

Högskolan i Halmstad
Sektionen för Humaniora
Filmvetenskap 61-90p
C-uppsats
Ht 2007

”It’s all Showbiz”

**Rumsgestaltning och musik i filmmusikalerna *Dancer in the Dark* och
*Chicago***

Av: Mylen Ifter
Handledare och examinator: Lena Israel

Abstract

Syftet med denna uppsats är att undersöka på vilket sätt musik och filmrum interagerar med varandra i filmmusikalerna "Dancer in the Dark" och "Chicago". Detta görs huvudsakligen med utgångspunkt från Richard Dyers teorier kring rumsgestaltning inom filmmusikaler, men också utifrån deras roll som förmedlare av utopiska värden, samt Michel Chions teorier kring ljudets olika effekter på film. Vilka värderingar och budskap filmerna har och hur de kommer fram diskuteras också.

Resultatet av analyserna visar att de två filmernas sätt att arbeta med rum och musik skiljer sig markant, men att de båda för fram ett samhällskritiskt budskap.

Innehållsförteckning

1. Inledning	s.2
1.1 Syfte och frågeställning.....	s.2
2. Teori och metodologi	s.3
2.1 Semiotik.....	s.3
2.2 Richard Dyer.....	s.4
2.3 Michel Chion.....	s.5
3. Analys av Dancer in the Dark	s.6
3.1 Samhällskritik.....	s.10
4. Analys av Chicago	s.12
4.1 Samhällskritik.....	s.17
5. Diskussion och slutsats	s.18
6. Källförteckning	s.20

1. Inledning

Enda sedan filmmusikalens debut på vita duken i slutet på 1920-talet med filmerna ”The Jazz Singer” (Crosland, 1927) och ”Show Boat” (Pollard, 1929) har Hollywoodproduktionerna varit de stilbildande, med filmer som ”The Wizard of Oz” (Fleming, 1939) och ”Singin’ in the Rain” (Donen och Kelly, 1952). Med det ständigt återkommande temat om den gode kämpande hjälten/hjältinnan som till sist överkommer alla hinder och kommer ut som segrare har denna genre fått rykte om sig att leverera lättsmält och glattig underhållning utan större djup. Denna stämpel lever kvar än i dessa tider, men frågan är om detta alltid stämmer?

1.1 Syfte och frågeställning

Jag har valt att titta närmre på två filmmusikaler som skiljer sig anmärkningsvärt från det ovannämnda, nämligen ”Dancer in the Dark” (von Trier, 2000) och ”Chicago” (Marshall, 2002). Dessa två filmer präglas av cynism och pessimism och har på inga sätt något underliggande budskap om att ”the good always proveils”. Det finns med andra ord inga som helst garantier att ”de goda” vinner. Tvärtom, som gör sig särskilt tydligt i ”Chicago”, offras oskyldiga medan de skrupelfria frodas.

Syftet med uppsatsen är att undersöka:

- relationen mellan filmrum och musik samt hur filmernas underliggande budskap och värderingar kommer fram.

2. Teori och metod

Med hjälp av teorierna presenterade nedanför kommer jag göra en närläsning av de två filmerna för att undersöka vad de förmedlar och hur går de tillväga för att göra detta. Om de rumsliga gestaltningarna och musiken förmedlar någon lösning på problemen som läggs fram i narrationen eller om de fungerar som en kritik eller verklighetsflykt.

2.1 Semiotik

Analyserna i uppsatsen bygger mycket på Richard Dyers tankar och eftersom han är väldigt influerad av semiotik inleder jag med en mycket kortfattat introduktion i ämnet.

Semiotik (av grekiska semeion som betyder tecken) är teckenlära och går ut på att ta reda på hur något blir bärare av vissa betydelser och fokus ligger på att organisera tecken, koder och system. En kod är en samling av meningsfyllda tecken. Inom semiotiken tittar man på hur betydelse byggs upp. Den moderna semiotiken grundar sig till stor del på amerikanen Charles Sanders Peirce – och schweizaren Ferdinand de Saussures studier kring förhållandet mellan olika tecken.

Peirces delar upp tecken i tre grupper beroende på hur tecknet förhåller sig till det som det betecknar. De tre grupperna benämner han: index, ikon och symbol. Med indexikalt tecken menas att tecknet står i ”kausal förbindelse till sitt objekt (symptom)” (Kjörup, 1999, s. 231). Rök är till exempel det indexikala tecknet för eld. Ikoniska tecken är de som liknar vad de står för. Symboliska tecken är sådana som endast har en ”godtycklig förbindelse till objektet (som orden)” (Kjörup, 1999, s. 231). En hund är fortfarande en hund även om man väljer att kalla den för en katt.

Saussure menar att tecken består av ”uttryck” och ”innehåll”: signifiant (det betydande) och signifié (det betydande). ”För honom är ordet, uppfattat som tecken, både ljudet och den betydelse det har” (Kjörup, 1999, s. 236). Ett tecken, menar han, kan bara existera och skapa mening med dessa två delar. Det är ordet, till exempel hund, och själva det håriga fyrbenta djuret som tillsammans bildar ett tecken.

Semiotiken har också visat sig användbar inom filmvetenskap främst tack vare

fransmannen Christian Metz. Han menade att den gamla idén om att film kan förstås som ett språk, inte helt olikt verbalspråket var mycket missledande. Istället, ansåg han, måste film ses som ”ett konglomerat av en mängd olika semiotiska system: verbalspråk (talet i film), gester, klädsel, narrativa konventioner, bildspråkliga konventioner och så vidare (Kjörup, 1999, s. 245).

2.2 Richard Dyer

Richard Dyer har behandlat ämnet filmmusikaler ibland annat boken ”Only entertainment” från 2002 och artikeln ”The Space of Happiness in the Musical” från 1998 och beskriver musikaler som “discourses of happiness”. Han menar kortfattat att narrationen sätter upp problem som musiknumren erbjuder lösning på eller åtminstone en paus ifrån. ”The numbers constitute definitions of happiness” (Dyer, 1998, s.31) och gör så med hjälp av bland annat färg, rytm, former och harmonier av musik. Dyer hävdar vidare att underhållning, där musikaler är inräknade, är förmedlare av utopiska värden. De erbjuder en föreställning om ”något bättre”, något vi djupt önskar men som inte erbjuds oss i vårt vardagliga liv. Dyer är dock noga med att poängtera att underhållning, såsom musikaler, inte presenterar någon färdig modell av utopiska världar, utan snarare rymmer det utopiska i känslorna som underhållningen framkallar. Dessa känslor frammanas med hjälp av koder som använder sig av både representerande och ickerepresenterande tecken. De representerande tecknen är de mer påtagliga – filmstjärnorna är vackrare än oss, karaktärerna mer drivna och problem mer lösliga än i vår verklighet. Men också ickerepresenterande tecken som till exempel musik, kamerarörelser och färg styr våra känslor, menar Dyer och de representerande - och ickerepresenterande tecknen är till sin natur mycket lika. Båda är, för att använda Charles S. Peirces terminologi, i mångt och mycket ikoniska, men skriver Dyer ”whereas the relationship between signifier and signified in a representational icon is one of resemblance between their appearance, their look, the relationship in the case of the non-representational icon is one of resemblance at the level of basic structuration” (Dyer, 2002, s.21). Dyer poängterar dock ut att dessa tecken inte på något sätt är naturgivna utan kulturellt betingade. Åskådaren måste lära sig

hur man ska läsa av tecknen. Dyer tar upp författarna E. H. Gombrich och Umberto Eco som båda hävdar att olika representationsformer korresponderar med olika former av perception. För att tydliggöra: man tolkar exempelvis rimligen inte tecknen i ett musiknummer på samma sätt som filmens narrativ i övrigt.

Dyer skriver vidare om tre breda tendenser inom filmmusikaler gällande att få narrationen och musiknumren i en filmmusikal att överlappa varandra smärtfritt. Det första sättet att försöka överbrygga denna kontrast mellan filmens narrativ och musiknumren är att hålla dessa två tydligt separerade. Det andra sättet är att presentera narrationen som problem och musiknumren som flykt, men samtidigt försöka integrera numren i handlingen med hjälp av vad Dyer kallar ”a whole set of papering-over-the-cracks devices (e.g. the well-known ’cue for a song’)” (Dyer, 2002, s.28). Det tredje sättet är att helt suddas ut gränserna mellan narration och nummer och följaktligen antyda att detta är en naturlig del av en redan utopisk värld.

Vad gäller rumslighet i filmmusikaler menar Dyer att musiknumren ofta expanderar filmrummet. När det ska dansas och sjungas finner man alltid det utrymme man behöver. Detta, fortsätter han, understryks av användandet av rörlig kamera och klippning.

2.3 Michel Chion

I ”Audio-Vision Sound On Screen” från 1994 tar Michel Chion bland annat upp ljudets inverkan på film och hur det påverkar hur filmrummet uppfattas. Han menar att man generellt kan dela in ljud på film i tre grupper: onscreen, offscreen och nondiegetic. Med ”offscreen sound” menas det ljud vars källa är utanför bild. ”Onscreen sound” eller ”visualized sound” är istället ljud där källan är med i bilden. ”Nondiegetic sound” syftar till ljud vars källa inte bara är utanför bild utan också utanför filmens upplevda narrativ till exempel bruket av voiceover. Chion använder sig också av termen ”acousmatic” och beskriver detta fenomen som ”sound that one hears without seeing their originating cause” (Chion, 1994, s.71) och räknar både offscreen – och nondiegetic sound som detta. Akusmetern som den kallas på svenska syftar till allt ljud vars ursprung man inte ser i

bild. En annan kompletterande term är ”diegetic sound” som används av Claudia Gorbman och syftar till allt ljud som kommer från en källa inom berättelsen. En sammansättning av Chions begrepp onscreen- och offscreen sound kan man säga.

Chion talar vidare om ”offscreen space”, något han menar är ett rum utanför bild som åskådaren själv skapar i sitt huvud där ljudkällan tros komma från. Detta hörda filmrum kan beroende på ljudkällan förstöras respektive förminskas. Om man som exempel filmar en snötäckt skog men samtidigt hör ljudet av havet förstöras plötsligt det hörda filmrummet eftersom källan till ljudet inte ligger i den sedda bildens närhet. Om ljudets källa tvärtom är nära det sedda rummet krymper det hörda filmrummet.

3. Analys av *Dancer in the Dark*

Lars von Triers ”*Dancer in the Dark*” från 2000 är berättelsen om emigranten Selma Jezkova (Björk Gudmundsdottir), en ensamstående mor bosatt i en småstad i USA under 1960-talet som lider av en obotlig ärftlig ögonsjukdom som bryter ner hennes syn och till slut kommer göra henne blind. För att hennes son Gene (Vladica Kostic) inte ska gå samma öde till mötes sliter hon hårt på en fabrik för att skrapa ihop pengar till en operation som ska rädda sonens syn. Men när hon blir lurad på sina besparingar av sin granne, polismannen Bill (David Morse) trappas allting upp till ett tragiskt slut.

Rent visuellt är det stor skillnad på hur Selmas vardag filmas jämfört med musiknumren. Upplevelsen av Selmas gråa verklighet frammanas med hjälp av den dogmaestetik som är starkt förknippad med von Trier. Det finns ingen förskönande ljussättning, inget i efterhand pålagt ljud och allt är filmat med handhållen kamera av en enda kameraman. De många gånger skakiga kamerarörelserna, bruket av jumpcuts och avsaknaden av starka färger ger ett amatörmässigt och torftigt intryck. I kontrast till detta har vi musiknumren. Dessa presenteras som Selmas dagdrömmar. Ljud i hennes omgivning blir musik, åtminstone i hennes öron. Men istället för att låta folk spontant

brista ut i sång gör von Trier det klart för oss att detta är något som bara utspelar sig i Selmas fantasi.

För att få ihop extrapengar till sin sons operation ska Selma arbeta nattskift på fabriken. Det bekymrar hennes goda vän Kathy (Catherine Deneuve), som anar hur dålig Selmas syn har blivit. Hon kommer dock till sin väns undsättning, men påpekar att Selma måste arbeta snabbare. Lite retsamt säger då Selma att Kathy borde dansa oftare. Hon tycker bättre om henne när hon dansar. Varpå Kathy svarar att hon dansar när det finns musik. Därefter följer kameran Selma bort till en av maskinerna och man får se hur hon lutar sitt huvud mot den. Ett avläggset maskinljud blir mer och mer markant och tar till sist över hela ljudbilden. Så inleds det första musiknumret i filmen vid namn "Cvlada" genom att ett off-screen ljud förvandlas till ett icke-diegetiskt. Med andra ord från att ha varit ett ljud vars källa man kunnat ana strax utanför det synliga filmrummet går det över till att bli ett ljud som inte är förankrat till filmens upplevda narrativ då trummandet kompletteras av andra instrument (pålagt ljud). Kameran zoomar därefter, till detta rytmiska hamrande, in på Selmas ansikte. I nästa klipp ser man en närbild på några människor i fabriken arbetandes vid maskiner till den rytm som nyligen introducerats. Det visuella är nu helt förändrat. Det första man lägger märke till är att dogmaestetiken är utbytt mot film som ger en mer professionella känsla än resten av filmen som är filmad med en mer hemmavideoaktig stil. Färgerna i bilderna förstärks och ger ett mer levande intryck. Allt är filmat med snabba klipp från alla möjliga olika vinklar och höjder. De 100 stationära kameror von Trier använt är utplacerade på olika ställen för att fånga scenerna ur olika perspektiv. Filmrummet öppnas tack vare detta sätt att filma upp, expanderar som Dyer uttrycker det, och ger utrymme får sång och dans som tidigare inte existerat. Det används mycket totalbilder eller wide shots vilket gör att man upplever rummet som tidigare sett så glest och tomt ut fyllas med människor. När von Trier filmar "verkligheten" använder han sig nästan uteslutande av när- och halvbilder.

Dansen som förkommer är noggrant koreograferad och framförs av både skådespelarna och professionella dansare. Selma besväras inte heller i något av musiknumren av sin dåliga syn, utan kan se klart.

Alla musiknummer i filmen är iscensatta på ovannämnda vis med ändrad filmteknik och professionell och koreograferad dans, med undantag för det sista, som tas upp på

sidan 10. Det är också värt att notera att von Trier i alla musiknummer bara använder sig av pålagd musik (icke-diegetiskt), något som däremot aldrig förekommer i ”verkligheten”.

Sättet att gå över från filmens övriga narration till musiknummer i ”Dancer in the Dark” liknar, om man använder sig av Dyers term, ”a whole set of papering-over-the-cracks devices”. Narrationen presenterar ett problem och musiknumren fungerar som flykt samtidigt som man försöker integrera numren i handlingen. Dyer nämner den traditionella ”cue for a song” som en vanlig metod för att försöka sammanföra verklighet och musiknummer, något som används i ”Dancer in the Dark”. Ett sångnummer kan anas när ett icke-diegetiskt ljud plötsligt tar över hela ljudbilden och omvandlar rummet till något mer än bara en återspeglning av den narrativa verkligheten. Raymond Knapp använder sig i ”The American Musical” från 2002 av ett begrepp han kallar MERM – Musically Enhanced Reality Mode. Det är idén om att musik ger tillträde till en verklighet bortom den ”riktiga världen” som simuleras med hjälp av sceneri och talat språk, då den tillåter både ljud – och visuella överträdelser för att förstärka sin verklighet.

Ett annat exempel på hur verklighet går över i fantasi är i scenen då Selma och hennes uppvaktare Jeff (Peter Stormare) dyker upp oanmälda till repetitionerna av Sound of Music. Selma har tidigare varit med i ensemblen, men slutat på grund av sin syn och lämnat efter sig rollen som Maria. Dramaläraren vet att Selma är efterlyst och i ett försök att hålla henne kvar tills polisen anländer föreslår han att ensemblen ska visa henne ett nummer ur pjäsen. Det trummande ljudet i numret triggar Selmas fantasi och övergången till fantasinumner sker genom att det diegetiska ljudet dränks av det icke-diegetiska ljudet av Selmas egen musikal. Men i detta nummer tar inte fantasin över rummet helt utan man får här bevittna hur fantasi och verklighet går in i varandra. Det tidigare så amatörmässiga aktörerna i pjäsen börjar nu agera ut och dansa professionellt till Selmas ”In The Musicals, Part 1” där hon sjunger om att inget ont någonsin händer en i musikalerna och att det alltid finns någon som fångar dig när du faller. Alla i rummet tar del i Selmas fantasi, utom Jeff. Han begriper sig inte på musikalerna, varken i verkligheten eller i Selmas fantasi och sitter därför bara still på en stol när rummet omkring honom byter skepnad. Mot slutet av sången får man dock se hur dramaläraren ”bryter sig ur fantasin”

och börjar dra sig bakåt i salen för att med oroad min släppa in polisen som precis anlant. De marscherar fram till Selma som nu står på scenkanten och högt deklarerar att "there is always someone to catch me when I fall" varpå hon graciöst faller i polisens armar. De är dock inte där för att fånga henne i fallet, utan för att släpa henne i fängelse.

Som åskådare är man van vid att det i musikaler (och filmer i allmänhet) alltid finns någon som ställer allting tillrätta i kniviga situationer. Denna hopsmältning är en bitsk ironisering av detta antagande.

Musikaler är, enligt Dyer, förmedlare av utopiska värden som erbjuder oss något vi önskar men inte får i vårt vardagliga liv. Detta gör sig väldigt tydligt i "Dancer in the Dark" där musikalnumren står för det utopiska och filmens narrativ i övrigt för verkligheten. Skillnaden är dock att i "Dancer in the Dark" är denna utopi endast tillgänglig för Selma. För åskådaren erbjuder musiknumren ingen verklighetsflykt eller lindring utan fungerar istället som en påminnelse om hur illa ställt Selma har det eftersom de stämmer så illa med den verklighet som presenteras. Det finns egentligen inte heller för Selma någon musikalisk illusion, utan hon använder dessa fantasier för att försöka ändra perspektiv, men är ändå medveten om sin verklighet och ger därför heller ingen direkt tröst till åskådaren. Det finns dock två nummer som ger viss lindring till åskådaren och det är "I've Seen It All" och "Next To Last Song".

Inledningen till det andra musiknumret i "Dancer in The Dark" utspelar sig på ett järnvägsspår där Selma, som precis blivit avskedad från sitt arbete, och Jeff går. Selma tar denna väg eftersom hon kan känna sig fram på spåret. Detta märker Jeff och frågar: "You can't see, can you?" varpå Selma svarar: "What is there to see?". Ljudet från det passerande tåget övergår i ett jämt och rytmiskt dunkande och återigen byts dogmaestetiken ut mot mer traditionell teknik. Den närmast klaustrofobiska känslan som frammanas av att i närbild och med skakig kamera filma Selma och Jeff tryckta längs med kanten på en järnvägsbro försvinner i och med detta och filmrummet öppnas på nytt upp. Nu filmas tågets väg mycket med wide shots över stora naturlandskap och uppe på tåget dansar de liftande skogshuggarna. Sången Selma sjunger i detta nummer är "I've Seen It All" och av den förstår man att hon accepterat sitt öde, om än något ambivalent, att bli blind. Hennes mål har varit att samla ihop pengar till sin sons operation, vilket hon

också lyckas med. Hon är tillfreds med det och känner att hon sett vad hon behöver se i det här livet.

Accepterande av sitt öde är också vad som ger lindring i slutscenen då Selma väntar på sin avrättning. Hon är till en början helt förtvivlad, stretar emot och ropar efter sin son. Men efter att Kathy lyckats ta sig upp till henne och lagt Genes glasögon i hennes händer lägger sig ett lugn över henne. Operationen har lyckats, han behöver inte längre dem. Med snaran kring sin hals börjar Selma nu sjunga "Next To Last Song". Men i detta nummer ändras inte filmestetiken överhuvudtaget utan filmas med den dogmastil som filmen igenom fått symbolisera "verkligheten". Så utan något pålagt ljud, utan dansare utan någonting sjunger hon sin sista sång innan golvet öppnar sig under hennes fötter.

Dyers skriver att när man suddar ut gränserna mellan narration och nummer antyder man att detta är en naturlig del av en redan utopisk värld. Så när Selma till sist får sin enda önskan uppfylld, nämligen hennes sons syn räddad, förverkligas utopin. Detta är måhända inte ett klassiskt "lyckligt slut" men ändå en ljusglimt i en annars mycket mörk berättelse.

3.1 Samhällskritik

"Dancer in the Dark" tydliggör och kritiserar de samhälleliga regler som måste följas om man ska bli accepterad. Geoffrey Whitehall tar i sin essä "Musical Modulations of Political Thought" från 2006 upp ett begrepp av Michel Foucault, nämligen "Normalising Judgement". Med detta menas kortfattat den hierarkiska ordningen i samhället som rankar och dömer hur saker och ting ska kvalificeras. Under det ständiga hotet av diskvalifikation krävs att man spelar efter samhällets regler för kvalifikation. För att behålla sitt arbete döljer Selma sin begynnande blindhet och hon visar upp ett normalt fungerande socialt liv med familj och vänner. Whitehall skriver att "the series of minor visual obstacles that Selma must overcome in daily life, however, turn out to be conditions of possibilities for her being qualified/disqualified in modern society. Navigating the quotidian existence of factory life in late-capitalism, reproducing sink after sink, rearranging row after row of bobby-pins, and copying the illusion normal

public/private relationships, reveals itself to be a social-political map of qualification, surveillance and discipline.” (Whitehall, 2006, s.5). För att undvika diskvalifikation och därmed straff måste alltså Selma godkännas inom vad Whitehall kallar ”the visual-political matrix of qualification. ”Selma is safe/free if she projects the image of a good citizen-subject and therefore a resource and product to be employed, consumed and classified” (Whitehall, 2006, s.6). Selma vet att samhället hon lever i inte gör plats för svaghet och försöker därför in i det längsta hålla sin hemlig. Den enda hon anförtror sig åt, gällande sin syn och besparingar, innan hon blir fångslad är Bill och han utnyttjar henne. Bill har pengaproblem men vill inte erkänna detta för sin fru. Detta berättar han för Selma i hopp om att få låna pengar av henne, något hon vägrar. När Selma upptäcker att pengarna är borta konfronterar hon Bill. Det visar sig då att han ljugit för sin fru och sagt att Selma försökt inleda en affär med honom och vägrar dessutom lämna tillbaka hennes pengar som han har på sitt skrivbord. När hon ändå tar tillbaka dem drar han sin pistol mot henne och viskar att det är hans pengar hon har i sin väska, pengar hon stulit från honom. Han gör klart för Selma att detta är historien han tänker berätta för polisen och det står direkt klart för både henne och åskådaren vem polisen kommer tro på. En emigrant från ett kommuniststyre (Tjeckoslovakien) står inte lika högt i kurs som en, åtminstone på utsidan, ganska välbärgad polis och familjeman. För att göra det hela mer trovärdigt börjar han demonstrativt ropa att Selma ska sluta för att hans fru ska höra. Hon springer upp för trappan och ser Bill hålla fast Selma med pistolen i handen. Han förklarar att Selma försökt stjäla pengarna genom att dra hans pistol mot honom och talar om för henne att springa efter handklovarna i hans bil. Medan frun är borta blir Bill mer våldsam då Selma fortfarande vägrar lämna ifrån sig pengarna. Under tumulten råkar Bill bli skjuten och faller ihop på golvet. Väskan med pengarna har han i sin famn och vägrar lämna ifrån sig den om inte Selma skjuter honom. Han dör hellre än lever med skammen att inte kunna försörja sig och sin fru. Att Selma gråtandes bönar honom att inte göra så mot henne hjälper föga och under hans psykiska press skjuter hon honom. Skottet är dock inte dödande och på grund av att Selma nu är så gott som blind blir dödandet av Bill en utdragen och blodig historia.

”Dancer in the Dark” visar upp en dystopisk värld där illusionen av godhet räcker längre än verklig sådan. För det är i slutändan inte Bill som blir dömd utan Selma. Under

rättegången beskrivs Bill som en ädel, hårt arbetande man som fallit offer för en obarmhärtig och girig kvinna, när det i själva verket är tvärtom.

Rättegångsscenerna är av von Trier iscensatta väldigt ”amerikanskt” med jury, anhöriga, allmänhet som ”publik” och ”suprise witnesses”. Åklagaren inleder med att förklara för juryn att han ska bevisa vilken i botten självisk människa Selma är, hur hon gömmer sig bakom ett handikapp för att vinna sympati och hur hon utnyttjat inte bara det land som öppnat sina armar för henne, utan också för de människor som öppnat sitt hem och sina hjärtan för henne. Selma blir till sist också dömd till döden.

Den amerikanska drömmen, om att människor kan skapa ett bättre liv åt sig och sina egna oberoende klass, kön och/eller etnicitet, gör sig inte gällande i den här filmen. Att arbeta hårt och vara ärlig ger ingen belöning, bara imagen av det. Bill visste till exempel att det lätt skulle gå att beskylla Selma för stöld, precis som han visste att om han dog i stridens hetta i vad som såg ut att vara ett försök att ta tillbaka sina pengar skulle han dö en hjälte. Selma får aldrig upprättelse och enda trösten är att hennes son kan genomgå sin operation, eftersom hon lyckas betala doktorn pengarna innan hon blir gripen. Kathy vill använda operationspengarna för att anlita en ny advokat och få rättegången omprövad, något Selma vägrar. Hon vet hur hennes son kommer värderas utan sin syn och offerar sig därför för att han inte ska bli dömd av samhället. För alla, i synnerhet arbetsklassen, är utbytbara i detta kapitalistiska samhälle där människor förbrukas och sedan kastas åt sidan.

4. Analys av Chicago

Filmen ”Chicago” som utkom 2002 och regisserades av Rob Marshall handlar om Roxie Hart (Renée Zellweger), en ung kvinna som drömmer om att bli en framgångsrik kabaretartist.

Filmen inleds med en närbild på en kvinnas halva ansikte, vars ansikte vi senare förstår är Roxies, och där kameran zoomar in på hennes ena öga. Ett glittrigt C bildas i hennes iris och fortsätter in i den svarta pupillen som skapar en svart fond där ordet Chicago

lyser. Ljudet av en trumpet som legat i bakgrunden ökar nu i styrka och i nästa klipp får man se en närbild på en pianist som räknar in sitt band och musiken tar fart. Vi befinner oss nu på jazzklubben Onyx och får för första gången bekanta oss med Roxie som är där med sin älskare Fred Casely (Domenic West), en man som säger sig ha kontakter med människor i artistbranschen och lovat hjälpa Roxie. På klubbscenen uppträder Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones) och Roxie följer storögt sin idol. Kameran går från att filma Velma uppe på scen till en närbild på Roxies ögon. I nästa klipp får man se hur Roxie i en vision tagit Velmas plats och nu själv sjunger "All that Jazz" vilket låter åskådaren ana att musiknumren är något som existerar i Roxies huvud. Med hjälp av saker hon hört och sett och människor hon träffat fårskt i minnet uppfinner hon storslagna kabaretnummer i sin fantasi.

Utöver att bara vara fantasier i Roxies huvud, fungerar musiknumren som en ironisk parallell till filmens "verklighet" och inte som en integrerad del av den. Om man använder sig av Dyers uppdelning faller "Chicago" (med undantag för "All That Jazz", "Chicago After Midnight" och "Nowadays/Hot Honey Rag") under kategorin att hålla nummer och filmens narrativ i övrigt tydligt separerade.

Det första "riktiga" numret "Funny Honey" äger rum kort efter att Roxie i ett vredesutbrott skjutit ihjäl Fred. Under förhöret förvandlas kommissarie Harrisons (Colm Feore) ficklampa när den riktas mot henne till en spotlight och man får se henne och pianisten (Taye Diggs) från Onyx sittandes vid ett piano på en scen och introducera numret, "Mrs Roxie Hart would like to sing a song of love and devotion dedicated to her dear husband Amos". Det klipps hela tiden mellan nummer och "verklighet" där Roxies prakttoffel till man Amos (John C. Reilly) nu tagit på sig ansvaret för mordet. Ljuden från de båda världarna hörs hela tiden. När Roxie liggandes på pianot sjunger om hennes mans osviktande kärlek till henne hör man också honom tala med kommissarien. Musiken från numret är också närvarande när det klipps tillbaka till "verkligheten". När det till sist går upp för Amos att hans fru ljugit för honom ändras också musiknumret. Från att lugnt och harmoniskt sjungit om sin underbare man ställer hon sig nu upp på pianot och pekar anklagande på sin man som man kan skymta på ena kanten av bilden och sjunger: "if they string me up, I'll know who brought the twine", samtidigt som

Amos lika argt deklarerar: ”and I believed her! That cheap little tramp. So, she was two-timing me, huh? Well, then, she can just swing for all I care.”

Som tidigare nämnt hålls i princip alla nummer och filmens narrativ helt isär. Numren sker uppe på en scen och allt är professionellt koreograferat och många gånger med dansare och körsång. Allt från ljussättning till kostymer för tankarna till en riktig Broadwayuppsättning. Genom att hela tiden klippa mellan nummer och ”verklighet” skiftar också filmrummen. Dyer hävdar att filmrummet ofta expanderar under musiknummer, vilket man på ett sätt kan säga också gör sig gällande i ”Chicago”. Dock inges ingen känsla av oändliga möjligheter till expansion. Filmens övriga narrativ utspelar sig till stor del i ett fångelse och i små celler där utrymmet är begränsat. Utrymmet karaktärerna får när de framför sina nummer på stora scener, som dessutom filmas mycket mer i helbild än filmen i övrigt, är alltid större men dock är allting begränsat till just scenen.

Det diegetiska – och icke-diegetiska ljudet blandas i ”Chicago” i synnerhet när det gäller numren. Eftersom det då klipps fram och tillbaka från nummer och ”verklighet” går ljuden in i varandra och byter roll beroende på vilket filmrum som visas. När ljudet av ”verkligheten” tränger sig in i numren uppträder det som offscreen ljud, då källan till ljudet i och för sig inte är med i bild men ändå kommer från en källa inom berättelsen. När det klipps till ”verklighet” förvandlas det till onscreen ljud. Ljuden i musiknumren uppträder på två vis. All sång faller under kategorin onscreen ljud eftersom alla karaktärers sånginsatser alltid är med i bild. Däremot är orkestreringen (ljudet från alla instrument) sällan synlig och upplevs många gånger ”förinspelad” och inte i anslutning till filmens uppleva narrativ, alltså icke-diegetisk. Det instrumentala ljudet i numren fungerar som en blandning av onscreen, - offscreen- och icke-diegetiskt ljud. I vissa nummer kan man se några instrumentalister (onscreen), men absolut inte alla. I till exempel ”Funny Honey” är bara pianisten med i bild trots att andra instrument hörs (blandning av onscreen- och ickediegetiskt ljud). I ”When your good to Mama” kan man ibland skymta siluetter av bandmedlemmar vilket gör att källan till ljudet kan anas även om det inte är med i bild (offscreen). I ”All I Care About Is Love” finns ingen antydning till närvaro av instrumentalister, men som i alla nummer kan de även om de inte är med i bild tänkas sitta i ett orkesterdike nedanför scen (blandning av offscreen- och icke-

diegetiskt). Större delen av den instrumentala musiken i ”Chicago” är alltså, för att använda Chions term, ”acousmatic”, man ser inte musikens ursprung i bild, varken i numren eller när den ligger som bakgrund till ”verkligheten”.

På detta sätt byggs musiknumren upp i ”Chicago”. De framstår som Roxies fantasier, presenteras nästan alltid av Onyx pianisten, utspelar sig på scener och ironiserar över filmens övriga narrativ. För att de ironiska poängerna verkligen ska komma fram klipper man fram och tillbaka mellan nummer och ”verklighet”.

Den korrupta fängelseföreståndaren Mama Morton (Queen Latifah) introduceras i numret “When Your Good To Mama” där hon iklädd en magnefik åtsittande klänning på en scen inför publik framför sitt nummer. En bit in i numret kastas man tillbaka till ”verkligheten” där Mama Morton nu visar Roxie till sin cell och en instrumental version av sångnumret kan då fortfarande höras, dock väldigt svagt. Nu får man se hur fångar sticker sedlar i Mamas€ hand och hur hon i sin tur ger dem något (till exempel cigaretter). Tjänster och gentjänster, så fungerar det i Mama Mortons fängelse. Billy Flynn (Richard Gere), stjärnadvokaten som aldrig förlorat ett mål med en kvinnlig klient, möter man för första gången i numret ”All I Care About Is Love” där han iförd enkla kläder förklarar att han inte bryr sig om varken dyra kläder eller bilar medan man får se klipp från ”verkligheten” då en skraddare hjälper honom med kläder och han åker en flott bil. Billy är i själva verket en girig och skrupelfri människa som inte skyr några medel för pengar och ära.

Rent filmiskt är det är det dock ingen större skillnad på nummer och ”verklighet” då allt är konventionellt filmat. Det är stillastående kameror som främst skiftar mellan halv- och närbilder, men också helbilder och klippen är relativt snabba. Åkningar och in – och utzoomningar med kameran används också flitigt.

Att hävda att musiknumren i ”Chicago”, i enlighet med Dyer, förmedlar utopiska värden är en sanning med modifikation. Eftersom Roxies dröm alltid varit att få stå på scen kan i och för sig numren där hon medverkar ses som någon form utopi förverkligad. Hon förvandlar till exempel en konversation med Mama Morton till en stå-upp komiker show med henne själv i huvudrollen. Men den huvudsakliga rollen för musiknumren är inte som förmedlare av utopiska värden, utan som en kommenterande värld som utspelar sig jämsides den ”verkliga”. Dock poängterar Dyer att det utopiska också ryms i

känslorna underhållning skapar, så även om nu inte numren i sig inte presenterar eller ger en paus från problemen i filmens narration ger de med all glitter, glamour och professionell underhållning det. Av de koder eller tecken, som Dyer menar frammanar dessa känslor hos åskådaren, är de representativa väldigt påtagliga i "Chicago".

Filmstjärnorna (för det är bara välkända ansikten i huvudrollerna) är alltid vackra, mer drivna och problemen framstår som betydligt mer lättlösliga än vad de är i vår verklighet.

Det enda numret med allvarlig ton är Katalin Helinszkis (Ekaterina Chtchelkanova) hängning. I ett tidigare nummer då Katalin introduceras får man veta att hon är oskyldig till mord. Numret framförs av "the six merry murderess of the Cook County jail" och med Roxie sittandes vid ett bord betraktandes sjunger de hur respektlöst deras romantiska partners behandlat dem och att de fick vad de förtjänade. Efter varje kvinna beskrivit vad som lett till mordet drar hon fram en röd näsduk som symboliserar skuld. Katalins är dock vit och som enda oskyldigt dömda ska hon nu hängas. Pianisten presenterar numret som "Katalin Helenszki and her famous hungarian disappearing act" och det liknar ett cirkusnummer där hon sätter snaran kring midjan samtidigt som det klipps tillbaka till "verkligheten" där snaran läggs runt hennes hals. Till ljudet av trumvirvlar går hon i fantasin fram mot kanten av den ställning hon tidigare klättrat upp på, medan hon i "verkligheten" tar några steg mot falluckan. Hon kastar över kanten samtidigt som det klipps tillbaka på falluckan som öppnas. I numret får man nu se hur en hänförd publik ger stående ovationer då de ser att snaran är tom, medan en märkbart skakad publik i "verkligheten" ser Katalins livlösa kropp dingla.

Inte alla nummer i "Chicago" är sång- och dansbaserade. Ovannämnda döds scen innehåller bara pianistens röst som överlappar Mary Sunshines (Christine Baranski) radiosändning från fängelset och ljudet av virveltrummor. "Chicago after Midnight" är också ett ickesjungande nummer där Billy Flynn för sitt sällskap berättar om det senaste mordet i Chicago. Till icke-diegetisk bakgrundsmusik klipps det mellan Billy och mordet som inte utspelar sig på en scen utan också i "verkligheten".

Det sista numret i "Chicago" är "Nowadays/Hot Honey Rag" och är ett nummer i Roxie Hart och Velma Kellys nyuppförda show som de tack vare all publicitet lyckas arrangera. Här görs ingen särskiljning mellan nummer och "verklighet" eftersom numret utspelar sig i "verkligheten" och inte i Roxies huvud. Utopin är därmed förverkligad.

4.1 Samhällskritik

”Chicago” är en satir som driver hejdlöst med mediasamhället av idag. Det ironiseras över människors ständiga jakt på berömmelse och hur flyktigt kändisskapet är. Men effektivast driver filmen med vad människor ser upp till och genom medias manipulerande fånglas av. Hur Billy Flynn väljer att gå till väga gällande Roxies försvar är ett av de mest påtagliga. Han menar på att det effektivaste sättet att vinna ett mål inte ligger i bevisningen utan hur väl media kan manipuleras. Därför ska allt krut läggas på att arbeta upp sympati för Roxie hos pressen. Med en fabricerad historia, försöker de under en presskonferens sälja sin ”story” till journalisterna. Numret ”They Both Reached For The Gun” speglar denna konferens och visar Billy som en buktalare och Roxie som hans docka. Bakom dem står en mängd journalister med snören kring handlederna föreställande marionetter, alla under Billy Flynn, den store mästermanipulatörens våld. ”It’s all showbiz, but kid your working with a star”, som Billy deklarerer innan numret ”Razzle Dazzle”. Den bitande kritiken mot hur man kan bli känd för ingenting genom manipulation märks tydligt i texten.

När saker och händelser tas helt ur proportion är det sällan händelsen i sig som hamnar i fokus utan allt runt omkring. Detta går att jämföra med till exempel dagens valkampanjer, som mer och mer börjar likna demagogi. Den som gapar högst får mest uppmärksamhet, oavsett vad han/hon påstår. Den amerikanske journalisten och satirikern H.L. Mencken har beskrivit en demagog som ”en som predikar doktriner han vet är osanna, till folk han vet är idioter.” Samma teknik används av många av dagens nyhetstidningar som tävlar om slagfärdiga rubriker och löpsedlar som säljs till många gånger alltför okritiska läsare. Men denna sensationsjournalistik gör att människor snabbt tröttnar och hela tiden söker nya kickar. Så även om kändisskap numera är lättare skapa är den desto svårare att behålla när så pass många slåss om sina 15 minuter. I ”Chicago” visas detta genom hur Roxie och Velma rivaliserar om uppmärksamheten från media. När den ena är ”het” glöms den andra bort. Hur flyktigt kändisskapet är får Roxie också bittert lära sig efter att hon just vunnit sin frihet. Utanför domstolen har då en ung kvinna skjutit ihjäl sin man och sin advokat och alla journalister springer dit. Roxie är

bortglömd, ett öde värre än döden. Att hon precis undkommit dödstraff bekommer henne inte, men att fotograferna inte ens ville ta ett kort är förkrossande. Kritiken i ”Chicago” ligger mycket i att kändisskap blivit en form av religion, något som ska eftersträvas oavsett kostnad.

Religion är något man driver med anmärkningsvärt mycket, med tanke på att detta är en Hollywoodproducerad film. Den enda som sätter sitt hopp till Gud är Katalin och hon hängs. Roxie, som däremot spelar rollen som ångerfull syndare som funnit vägen tillbaka till tron klarar sig. När hon utropar ”sweet Mary and Joseph” efter att fått otrevliga nyheter anmärker Mama Morton att ”your talking to the wrong people”. Men också Billy påpekar att Roxie borde utelämna Gud och hålla sig ”where your better acquainted”. Han skryter också med att om Jesus Kristus levt nu, hade ägt 5000 dollar och kommit till honom hade saker och ting sett annorlunda ut.

Allt är ett spel för galleriet och kan du inte reglerna trycks du undan eller går under, vilket också blir fallet för de enda två ”goda” karaktärerna i filmen, Roxies make Amos och Katalin. Den slående slutrepliken i filmen kommer från Roxie som när hon tar emot publikens jubel ropar ”Thank you! Believe us, we could not have done this without you!”

5. Diskussion och slutsats

Efter att analyserat ”Dancer in the Dark” och ”Chicago” har jag kommit fram till att dessa filmer mer eller mindre bara har två saker gemensamt. De är båda musikalerna och de är båda samhällskritiska. Men det är också en stor kontrast mellan hur dessa två gemensamma nämnare tar sig uttryck. Bortser man från kritiken i ”Chicago” skiljer den sig inte anmärkningsvärt från någon annan Hollywoodproducerad filmmusikal utan är väldigt konventionellt gjord och de utopiska känslor Dyer menar att musiknumren i musikalerna förmedlar återfinns i form av att det utopiska ryms i känslorna underhållningen i filmen skapar åt åskådaren. ”Dancer in the Dark” är däremot en independentfilm som blandar filmstilar och som många gånger upplevs mer som en pastisch av en musikal än

den äkta varan. De utopiska känslor musiknumren förmedlar är inte tillgängliga för åskådaren och ger ingen avkoppling från problemen i narrationen.

Det är också stor skillnad på hur kritiken levereras. ”Chicago” är en lättsam satir och kritiken som framförs upplevs som humoristisk och sarkastisk och inget man behöver ta på blodigt allvar. Kritiken i ”Dancer in the Dark” är mycket mer subtil. Ingen direkt fiende pekas ut, utan måste utläsas mellan raderna. Medan det i ”Chicago” är närmast omöjligt att inte förstå vad som fördöms finns det med ”Dancer in the Dark” risk för den bara uppfattas som en tragisk berättelse utan bakomliggande mening. Det finns inga pekpinningar som tydligt vägleder åskådaren genom vad von Trier vill förmedla. Medan kritiken kommer fram som mest i musiknumren i ”Chicago”, tack vare deras ironiska framtoning samt klipp till ”verkligheten” för att spegla kontrasten, är den ständigt närvarande i ”Dancer in the Dark” i form av hur Selma behandlas just förutom i musiknumren. Både rumsgestaltningarna och musiken tjänar helt olika syften i dessa två filmer. De har dock det gemensamt att de på en punkt helt avviker från det vanliga grundupplägget i musikaler, nämligen att de goda alltid vinner. Selma tillintetgörs och även om Roxie och Velma inte är allt igenom onda hör det inte till vanligheten att så pass cyniska och manipulerande karaktärer kommer undan utan straff.

Men trots sina skillnader har dessa två filmer, enligt mig, lyckats leverera skarpsinnig kritik mot hur vi i vårt kapitalistiska samhälle många gånger värderar prestige och pengar högre än människor.

6. Källförteckning

Björkman, Stig & Trier, Lars von: *Trier om von Trier*. Stockholm: Alfabet, 1999.

Chion, Michel: *Audio-Vision Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

Dyer, Richard: *Only Entertainment*. London: Routledge, 2002.

Dyer, Richard: "The Space of Happiness in the Musical" i : *Aura*. 1998 vol. 4, nr. 1, 31-45.

Gorbman, Claudia: "Narratologiska aspekter av filmmusik" i: *Modern filmteori 1*. Red. Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling. Lund. Studentlitteratur, 1995.

Knapp, Raymond: *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Kjörup, Sören: *Människovetenskaperna. Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur, 1999.

Whitehall, Geoffrey: "Musical Modulations of Political Thought" i: *Theory & Event*. 2006 vol. 9, nr. 3.

Filmer

Marshall, Rob: *Chicago*, 2002

Trier, Lars von: *Dancer in the Dark*, 2000