en film vars själva kärna behandlar friktionen mellan landsortsbo och stadsbo och de föreställningar om varandra de olika grupperna hyser, bör man då verkligen komma undan med att avproblematisera frågor om det egna verkets bidragande verkan? Var övergår de kärleksfulla överdrifterna till rena nidbilder?

Undertoner

De sensationella händelserna och överdrifterna i filmerna är stundtals svåra att ta på allvar och det är kanske det som filmskaparna räknar med. Men det är ändå svårt att i de undersökta verken inte se den gemensamma, allvarliga undertonen som trots allt alltid finns där. Mycket av denna underton finns i själva atmosfären och kanske är det här som musiken har sin största del i sammanhanget: i den ständiga och påtagliga känslan av dysfunktionalitet som hela tiden förstärks av musikens förförelse. Gorbman jämför i ett exempel en tonsatt filmscen och musiken i en väntsal hos tandläkaren. Hon menar på att inget av dessa två från början hade som funktion att egentligen höras. Hon skriver dock att även om filmmusiken varierar sig mer i det här avseendet är huvudsyftet fortfarande: ”[...] to render the individual an untroublesome viewing subject: less critical, less 'awake’.”¹¹⁰ Vidare förklarar hon att musiken i film gör att tittaren släpper garden inför den filmfantasi som narrativet presenterar.¹¹¹ Musiken har alltså som roll att nästan söva tittarens medvetna och kritiska tänkande och att få denne att acceptera det de ser – att övertyga.

Masjävlar är ett av de bättre exemplen på ett soundtrack som presenterar en fullkomlig verklighet som i detta fall handlar om Dalarna. Det är tydligt att man vill få tittaren att tänka sig att det är så regionen låter och känns. Det är som om fioler och nyckelharpor befinner sig i invånarens sfär, oavsett om denne handlar en avokado på ICA, firar en familjemedlem på dennes födelsedag eller åker scooter i hög hastighet. En person som har vuxit upp i Rättvik kan förmodligen ganska snabbt bortse från det som är överdrifter och behandla dessa som sådant, medan någon utomstående inte har samma möjlighet att lika lätt se nyanserna.

Det är något i användandet av subtila metoder som t.ex. suggestiv bakgrundsmusik vilket gör att den här sortens stereotypskapande känns extra fult. Kanske beror detta på att det är svårare att värja sig mot musiken än mot det direkt uttalade. Musiken är ett mycket starkt verktyg och det påverkar människan på ett inre plan som inte alltid är lätt att placera. Att ljud dessutom är information vi som människor tar upp mycket snabbare och mer direkt än den vi får via ögonen är

¹¹⁰ Gorbman, *Unheard melodies*, s. 5.

¹¹¹ *Ibid.*

ytterligare ett exempel på hur ljudaspekten i filmsammanhanget blir mycket intressant.¹¹² Som Gorbman skriver går det inte att se musiken i film som fullkomligt oskyldig då den på ett genomtänkt sätt är en del av ett narrativ.¹¹³ Att filmerna kan ha påverkat tittarnas uppfattning av de olika regionerna och att musiken skulle ha fungerat som ett förstärkande verktyg känns alltså troligt. Musiken i film kommer alltid att bära på kulturella koder som riskerar att förstärka sådana signaler till tittaren. Varje musikstycke skapar kulturella associationer hos tittaren tillsammans med bilderna.¹¹⁴ Inte minst går detta att se i tidigare nämnd ölreklam starkt influerad av *Jägarna*.

I vilken grad en påverkan sker är naturligtvis svårt att säga liksom huruvida det kan ses som allvarligt nog för att behöva göras något åt. Tanken att det kritiska tänkandet hos varje enskild individ skulle sätta stopp för samtliga långsiktiga missförstånd som kan uppstå känns inte troligt. Det är inte så pass enkelt. Om tittaren dessutom på förhand har definierat filmen som enbart underhållning finns det en risk att denne inte ens tar till ett kritiskt tänkande till att börja med.

Jag skulle inte gå så långt som att säga att någon nödvändigtvis måste stå till svars för konsekvenserna av dessa filmer. Det är så klart också viktigt att inte göra filmindustrin till en kontrollerad utbildningsapparat. Vad jag dock vill säga, är att ämnet är något som bör diskuteras och uppmärksammas mer än vad som görs, framförallt när det handlar om svensk film som tittarna dessutom själva är med och finansierar genom de bidrag som filmskaparna drar nytta av.

¹¹² Chion, *Audio-vision*, s. 5f.

¹¹³ Gorbman, 1987, s 11.

¹¹⁴ *Ibid.*, s 3.

5. Slutsatser

Filmerna som har undersökts har alla haft en utgångspunkt i en strävan efter att problematisera idylliska miljöer och de levnadssätt som påstås finnas i dessa. De sociala omständigheterna får ofta ligga till grund för problematiken i samhället och dess inbördes mänskliga relationer. Naturen får mycket utrymme och musiken i samband med den kan både ha en positiv eller negativ ”klang” för att stärka olika uppfattningar av specifika scener, eller att sätta tonen för hela filmverket.

Genom att ge huvudkaraktären (stadsbon) en roll som upplyst, kunnig, nyanserad och genomskådande, skapas konflikter med invånarna i de mindre samhällena. Musiken man tillskriver de normala invånarna är enkel och icke-komplex. I de fall då det handlar om körmusik där invånarna själva deltar visar man gärna upp en amatörnivå och en hel del osäkerhet bland själva kördeltagarna. Kören fungerar snarare som ett sätt att mötas och sjunga tillsammans. Musiken uttrycker en frihet och gemenskap där alla får vara med. I det egna hemmet, i bilen och andra platser där det egna musikalet yttrar sig, beskrivs den vanliga invånaren med populärmusik på ett sätt som i samband med dramat förenklar deras individuella egenskaper.

Ofta släpps musiken in som ett karaktärsdefinierande drag genom tradition. Invånarna som skildras har en stark koppling till traditionella mötesplatser, ofta kopplade till den kristna tron. Ibland kritiseras kyrkans påverkan i filmerna och de religiösa ledarna är antingen problematiska, eller något skenheliga. Trots detta presenteras sådana mötesplatser som viktiga för invånarna och det är ofta här som den diegetiska musiken möter byns invånare. Det är i sådana scener man väljer att presentera ett kulturarv starkt kopplat till musik.

Målgruppen för filmerna är svår att identifiera men det handlar i alla fall inte om film riktad till barn. Filmerna kan rikta sig till infödda svenskar genom att locka med underförstådd nostalgi och traditionella kopplingar, samtidigt som man kan vända på det och tillskriva filmerna en beskrivande funktion för ”utomstående”. Om tanken skulle vara att tittaren ska identifiera sig med huvudpersonen blir målgruppen en storstadsbo med rötterna ute på landet. På grund av de överdrivna karaktärerna blir skildringarna stundtals orättvisa och svårtolkade, något som lämnas till tittaren att filtrera med ett eget kritiskt tänkande.

Förslag på en fortsättning av mina resultat skulle kunna vara en mer djupgående och bredare analys av ämnet då det verkar saknas forskning kring musikens inverkan i den svenska filmen ur den här aspekten. Det skulle exempelvis vara givande att undersöka många fler filmer i ett mer omfattande sammanhang för att tydligare kunna tala om de samband som jag har funnit. Inter-

vjuer med ansvariga inom branschen i frågor angående ansvar och påverkan vore också intressant i samband med detta. I sådana intervjusammanhang tänker jag främst på själva tonsättarna då deras tankar om det här inte verkar komma till tals i vare sig media eller tidigare forskning.

Ett annat förslag skulle vara noggranna undersökningar av den svenska filmmusiken ur perspektiven genus eller nationell identitet. Som tidigare nämnts i avgränsningen är inte avsikten att behandla något sådant då jag anser att materialet inte är relevant nog i de frågorna. Jag anser dock att det finns utrymme för sådan forskning inom svensk filmmusik.

Litteratur- och källförteckning

Filmer

Jägarna (Kjell Sundvall, 1996).

Masjävlar (Maria Blom, 2004).

Så som i himmelen (Kay Pollak, 2004).

Änglagård (Colin Nutley, 1992).

Litteratur

Bryngelsson, Peter och Tillman, Joakim, *Filmmusik – det komponerade miraklet* (Korotan Ljubljana, Slovenien, 2006).

Chion, Michel, *Audio-vision – Sound on Screen* (Columbia University Press, 1994).

Edman, Marie, Bono, Francesco och Koskinen, Maaret, *Swedish film today* (Fälth & Hässler, Smedjebacken, 1999).

Florin, Bo, *Den nationella stilen – studier i den svenska filmens guldålder* (Norstedts tryckeri AB, Stockholm, 1997).

Gorbman, Claudia, *Unheard melodies: narrative film music* (Bloomington: Indiana Univ. Press; London, 1987).

Gradvall, Jan, *Tusen svenska klassiker* (Kina, Italgraf media, 2009).

Hanning, Barbara Russano, *Concise history of Western music*, 4th ed. Baserad på J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A history of Western music* (New York: Norton, 2010).

Hedling, Erik & Wallengren, Ann-Kristin, ”Svensk film i skuggan av sekelskiftet – en inledning”, *Solskenslandet* (Daleke Grafiska AB, Malmö, 2006).

Hedling, Erik, ”Gruppträckets tragik – om skildringen av kollektiva mekanismer i moderna svenska blockbusters”, *Solskenslandet* (Daleke Grafiska AB, Malmö, 2006).

Hedling, Erik, ”Kjell sundvalls Jägarna: svenskt ’High Concept’”, *Blågult flimmer – Svenska filmanalyser* (Studentlitteratur, Lund, 1998).

Hinton, Perry R., *Stereotyper, kognition och kultur* (Studentlitteratur, Lund, 2003).

Nilsson, Anders, ”Hur mår svensk filmmusik? – En kvalitativ studie av svenska filmkompositörers förutsättningar i det nutida produktionsklimatet” (Stockholms universitet, VT 2012).

Nilsson, Anders, ”Regionaliseringens effekter på svensk filmmusik – En kvalitativ studie av nutida filmskapares produktionsmässiga förutsättningar” (Stockholms universitet, HT 2012).

Wallengren, Ann-Kristin, ”Kultur och okultur – bilden av landsbygdens folk”, *Solskenslandet* (Daleke Grafiska AB, Malmö, 2006).

Artiklar från dagspress

Borggren, Ingrid, ”I storslagen natur blir dramat grymt”, *Dagens Nyheter*, 28 januari 1996, hämtad 2013-03-11 från <<http://ezproxy.its.uu.se/login?url=http://www.btj.se/asok>>.

Eklund, Bernt, ”’Så som i himmelen’ Oscar-nominerad” *Expressen*, 25 januari 2005, hämtad 2013-04-21 från <<http://www.expressen.se/noje/film/sa-som-i-himmelen-oscar-nominerad/>>.

Eriksson, Thord, ”Filmbranschen överger storstan”, *Dagens Nyheter*, 23 januari 2007, hämtad 2013-04-06 från <<http://www.dn.se/kultur-noje/filmbranschen-overger-storstan>>.

Larsson, Maria Bergom, ”Jesus + Freud = succé”, *Aftonbladet*, 18 februari 2005, hämtad 2013-04-21 från <<http://www.aftonbladet.se/kultur/article10546723.ab>>.

Viita, Kristoffer, ”Fucking Norrbotten”, *Dagens Nyheter*, 9 september 2011, hämtad 2013-04-21 från <<http://www.dn.se/pa-stan/film/fucking-norrbotten>>