



HÖGSKOLAN
DALARNA

Kandidatuppsats

Musiken ler, bilden skriker

En analys av "anempathetic music" i film

Författare: Erik Torstensson
Handledare: Johnny Wingstedt
Examinator: Thomas Florén
Ämne/huvudområde: Ljud – och musikproduktion
Kurskod: LP2005
Poäng: 15 hp
Examinationsdatum: 15/1-2015

Högskolan Dalarna
791 88 Falun
Sweden
Tel 023-77 80 00

Abstract

Denna kandidatuppsats avhandlar tre stycken analyser av tre stycken filmscener från filmerna *A Clockwork Orange*, *Reservoir Dogs* och *Watchmen*, tre stycken exempel på scener där så kallad *anempathetic music* används. Denna form av musik kan beskrivas som att den distanserar sig från vad som händer i den rörliga bilden genom att förmedla den motsatta känslan, till exempel om musiken är glad och lättsam medan en våldtäkt sker i bild. Denna uppsats analyserar i dessa tre analys exempel vad sådan filmmusik kan bidra med för berättarfunktioner och meningspotential i filmexemplens narrativ.

Resultaten från analysen visade på att musiken i de tre valda analys exemplen bidrar till ökad reflektion hos publiken och hur detta möjliggör för att *anempathetic music* kan ses som *empathetic* mot publiken och deras tolkning av filmscenernas narrativ.

Keywords: Anempathetic music, filmmusikanalys. *A Clockwork Orange*, *Reservoir Dogs*, *Watchmen*, berättarfunktioner

Innehållsförteckning

Abstract.....	2
Innehållsförteckning	
1. Inledning.....	4
1.1 Syfte.....	5
1.2 Frågeställningar och avgränsningar.....	5
2. Tidigare forskning, begrepp och teori.....	6
2.1 Berättarfunktioner.....	7
2.2 Konventionell filmmusik.....	8
2.3 Anempathetic och empathetic music.....	9
2.4 Kongruent och inkongruent musik.....	11
2.5 Meningspotential och meningserbjudande.....	12
3. Metod.....	13
4. Analys.....	15
4.1 Analys av A Clockwork Orange.....	16
4.2 Analys av Reservoir Dogs.....	21
4.3 Analys av Watchmen.....	26
4.4 Resultat.....	31
5. Diskussion.....	32
5.1 Jämförelse av analysresultaten för de tre scenerna.....	32
5.2 Metodkritik.....	35
6. Källförteckning.....	37
7. Bilagor.....	38
Bilaga 1 Information om filmerna.....	38
Bilaga 2 Låttexterna.....	39

1. Inledning

I egenskap av student på ljud – och musikproduktionsprogrammet så ligger givetvis ljud och musik i alla möjliga framföranden och former mig varmt om hjärtat. Emellertid har filmintresset också legat mig varmt om hjärtat på lekmanna-nivå sedan barnsben och därmed har även filmmusik varit av stort intresse för mig, ett i mitt tycke perfekt giftermål mellan mina två stora intresseområden. Därför kom jag snabbt fram till slutsatsen att avhandla ett ämne inom filmmusik för min c-uppsats, då detta är ett ämne som intresserar mig på flera plan.

Jag som vilken annan filmkonsument som helst älskar de stora bombastiska musikaliska teman som hör ihop med de stora filmproduktionerna så som *Star Wars*, *Indiana Jones*, *Lord of the rings* etc. Dock har jag under min utbildning på Högskolan Dalarna tillskansat mig bred kunskap om filmmusikens roll i filmiska verks narrativa flöde och detta har bidragit till att jag har intresserat mig mer för filmmusik som applicerar mindre konventionella grepp, ibland grepp som leder till oväntade och överraskande narrativa kontraster. Som en ganska inbiten filmkonsument har jag börjat tröttna på alla möjliga typer av konventioner, inte bara när det gäller musik, utan även bild, text och dramaturgiska konventioner. Dock är mitt främsta kompetensområde inom musiken och därför kommer denna uppsats avhandla just det.

Denna uppsats kommer avhandla filmscener med bildmässigt våldsamt innehåll som tonsätts med till exempel en upplyftande poplåt. Musiken distanserar sig helt enkelt från det bildmässiga innehållet genom att via egenskaper som melodi och tonalitet förmedlar den motsatta känslan. Man kan också uttrycka det som ”musik som inte bryr sig”. Detta berättargrepp går under namnet *anempathetic music* (Chion, 2009), som inom kort kommer förklaras mer djupgående i denna kandidatuppsats. Jag är nyfiken på vad sådan typ av filmmusik kan göra för en films narrativ och jag vill tro att flera är intresserade av att göra en djupdykning i detta avvikande grepp när det gäller användande av filmmusik. Jag tror att djupare förståelse av detta kan ge djupare förståelse för filmmusik som berättargrepp överlag.

1.1 Syfte

Syftet med denna fallstudie är att belysa ett användande av filmmusik som kanske inte är så konventionell och se vad detta bjuder in till för narrativa tolkningar av de valda filmscenerna på ett teoretiskt plan. Med ökad förståelse för det relativt okonventionella användandet av *anempathetic music* (se rubrik 2.3 Anempathetic och empathetic music för en djupare förklaring av termen och dess motsats) är förhoppningen att en bredare förståelse för mer konventionell filmmusik kan uppnås. Det vill säga: för att för att förstå de mer typiska dragen i mer konventionell filmmusik så kan det vara av intresse att även rikta fokus mot de mer otypiska dragen och på så vis belysa vad som skiljer dem åt. Detta är givetvis av stort intresse för filmskapare och filmkompositörer och musikläggare för att bättre förstå hur musik, varken den distanserar sig från det visuella innehållet eller inte, kan påverka, stödja och avancera det narrativa flödet och bidra till det dramaturgiska förloppet.

Genom denna uppsats hoppas jag på att kunna bidra med ett nytt sätt att se på användande utav *anempathetic music* och hur man kan analysera liknande scener för att skaffa sig bättre förståelse för berättargreppet.

1.2 Frågeställningar och avgränsningar

För att sammanställa lämpliga forskningsfrågor, bra avgränsningar och ett användbart syfte för min uppsats har jag utgått ifrån boken *The Craft of Research* (Booth, Colomb & Williams, 2008).

Mina två huvudfrågeställningar lyder som följer:

Hur bidrar musiken till det audiovisuella berättandet vid användet av *anempathetic music* i tre scener ur filmerna *A Clockwork Orange*, *Reservoir Dogs* och *Watchmen*?
Hur gestaltas och framförs musiken vid användande av *anempathetic music* i dessa scener?

Eftersom studien görs i form av en fallstudie kommer svaren på frågeställningarna endast gälla dessa tre filmscener.

Denna fallstudie kommer innehålla analyser av tre filmiska verk: *Reservoir Dogs* (1992), *A Clockwork Orange* (1971) samt *Watchmen* (2009). Mer information om dessa filmer återfinns i Bilaga 1 i slutet av denna uppsats.

En scen från varje film kommer att analyseras som uppfyller följande kriterier:

Det bildmässiga innehållet visar en fysiskt våldsam scen.

Musiken i kombination med den rörliga bilden i multimodala verk, i detta fallet fysiskt våldsamma filmscener, får en *anempathetic effect*.

Notera att det andra kriteriet lägger tyngdpunkten på ”musiken i kombination med bilden”, då musiken i sig inte kan vara *anempathetic*, utan måste ha något annat medium att förhålla sig till och spela emot, i det här fallet de rörliga bilderna. Kort sagt: musiken behöver något att ”inte bry sig om” och distansera sig ifrån.

De tre filmerna som valts har blivit valda då de är tre välkända verk som alla har en gemensam nämnare, det vill säga en eller flera våldsamma scener där *anempathetic music* används.

2. Tidigare forskning, begrepp och teori

Filmscener med tillhörande musik av det tidigare nämnda slaget (bildmässigt våldsamt innehåll, upplyftande och positiv musik) har analyserats tidigare. Scenen ur *A Clockwork Orange* där huvudpersonen Alex DeLarge sjunger *Singin' In The Rain* medan han våldför sig på en man och en kvinna är ett sådant exempel (Gengaro, 2013, s.118). Däremot har jag hittat lite forskning som generaliserar det berättargreppet när det gäller användande av filmmusik på det sättet och jämförelser mellan olika filmscener av detta slag.

2.1 Berättarfunktioner

Det finns en uppsjö av olika termer och analysmetoder som lämpar sig ypperligt för sådan forskning. Wingstedt och Chion är bara två av flera namn som använder sig av termer och modeller för detta ändamål. Den analysmodell som denna uppsats kommer utgå ifrån delar in filmmusik i dessa funktioner (Wingstedt, 2012, s.165).

Emotiva funktioner

Informativa funktioner

Deskriptiva funktioner

Vägledande funktioner

Retoriska funktioner

Temporala funktioner

Först har vi *emotiva funktioner* vars uppgift är att gestalta känslor och stämningar. Dessa kan vara upplevda känslor, men även observerade sådana. De *informativa funktionerna* berättar om tidsepok, kulturmiljö och status. De kan göra det med hjälp utav symbolisk representation och igenkänning. *Deskriptiva funktioner* är så som det låter beskrivande sådana, närmare bestämt utav fysiska miljöer, attribut eller fysik rörelse. Dessa funktioner kan anses vara härmande och aktivt målade sådana. Funktioner som är utpekande, uppmanande och är där för att guida, betona och frasera i det narrativa flödet kallas för *vägledande funktioner*. De *retoriska funktionerna* kommenterar och ironiserar skeenden i berättelsen. Kontinuitet och framåtrörelse kan förmedlas via de *temporala funktionerna*. Dessa olika funktioner används för att placera in musiken i olika element (det vill säga berättarfunktioner), så som olika musikaliska fraser och instrument och placering över tid och rum av dessa i det narrativa sammanhanget i multimodalt gestaltade verk.

Filmmusik kan också delas beroende på om musiken existerar i samma tid och rum som karaktärerna eller om musiken endast kan höras av åskådarna. Dessa två indelningar kallas *diegetisk* och *icke-diegetisk* musik. Termerna kan förklaras på följande sätt:

Diegetisk musik är alltså musik som hörs i berättelsens värld. Ett annat vanligt begrepp för diegetisk musik är source music, eftersom källan till musiken är redovisad (eller underförstådd) som del i diegesen. Ibland är gränsen mellan diegetisk och icke-diegetisk musik flytande, den kan också förändras över tid. Musik kan till exempel börja som diegetisk när någon spelar en grammofonskiva i en filmscen, men kan övergå till icke-diegetisk när samma musik fortsätter in i nästa scen som utspelar sig någon annanstans (Wingstedt, 2012, s.189).

I och med dessa definitioner kan vi alltså särskilja dessa två genom att säga att *diegetisk musik* kan uppfattas av karaktärerna i filmen då de befinner sig i samma tid och rum, medan det argumenteras för att *icke-diegetisk musik* sker bortom filmkaraktärernas sinnevärld där endast tittaren kan uppfatta den. I de tre exempel som jag har valt som föremål för mina analyser förefaller det sig så att musiken som gestaltas i dessa scener är av det *diegetiska* slaget (som i vissa fall går över till *icke-diegetisk* musik) och därför är det intressant ur ett narrativt perspektiv att observera hur karaktärerna i scenen förhåller sig och integrerar med musiken.

2.2 Konventionell filmmusik

Då det står i mitt syfte att med ökad förståelse för det relativt okonventionella användande av *anempathetic music* möjliggör att en bredare förståelse för mer konventionell filmmusik kan uppnås så måste man fråga sig kort vad konventionell musik innebär. I boken *Hearing Film* skrivs det kort om *Adorno's theories of culture*. Adorno säger som följer:

The dismissal of popular culture as the product of an oppressive "culture industry" (scoring clichés "only seem to make sense as a consequence of standardization within the industry itself, which calls for standard practices everywhere {p.3}); (Adorno, citerad i Buhler, Deemer & Neumeyer, 2010, s.38)."

Såvitt jag förstår det så föreslår Adorno att konventioner inom filmmusik har främst uppstått av praktiska skäl snarare än för underliggande konstnärliga skäl.

Det kan möjligtvis kopplas till forskaren Kurt Londons slutsatser gällande filmmusikens begynnelse. Han menade att musiken introducerades i syfte att dämpa och neutralisera det höga ljud som dåtidens projektorer åstadkom. Bristfällig akustik skulle snarare vara orsaken till filmmusikens introduktion snarare än konstnärliga behov (Prendergast, 1992, s.3).

Numera anses filmmusik i större utsträckning som ett konstnärligt uttryck som i många fall kan stå på egna ben självständigt från den rörliga bild som den åtminstone associeras med. Faktum kvarstår dock att vissa vanligt förekommande musikaliska grepp och konventioner fortfarande används flitigt. Till exempel är användande av stråkar på ett specifikt sätt fortfarande starkt förknippat med skräckfilmsgenren. Något som delvis bryter mot dessa konventioner är *anempathetic music*.

2.3 Anempathetic och empathetic music

I boken *Film – A Sound Art* använder sig Chion av begreppet *anempathetic music/sound* (musik/ljud som "inte bryr sig"). I bokens glossregister beskriver Chion begreppet på detta vis:

The effect of a diegetic music cue's (or sound's) ostensible indifference to the pathetic or tragic quality of the scene in which it occurs. Examples include player pianos, insouciant waltzes, light music, music played on a record player or tape recorder, street singing, the rhythmic noise of an electric fan or a mill, or the regular rhythm of waves – heard during a scene of murder, rape, torture, or other grave or terrible action. What all anempathetic music and sounds have in common is that they're present before the dramatic event occurs, and they continue during and afterwards without being affected by it, as if nothing has happened (Chion, 2009, s.467).

Det finns, såvitt jag kan se, någonting med detta berättargrepp som "normaliserar" det hemska som händer på filmduken och som på sätt och vis gör det obehagligare. När det inte längre finns så många sätt att chocka filmpubliken på kanske svaret är att låta fiktionen närma sig verkligheten genom musik som publiken är bekant med och kanske i viss mån likgiltiga inför och sätta den i en ny oväntad och "skev" bildmässigt berättande kontext. Termen kan förklaras på ett mer kortfattat sätt på följande vis:

Sounds or music that are emotionally distanced are anempathetic, or not in empathy with the image track. A simple example would be a sad or distraught person in the midst of a happy, celebrating crowd – clearly, the generic sounds of the crowd do not match the mood of the character (Buhler, Deemer, Neumeyer, 2010, s.107).

För att ytterligare bygga på förståelsen för begreppet *anempathetic music* tar Chion (2009, 208) upp ett konkret exempel, nämligen i Guillermos del Toros film *The Devil's Backbone* (2001), där några barn dödar en vuxen person till en tango sjungen av Carlos Gardel. Musiken står här i stark kontrast till vad som händer i den rörliga bilden.

Detta är ett bra exempel på ”musik som inte bryr sig”. Exempel på två andra filmer med liknande scener är *Reservoir Dogs* (1992) och *A Clockwork Orange* (1971), två filmer som använder detta berättargrepp på ett enligt många effektivt sätt (och dessa filmer utgör två av de tre exempel som senare kommer utgöra analysmaterialet i denna uppsats). För kuriosans skull så finns det en intressant bakgrund till användande av *anempathetic music* i en av de mest kända scenerna från filmen *A Clockwork Orange*, nämligen när karaktären Alex slår och våldtar en kvinna medan han sjunger *Singin' in the Rain* (text och musik av Arthur Freed och Nacio Herb Brown, 1929. Mest känd från filmen med samma namn, 1952). Regissören Stanley Kubrick ville ha någon form av musikaliskt ackompanjement till scenen och han bad därför skådespelaren som gestaltade Alex, Malcolm McDowell, att sjunga någonting. Det som dök upp i McDowells huvud var just *Singin' in the Rain* och i och med att han valde just att sjunga den låten i samband med sin rolls våldsamma handlingar skapades en inkongruent känsla mellan den glada melodin och det brutala våldet. Här resoneras det kring, så vitt och förstår och som jag själv har reflekterat över, om en typ av ”normalisering” av våld som *anempathetic music* kan bidra med och som inte alltid förekommer i film. I många fall handlar det snarare om en form av glorifiering av våld som viss filmmusik definitivt bidrar till (Gengaro, 2013, s.118).

Begreppet *anempathetic* står i direkt kontrast med *empathetic music/sound/effect*:

The effect created by music that is or seems to be in harmony with the emotional climate of a scene; dramatic, tragic, melancholic, etc. The opposite of the anempathetic effect. The empathetic effect might not arise from the music considered on its own but may arise entirely from the particular relation created between the music and the rest of the scene (Chion, 2009, s.477).

Som tidigare nämnts kommer denna uppsats att fokusera på *anempathetic music*, dock kan det vara värt att notera att även ljudeffekter skulle kunna ha egenskaper som gör att de får *anempathetic effect* beroende på i vilken bildmässig kontext den sätts i. Ljudet av duschen som fortsätter att gå efter det brutala mordet i *Psycho* (1960) är ett bra exempel på detta: duschvattnet fortsätter att gå, tillsynes ovetandes eller likgiltig inför vad som just inträffat i det narrativa förloppet. Här kan det givetvis argumenteras för att det är realistiskt att detta skulle ske, då duschen inte har ett medvetande som kan ta ställning till vad som pågår i omgivningen. Då detta oftast också är fallet med *anempathetic music* är frågan om detta berättargrepp med filmmusik kan få en filmscen att framstå som mer realistisk?

2.4 Kongruent och inkongruent musik

Två andra, och närbesläktade begrepp, är *kongruent* och *inkongruent* musik (Cohen, 2010). Betydelsen av dessa två termer är ganska rakt på sak: att musiken är *kongruent* innebär att den ”överensstämmer” och passar känslomässigt till scenen, till exempel att en romantisk scen ackompanjeras med ömma stråkar på ett sätt som anses och uppfattas som konventionellt. *Inkongruent* är således raka motsatsen, det vill säga att musiken och bilden inte tycks vara baserade på samma känsla. Ett exempel skulle kunna vara en våldsam scen ackompanjerad av en glad schlagerdänga. Dessa begrepp diskuteras närmare och mer ingående i artikeln *Music as a source emotion in film*.

Kongruens och inkongruens är termer som är värda att ta upp som en parentes då dessa ändå är faktorer som avgör åskådarens uppfattning av filmmusiken när den visas tillsammans med den rörliga bilden. Det vi snabbt kan konstatera är att *anempathetic music* oftast är inkongruent, vilket gör att den framstår som ”icke samspelt” med det bildliga och därmed ”inte bryr sig”. Termerna kommer användas senare i vissa avseenden under analysdelen.

2.5 Meningspotential och meningserbjudande

Hur kan man då resonera kring vad för betydelsevärde användande av *anempathetic music* kan ge? För att vidare reflektera över hur verk såsom film kan tolkas finns två termer kallade *meaning potential* (som på svenska heter meningspotential) och *affordance* (som på svenska heter meningserbjudande). I boken *Introducing Social Semiotics* beskriver Theo Van Leeuwen *affordance* på följande sätt:

Affordances (Gibson) are the potential uses of a given object, stemming from the perceivable properties of the object. Because perception is selective, depending on the needs and interests of the perceivers, different perceivers will notice different affordances. But those that remain unnoticed continue to exist objectively, latent in the object, waiting to be discovered (Van Leeuwen, 2005).

I samma bok står följande jämförelse mellan de två begreppen:

Perception is selective. And yet the other affordances are objectively there. Thus the meanings we find in the world, says Gibson, are both objective and subjective. This is evidently very similar to Halliday's concept of "meaning potential" in which linguistic signifiers – words and sentences – have a signifying potential rather than specific meanings, and need to be studied in social context. The difference is that the term "meaning potential" focuses on meanings that have already been introduced into society, whether explicitly recognized or not, whereas "affordance" also brings in meanings that have not yet been recognized, that lie, as it were, latent in the object, waiting to be discovered (Van Leeuwen, 2005).

Meningspotential är alltså, precis som man kan tänka sig, *alla* potentiella *meningar* och betydelser som ett verk såsom film kan ha, så länge de kan utläsas av den sociala kontexten. Den potentiella meningen måste alltså på något sätt vara förankrat i det man faktiskt vet och utifrån det kan man diskutera och fråga om möjliga betydelser. Meningserbjudande är mer abstrakt på det sättet, i och med att det innefattar potentiella meningar och betydelser som ännu inte är förankrade eller upptäckta i den sociala kontexten.

I analyserna av scenerna kommer det fokuseras på vilken meningspotential musiken kan bidra med. Däremot är det av intresse att även ta upp meningserbjudande då det är en närbesläktad term som inte ska blandas ihop med den förstnämnda termen. Under varje rubrik som sammanfattar en berättarfunktion i respektive scen kan vissa diskussioner och följdfrågor tas

upp som kan ge en fingervisning om olika meningspotentialer som musiken kan medföra till filmers narrativ.

3. Metod

Denna uppsats kommer att använda sig utav fallstudier med egna analyser som tar avstamp i Wingstedts berättarfunktioner. Jag har valt denna metod då den är en lätt och överskådlig metod för att dissekera filmmusiken på ett berättarfunktionellt plan, det vill säga det är ett sätt för att utröna vad musiken och dess egenskaper gör för berättandet i film. Wingstedts och Chions termer lämpar sig mycket bra för detta ändamål, då deras system går ut på att dela in filmmusiken i olika narrativa funktioner i samspelet mellan ljud, bild, tal osv.

I boken *Fallstudien som forskningsmetod* av Sharan B Merriam står det följande i avsnittet *Definition av fallstudier* (Merriam, 1993, s.24):

Vilka typer av frågor man ställer, vilken grad av kontroll man har och hur man tänker sig att slutresultatet ska bli är faktorer man måste ta hänsyn till då man ska avgöra om en fallstudie verkligen är det som passar bäst för att undersöka något av intresse. En fjärde och förmodligen avgörande faktor är om man kan identifiera ett avgränsat system som fokus för undersökningen (Smith, 1978). En fallstudie är alltså en undersökning av en specifik företeelse, t ex ett program, en händelse, en person, ett skeende, en institution eller en social grupp. Detta avgränsande eller definierade system väljs för att det är viktigt och intressant eller för att det utgör någon form av hypotes. Adelman, Jenkins & Kemmis (1983) uttrycker det som att denna företeelse utgör ett exempel på en mer omfattande grupp av händelser, personer eller skeende.

Fallstudien som metod lämpar sig, som vi återigen kan konstatera, sig väl till ett forskningsområde av det slag som jag har valt, det vill säga till mindre omfångsmässigt avgränsade skeenden, företeelser eller situationer.

Boken tar även upp vissa fördelar med fallstudien som metod (Merriam, 1993, s.46-47):

Fallstudier innebär ett sätt att studera komplexa sociala enheter som består av multipla variabler som kan vara av betydelse för att förstå företeelser i fråga. Metoden är förankrad i verkliga situationer och därför resulterar fallstudier i en rikhaltig och holistisk redogörelse av företeelsen. Metoden ger bokstavligen insikt och upplysning på ett sätt som vidgar läsarens kunskaper. Dessa

insikter kan också utvecklas till tentativa hypoteser som kan bidra till att strukturera framtida forskning.

Guba & Lincoln tar också upp en begränsning i beskrivandet av fallstudiemetoden:

Fallstudier kan överförenkla och överdriva faktorer i en situation, vilket gör att läsaren drar felaktiga slutsatser om hur det hela egentligen är. De varnar dessutom för att läsaren kan förledas att tro att en fallstudie är redogörelser för helheten av en situation eller företeelse, den tenderar att vara maskerad till en helhet när den i själva verket blott utgör en del – en enda aspekt av livet (Guba & Lincoln, citerade i Merriam, 1993, s.377).

Från fallstudien kan man således få ut djuplodande resultat och svar från det specifika forskningsområde man valt att förkovra sig i som senare kan utmynna i fortsatt och utvecklad forskning. Av ovan diskuterade begränsningar kan vi utläsa att fallstudien som metod kan också bli lidande av en viss ytlighet när det kommer till att kunna dra generella slutsatser som kan appliceras direkt på andra områden.

Djupdykning inom ett smalt område kan ge vissa svårigheter när det kommer till att dra breda slutsatser. Att använda analys som metod ger inte svar på frågan om hur en grupp publikdeltagare upplever en filmscen, utan är framförallt en analytisk beskrivning av scenens audiovisuella struktur och utifrån detta en tolkning av möjliga meningspotentialer och berättande funktioner.

Analysen går igenom följande steg:

Kort synopsis av filmens handling och beskrivning av scenen

Visuell beskrivning av scenen

Om musiken

Kontrastanalys

Filmmusikanalys

Summering analys

Varje steg innehåller sammanfattningar om respektive ämne som rubrikerna anger och när det gäller själva filmmusikanalysen så kommer den gå igenom varje berättarfunktion där det dels sammanfattas vilka olika funktioner man som publik kan finna i musiken och dels

diskussioner (och följdfrågor som musiken väcker) angående vilka meningspotentialer som kan återfinnas.

Varje steg i analysen har i bästa möjligaste mån gjorts var för sig. Till exempel har jag under filmmusikanalys haft en berättarfunktion i fokus i taget. Detta har resulterat i upprepade observationer av scenerna för att observera så många olika aspekter av berättarfunktionerna som möjligt.

Med detta upplägg hoppas jag kunna dissekera mitt analysmaterial på ett så överskådligt och adekvat sätt som möjligt, både för att uppnå bättre förståelse för det undersökta fenomenet och för att liknande analyser skall kunna upprepas och göras av andra intresserade

4. Resultat och analys

Analysen gjordes av följande filmer och scener:

A Clockwork Orange – Karaktären Alex torterar och våldtar en kvinna medan han sjunger *Singin' In The Rain*, en låt tagen från musikalfilmen med samma namn.

Reservoir Dogs – Karaktären Mr. Blonde torterar en polis till tonerna av *Stuck In The Middle With You* av bandet Stealers Wheel.

Watchmen – Karaktären The Comedian blir attackerad och mördad i sin lägenhet. I bakgrunden spelas *Unforgettable* med Nat King Cole.

Dessa filmer representerar väl det som tidigare beskrivits gällande användande av *anempathetic music* i scener med bildmässigt våldsamt innehåll. De uppfyller således även de två kriterier jag tidigare etablerat under rubriken 1.2 Frågeställningar och avgränsningar:

Det bildmässiga innehållet visar en fysiskt våldsam scen.

Musiken i kombination med den rörliga bilden i multimodala verk, i detta fallet fysiskt våldsamma filmscener, får en *anempathetic effect*.

Analysen utgår från Wingstedts berättarfunktioner (se under rubriken 2.1 Berättarfunktioner) och meningspotential (se under rubriken 2.5 Meningspotential och meningserbjudande).

Det ska också påpekas att denna analys ger mer om läsaren sedan tidigare är bekant med de valda scenerna. Om inte, rekommenderas det att försöka få möjlighet att titta på scenerna medan man läser analysen för ökad förståelse.

4.1 Analys av A Clockwork Orange

Kort synopsis av filmens handling och beskrivning av scenen

I framtida Storbritannien är den karismatiska och extremt våldsamma brottslingen Alex DeLarge fängslad. Han är volontär för en experimentell terapi som utvecklats av regeringen i ett försök att lösa samhällets brottsproblem - men inte allt går enligt planen.

Alex och hans kumpaner misshandlar man och en kvinna i deras hem och våldtar kvinnan medan han sjunger *Singin' In The Rain*, en låt tagen från musikalfilmen med samma namn. Scenen utspelar sig 0:11:15 - 0:13:16 under filmens speltid.

Visuell beskrivning av scenen

Sekvensen utspelar sig sent på kvällen när Alex och hans fyra medhjälpare har tagit sig in ett pars fina och väl inreda hem. En av medhjälparna tvingar ner mannen på golvet, en annan tar tag och håller upp kvinnan med sina båda händer och håller upp henne i luften medan hon kämpar emot. Den tredje blir delegerad till att söka igenom huset på värdesaker. Både mannen och kvinnan stretar emot medhjälparna medan de håller dem mot deras vilja. Alex börjar sjunga på *Singin' In The Rain* medan han dansar med. Emellanåt tilldelar han slag mot mannen som hålls fast nere på golvet och kvinnan som hålls uppe i luften av hans medhjälpare. Alex tejpar för kvinnans mun och placerar sedan ett föremål som ser ut som en liten boll i mannens mun och medhjälparen tejpar fast den. Sedan hoppar Alex upp på ett bord som det står diverse kontorsmaterial på som han sparkar undan med sina fötter. Han hoppar av bordet och välter det och har sedan omkull en stor bokhylla belamrat med böcker ner på golvet. Han går sedan fram till medhjälparen som håller kvinnan, var på medhjälparen ställer ner henne på golvet, fortfarande fasthållen med sina händer bakom ryggen. Alex klipper sönder kvinnans dress och tar av henne den. Han tar sedan av sina byxor och avslutar sin sång medan han står på alla fyra ner på golvet och stirrar mannen rakt in i ögonen. Sedan ställer

han sig och går mot den nakna kvinnan. Kvinnans reaktioner i form av obehagliga ryk, stretningar och stön antyder att Alex våldtar henne.

Om musiken

Låten som Alex sjunger heter *Singin' In The Rain* och är hämtad från musikalfilmen med samma namn. Filmen hade premiär 1952, dock är låten äldre. Den publicerades redan 1929. De flesta känner dock främst igen den från musikalfilmen och det är främst Gen Kelleys sång- och dansnummer de allra flesta som känner till låten associerar den med.

Textens huvudperson tycks gestalta en person som lagt sina bekymmer åt sidan och väljer istället att inte låta de få överhanden. Han väljer att se tillvaron positivt trots mindre irritationsmoment, därav "Singin' in the rain". Texten återfinns under rubriken Bilaga 2 i slutet av denna uppsats.

Det är flera faktorer som bidrar till att musiken kan uppfattas som lycklig: delvis är det en värdering som är kärnan i många låtar från den berörda genren (musikal). Låtens durtonalitet och melodi med tillhörande sångtext föreslår också att ett glatt och positivt budskap vill förmedlas till åhöraren.

I scenen framförs och gestaltas musiken via Alex DeLarge sång- och dansnummer. Mer vad denna gestaltningen innebär för narrativet kommer analyseras under rubriken Filmmusikanalys.

Kontrastanalys

Kontrasten här uppstår i och med att sången ursprungligen kommer ifrån ett glatt och sorglöst sammanhang i en musikalfilm och sätts en grovt våldsam visuell kontext. Man skulle kunna argumentera att en form av parodi av musikalfilmer kan utläsas i kombinationen av de bilderna och den musiken.

Kontrasten uppstår också i den inkongruens som uppstår i och med att sångens text inte alls, som tidigare understryks, handlar om våldshandlingar av de slaget som bilden gestaltar (Gengaro, 2013, s.118). Men kontrasten uppstår också i att durmentalitet i låten inte går ihop

med det bildmässiga, som är allt annat än lyckligt och bekymmerslöst. Tvärtom om så går de våldsamma handlingar som sker i det visuella innehållet stick i stäv med den positiva känslan.

Filmmusikanalys

Här följer filmmusiksanalysen av den valda scenen ur *A Clockwork Orange*.

Emotiva funktioner

Som jag tidigare varit inne på om musiken så är den av sorglös och lycklig karaktär. Detta beror på egenskaper som dess lugna tempo, durtonalitet och att den är en glad och bekymmerslös musikallåt. Där emot går inte låtens förmedla känsla ihop med det visuellt våldsamma innehållet, vilket får åskådaren att snarare dra motsatta associationer än de glada och lyckliga som *Singin' In The Rain* vill förmedla. Denna kontrast mellan musiken och det bildmässiga kan väcka en känsla av obehag hos publiken.

Informativa funktioner

Till skillnad från de två andra analysen exemplen i denna uppsats så framför Alex själv musiken i denna scen. Därmed finns möjligheten att man kan tolka in mycket av karaktären Alex DeLarge personlighet, framför allt varför han väljer just att sjunga den låten. Då sången kommer vad som framstår som spontant från Alex kanske det säger något mer känslomässigt om karaktären. Sjunger han låten ironiskt? Vad är hans känslomässigt historiska koppling till *Singin' In The Rain*?

Deskriptiva funktioner

Då Alex framför sitt egna sång-och dansnummer av *Singin' In The Rain* så stämmer hans agerande när det gäller tajming till musiken. Dock så står musikens rytmiskt dansanta känsla och lekfulla swingrytm skarp kontrast till det visuellt våldsamma innehållet.

Vägledande funktioner

Alex synkroniserar sin sånginsats rytmiskt till de slag, sparkar och andra våldsamma handlingar han utför. Oftast betonas frasavslut med dessa handlingar. Med detta mönster som bildas blir publiken till slut medveten om ungefär vad som förväntas hända i slutet av varje sångfras.

Retoriska funktioner

Som det tidigare har diskuterats i denna uppsats är en möjlig infallsvinkel att karaktären Alex DeLarge väljer att sjunga låten i ett djupt makabert ironiskt motiv. Kanske han på sätt och vis kommenterar offrens tillsynes lugna och lättsamma tillvaro innan han och hans kumpaner utsatte de för attacken i deras hem? Tidigare och senare i filmen förklarar Alex DeLarge sin förkärlek till symfonisk klassisk musik, såsom Beethoven. Är hans sånginsats under misshandeln hans kritiska kommentar till låten i sig? Sjunger han i hans mening en ”skräplåt” under socialt förkastliga omständigheter för att illustrerar sin inställning till den typen av musik och emot de han misshandlar? Jämställer han sina offer med i hans tycke dålig musik? I och med hans tonfall och kontexten han framför sången i visar på att han vill förmedla någon form av ironiskt budskap. Frågan är om budskapet är riktat mot paret, låten eller kanske samhället i stort? Är Alex DeLarge lika *anempathetic* som musiken han framför?

Författaren Christine Lee Gengaro är i sin bok inne i tankarna att textraderna ”ready for love” kanske inte är så inkongruent som den resterande texten då de orden föregår den våldtäkt som senare sker i scenen. Givetvis anspelar inte karaktären Alex DeLarge på samma romantiska kärlek som i Gene Kellys version, men baserat på de våldshandlingar som tidigare skett i scenen är det svårt att tänka sig att han skulle göra en sådan direkt association med mening. Alex föregår därmed sina egna handlingar med sång som i sammanhanget blir en svart ironisk retorisk berättarfunktion.

Temporala funktioner

Alex framför musiken i vad som antas kan likställas med vår realtid eller snarare både filmens och vår verklighets realtid då sången framförs *diegetiskt*. Detta ses eftersom det är få kameraklippningar och att textraderna framförs i rätt kronologisk ordning utan att några

tidshopp sker i bild. Detta illustrerar att den fruktansvärda scenen sker ”samtidigt” som publiken observerar den, vilket kan bidra till att publiken kanske känner att scenen till högre grad sker i samma tid och rum som de själva befinner sig i. Detta kan bidra till mer reflektion hos publiken och kanske i viss mån högre känsla av obehag då distansen mellan det som sker på den vita duken och publiken minskar åtminstone i en dimension, det vill säga den tidsmässiga.

Summering analys av A Clockwork Orange

Tidigare i denna uppsats resonerades det över om att användande av *Singin' In The Rain* i *A Clockwork Orange* kan ses som en parodi eller åtminstone kritik mot musikalerna. Om man ser det på så vis skulle man även kunna argumentera för att det även skulle kunna fungera som en kritik mot publiken och deras tidigare uppfattning av låten. Som det tidigare har nämnts så förknippar säkert de flesta som är bekanta med låten den med Gene Kelleys sång- och dansnummer, men även de som inte är bekanta med verkets ursprung har förmodligen inte så stora svårigheter med att identifiera låtens lättsamma och positiva budskap. Användande av låten i denna kontext blir därför också en kommentar mot publikens förutfattade meningar och dess uppfattning av konventioner och vad som anses som ”normalt”. Även fast om en åskådare först skulle höra *Singin' In The Rain* för första gången någonsin när de såg denna scen så skulle fortfarande denne hypotetiska person uppfatta inkongruensen och kontrasten: karaktären Alex DeLarge sjunger inte om de handlingar han faktiskt utför, utan snarare den totala motsatsen, speciellt eftersom att han framför sången på ett såpass överdrivet (nästan flamboyant) sätt att den ironiska känslan är svår att missta sig på. Här är det givetvis under förutsättningen att åskådaren faktiskt är lyhörd och uppmärksam på vad det textmässiga innehållet, men det finns en väsentlig skillnad här om man jämför denna scen med de två andra scenerna som senare kommer analyseras: låttexten är i detta fallet även karaktärens dialog, vilket gör det svårare även för en måttligt uppmärksam åskådare att missa, framförallt när den är så överdrivet framfört av karaktären. Dessutom så har musiken i sig (som jag har varit inne på tidigare) en inbyggd ”glad” känsla, baserat på dess durtonalitet och melodi, så inkongruensen återfinns både textmässigt och musikaliskt.

4.2 Analys av Reservoir Dogs

Kort synopsis utav filmens handling och beskrivning utav scenen

Efter att ett enkelt juvelrån går fruktansvärt fel, börjar de överlevande brottslingarna misstänka att en av dem är en polisinformator.

Mr. Blonde torterar en polis till tonerna av *Stuck In The Middle With You* av bandet Stealers Wheel som han rattar in på radion. Han dansar och sjunger med i låten medan han begår sina våldshandlingar. Scenen utspelar sig 0:53:24 -0:56:46 under filmens speltid.

Visuell beskrivning av scenen

Mr. Blonde och hans offer som är fastbunden befinner sig i en mer eller mindre tom och nedgången lokal. Mr. Blonde sitter nedhukad vid en tillsynes död kostymkläd man när låten *Stuck In The Middle With You* börjas spelas från radion. Han ställer sig upp och börjar dansa med och när sången börjar sjunger han med medan den sårade polisen stönar smärtsamt, men får inte fram något ord i och med att hans mun är förtejpä. Mr. Blonde dansar vidare med sin kniv i ena handen. Han stannar plötsligt upp ett ögonblick och tittar på sitt offer innan han tilldelar ett hugg med kniven mot honom. Mr. Blonde tar tag om polisens mun medan han stretar emot. Mr. Blonde för sedan kniven mot polisens öra och börjar göra skärande rörelser medan polisen stönar och mumlar klagande medan han stretar emot ännu mer. Kameran sveper bort från händelserna och blickar bort. Mr. Blonde kommer in i bild igen med något blodigare klädsel och polisens avskurna öra i ena handen. Han går sedan fram till polisen igen och förödmjukar honom genom att prata in i örat han håller i handen. Mr. Blonde kastar sedan iväg örat och torkar av sin blodiga hand på polisen som vrider sig i smärtor. Sedan går Mr. Blonde ut från lokalen. Det är soligt utanför. Han hämtar en bensindunk som ligger i en personbils baklucka. Han går sedan tillbaka in i lokalen och börjar gå med dansande steg fram mot polisen. Han börjar skvätta och hälla bensin över sitt offer. Han river loss tejpen från polisens mun och polisen skriker åt honom att sluta. Då tar även låten slut på radion.

Om musiken

Låten som spelas när karaktären Mr. Blonde sätter på radion heter *Stuck In The Middle With You* av bandet Stealers Wheel och utgavs år 1972. Texten återfinns under Bilaga 2 i slutet av denna uppsats.

Låten har durtonalitet och tempot och melodin kan man säga nästintill ”lunkar fram”, men är ändå dansat med sin tydliga fyrtaktsrytm.

Musiken framförs och gestaltas via radion som Mr. Blonde sätter på, men också genom hans sporadiska sång- och dansnummer. Musiken pendlar mellan att vara *diegetisk* och *icke-diegetisk*. Mer om detta under rubriken Filmmusikanalys.

Kontrastanalys

Här kan man faktiskt diskutera huruvida det här faktiskt finns en kontrast eller inte. Musiken framstår som inte nödvändigtvis negativ (i och med sin durtonalitet) i en ganska makaber och våldsam scen, men texten med dess ganska vaga metaforer lämnar en hel del rum för tolkning.

Filmmusiksanalys

Här följer filmmusiksanalysen av den valda scenen ur *Reservoir Dogs*.

Emotiva funktioner

I första analysen av *A Clockwork Orange* belystes aspekten om att både texten och musiken i *Singin' In The Rain* gjorde den inkongruent med det visuellt våldsamma innehållet i scenen. I det här fallet är det främst musiken som är inkongruent med dess dansanta rytm (som Mr. Blonde själv drar nytta av i sina rörelser) och durtonalitet, medan texten inte är lika rakt på sak som *Singin' In The Rain*. På sätt och vis kan man säga att Mr. Blonde och polisen är ”stuck in the middle with you” tillsammans ensamma i rummet där tortyren äger rum. Men faktum kvarstår att låtens positiva känsla är något motsatt till det bildmässiga innehållet, den makabra

tortyren som Mr.Blonde utför. De starka kontrasterna här emellan musiken och bilden bidra till att publiken kan uppleva en känsla av obehag.

Informativa funktioner

I början av filmen diskuterar huvudkaraktärerna Madonnas låt *Like A Virgin*. Låten släpptes 1984, vilket betyder att filmen utspelar sig 1984 eller senare. Filmen är gjord 1992 och med tanke på att filmen verkar utspela sig i en ganska realistisk verklighet med tydliga tendenser när det gäller musik, kläder, bilar och så vidare, vågar jag på mig en kvalificerad gissning att filmen utspelar sig någonstans mellan åren 1984 och 1992. Låten *Stuck In The Middle With You* släpptes 1972, vilket gör att verket är redan minst 12 år gammal när filmens handling utspelar sig. Under filmens gång pratar det mycket om radioprogrammet som Mr.Blonde slår på under tortyrscenen och hur den spelar bra 70-talsmusik. Han frågar sitt tortyroffer om han brukar lyssna på det programmet utan någon egentlig respons från honom. Mr.Blonde berättar då att det är hans favoritprogram på radio. Det och att han börjar dansa och sjunga med i låten när den börjar spelas från radion kan mycket väl säga oss någonting om hans smak i musik och hans inställning till våldshandlingar, då han tidigare i filmen sagt att han gillar att tortera poliser.

Då de flesta av karaktärerna är i sin medelålder är det möjligt att karaktärerna hyser nostalgiska känslor till den musiken. Mr.Blondes låtval kan alltså säga oss någonting om hans ålder och musikaliska smak. Kanske ser han låten som ett verk han kan lyssna till medan han ”utför sitt jobb”? Kanske för att förminska allvaret i situationen eller kanske, som tidigare nämnts, i förlöjligande syfte. Frågan man skulle kunna ställa sig är om detta är en rutin han brukar genomföra? Är denna tortyrmetod typisk och återkommande för karaktären? Kan detta berätta någonting om Mr.Blondes inställning till samhället (kultur, polisväsendet och kanske auktoriteter överhuvudtaget) för publiken?

Deskriptiva funktioner

I likhet med Alex i *A Clockwork Orange* så sjunger och dansar Mr.Blonde med i musiken, i alla fall till en början. När raden ”stuck in the middle with you” sjungs för första gången i första refrängen stannar Mr.Blonde upp och tittar på sitt offer som är fastbunden vid stolen. I analysen av de emotiva funktionerna var jag inne på att Mr.Blonde och offret på sätt vis är

”stuck in the middle with you” tillsammans i det rummet, och kanske drar Mr.Blonde samma slutsats när han stannar upp just då och tittar på polisen och möjligheten är att publiken drar en liknande slutsats av detta.

Vägledande funktioner

Eftersom att första slaget tillgavs av Mr.Blonde under första refrängen skulle man kunna se refrängen som en vägledande funktion: eftersom publiken kopplat refrängen med en viss typ av handling från karaktären är det inte helt galet att anta att de förväntar sig en handling eller aktion av liknande karaktär när nästa refräng kommer.

Under refrängens andra rad väljer Mr.Blonde att tilldela ett slag mot polisen. Raden ”stuck in the middle with you” accentuerar därmed hans slag.

Under andra refrängens rader ”jokers to the right” och ”stuck in the middle with you” skvätter Mr.Blonde bensin på sitt offer som han har hämtat från bilen utanför. Hans rörelser är aggressiva, men ackompanjeras fortfarande av de lättsamma sångraderna. En förnimmelse av arroganta och aggressiva känslor skulle kunna uttydas av detta. Är den arroganta och förlöjligande inställningen bara en fasad för djupare aggressiva känslor mot poliser och auktoriteter?

Retoriska funktioner

Musiken i sig och karaktären Mr.Blondes agerande till den och mot sitt offer kan ses som väldigt ironiska, då musikens durtonalitet och dansanta rytm går stick i stäv med scenens grafiska våld. Mr.Blondes agerande till musiken och hans allmänt märkliga beteende till situationen kan också förstärka det bestående som en annan karaktär tidigare ventilerade i filmen: han är en psykopat eller har i alla fall någon form av känslomässig störning.

Temporala funktioner

Låten spelas i sin helhet och därför kan man argumentera för att scenen utspelar sig i ”realtid”. När karaktären Mr.Blonde går ut från lokalen som han och hans tortyroffer befinner sig i för att hämta bensindunken, tystnar musiken när han stänger dörren bakom sig och

återkommer när han träder in i lokalen igen. Då hör man att musiken har fortsatt att spela även fast han inte har befunnit sig i lokalen, ett intressant sätt att använda sig av *diegetisk* musik för att skapa kontinuitet. Känslan av att musiken i anknytning med bilden spelas i ”realtid” skulle kunna bidra med att publiken blir mer engagerade och indragna i scenen och kanske i viss mån känner att de befinner sig i samma tid och rum som karaktärerna på duken.

Dock kan man argumentera för att musiken går till att bli *icke-diegetisk* när Mr.Blonde går ut från lokalen. Troligtvis skulle lite musik läcka ut genom dörren, om än något dämpat. Istället hör man att musiken, om man lyssnar observant, tonas ner när han går ut och tonas upp när han går in i lokalen igen. Däremot tror jag inte att detta egentligen gör någon större skillnad för publikens uppfattning av musiken och vart dess källa är (det vill säga från radion). När det gäller filmljud och filmmusik finns det sedan tidigare konventioner för hur saker ter sig ”realistiskt” i filmens värld kontra hur realistiskt det faktiskt är. Till exempel behöver inte ett gevärsskott låta som det gör i verkligheten på film, men inom berättelsen ramar kan det ändå uppfattas som realistiskt och så tror jag är fallet här.

Summering analys av Reservoir Dogs

Under analysens gång har vissa aspekter av musikens betydelse redan diskuteras, såsom åldersskillnaden mellan filmens universum och musiken och den eventuella gestaltning av en alternativ kulturell livsåskådning som man eventuellt kan se. Analysen har även gått in på hur karaktärens Mr.Blondes agerande till musiken speglar hans mentala hälsa, känslor och inställning till polisen och auktoritära samhällsfigurer. Intressant är det speciellt om man fokuserar på hur musiken kan spegla hans mentala hälsa om hans handlingar till musiken verkligen tyder på att han är en psykopat. I många fall i filmer brukar psykopater ha en läggning till klassisk musik, men här gestaltas en karaktär med psykologiska störningar istället med populärmusik, vilket liknar hur den mordiska karaktären Patrick Bateman gestaltas med hjälp av musik i filmen *American Psycho* (2000). Jämförelsen är dock intressant och värd att notera för de som även är bekanta med den filmen.

Mr.Blondes blick mot polisen under textraden ”jokers to the right” kan indikera vad karaktären tycker om polisväsendet: att han helt enkelt ser deras verksamhet som ett skämt. Då filmens protagonister är kriminella kan det bidra till att vägleda publiken till att se polisen som antagonister då det i det verkliga livet skulle vara naturligt att se scenariot från motsatt

håll. Mycket av filmens estetik, både när det gäller musiken och det bildliga, kan i viss mån ha som funktion att ”romantisera” bilden av de kriminella i filmen. Å andra sidan skulle man kunna argumentera att den brutala tortyr som Mr.Blonde utsätter polisen för på ett oroväckande lättsamt sätt kanske kan placera honom i den antagonistiska fåran. Ingen annan av huvudkaraktärerna verkar se det som nödvändigt att utsätta deras gisslan för sådant grovt våld. Mr.Blonde verkar genomföra tortyren blott för sitt egna höga nöjes skull, utan att ha i åtanke att tortyren eventuellt kan riskera huvudkaraktärernas planer.

För att summera så placerar musiken oss ett tidsperspektiv, både i filmens nutid och i en eventuell nostalgisk retrosperspektiv och kan speciellt säga något om Mr.Blondes mentala hälsa och inställning till omvärlden.

4.3 Analys av Watchmen

Kort synopsis utav filmens handling och beskrivning utav scenen

I ett alternativt 1985 där superhjältar finns, får mordet på en före detta kollega hjälten Rorschach att påbörja en egen utredning. Den leder honom till ett avslöjande som helt kan förändra historiens gång som vi känner den.

The Comedian blir attackerad och mördad i sin lägenhet. I bakgrunden spelas *Unforgettable* av Nat King Cole. Scenen utspelar sig 00:02:23-00:05:23 under filmens speltid.

Visuell beskrivning av scenen

Vi befinner oss i en mörk storstadslägenhet sen kväll eller natt. The Comedian sitter i sin soffa och zappar mellan olika tv-kanaler. De flesta tv-programmen innehåller oroväckande nyhetsrapporteringar från en värld som tycks befinna sig i ett kalla kriget-liknande tillstånd, men han stannar till slut upp vid ett program vars innehåll verkar bekymmerslöst. I programmet spelas låten *Unforgettable* med Nat King Cole. Det klipps till en långsam åkning mot lägenhetens ytterdörr medan musiken fortsätter. The Comedian sitter rofylt i sin soffa medan han röker sin cigarr när dörren plötsligt sparkas in. Han reser sig hastigt upp och tittar mot den svartklädda personen som står i dörröppningen. Han blickar sedan på en pistol som

ligger på vardagsrumsbordet. För att distrahera mannen i dörren kastar han en kopp som träffar väggen. Han slår en kullerbytta och tar sin pistol. The Comedian riktar pistolen mot den riktning han tror att den svartklädda figuren står, men denne har redan hunnit förflytta sig och överrumplar The Comedian som försöker avfyra ett skott mot inkräktaren. Skottet träffar tv-apparaten. Inkräktaren avväpnar The Comedian och kastar in honom i en vägg. De börjar slåss medan *Unforgettable* fortsätter spela i bakgrunden. The Comedian är ganska underlägsen i slagsmålet. Han missar med några slag som genomborrar väggen. Hans motståndare lyckas dock först slå ner honom i ett vardagsrumbord av glas och sedan kasta honom tvärs över rummet. The Comedian landar i ett till glasbord. Han tar sig upp och kastar en kökskniv mot inkräktaren, men den missar och träffar väggen. Han kastar en större kniv som inkräktaren lyckas fånga i luften. Inkräktaren kastar ner den i golvet. Närkampen fortsätter. The Comedian håller i en kniv. Inkräktaren tar tag i The Comedians huvud och smäller det hårt i det massiva köksbordet och hugger sedan honom i handen med kniven. Han ställer The Comedian upp. Man ser att hans ansikte är mycket blodigt och sårigt. En blodsdroppe faller på en smiley-pin han har på sin klädsel. Inkräktaren smäller The Comedians huvud hårt i köksbordet en gång till innan han kastar ut honom genom fönstret. The Comedian faller flera våningar ner på trottoaren och dör.

Om musiken

Låten som hörs från tv-apparaten i scenen heter *Unforgettable* och framförs av Nat King Cole. Låten utgavs 1952.

Texten förmedlar ganska uppenbart en romantisk och öm känsla, i viss mån drömsk och tillbakablickande beroende på hur man tolkar lyriken. Texten återfinns under rubriken Bilaga 2 i slutet av denna uppsats. Musiken är också av typsik romantisk balladstil och nästintill lite crooner-inspirerad sång som var populärt på 1950-talet.

Musiken framförs och gestaltas först och främst av att den spelas från tv-apparaten. Dock så skiftar musiken från att vara *diegetisk* till *icke-diegetisk*.

Kontrastanalys

Nat King Coles ömma stämma och texten med ett förmodat romantiskt budskap går lite stick i stäv med det bildliga innehållet när slagsmålet mellan The Comedian och den andra karaktären tar sin början och så även det behagliga pianot och stråkarna som utgör musiken i denna ballad. Det är svårt att argumentera för att det våldsamma innehållet i scenen kan ses som romantiskt och öm.

Filmmusiksanalys

Här följer filmmusiksanalys av den valda scenen ur filmen *Watchmen*.

Emotiva funktioner

Musiken invagar tittaren i en falsk trygghetskänsla i kombination med de till en början händelsefattiga rörelserna i bilden. Musiken och sången börjar medan The Comedian försätter att sitta lugnt och stillsamt i sin soffa. De oroväckande bilderna på tv-apparaten innan låten börjar spelas skulle dock kunna föreslå att den falska trygghet som uppstår är just falsk och verklighetsfrånvärd och kan möjligtvis spegla, utan att säga för mycket, allmänhetens tillstånd av lyckligt ovetande i det alternativa 1984 som filmen gestaltar. När slagsmålet sedan tar vid går musikens romantiska och lugna känsla stick i stäv med det hetsiga och våldsamma som sker i bild. Här kan det bli lite förvirrat för publiken hur de ska känna: när man i det tidigare exempel (*A Clockwork Orange* och *Reservoir Dogs*) tydligt kunde se de grova våldshandlingarna är det i dessa bilder mörkt och de våldsamma handlingar är snabbare och mer typiska för en ”vanlig” actionfilm än i de tidigare analysmaterialen.

Informativa funktioner

Då låten gavs ut 1952 ger det lyssnaren ett perspektiv för tid i scenen. Även fast inte tittaren är medveten om att låten är utgiven just 1952, så bör tittaren uppfatta att musiken är av det äldre slaget. Då filmen också utspelar sig i ett alternativt 1984 så ger låten tidsperspektiv till den tid filmen utspelar sig. Ser man också på The Comedians reaktion till när han hör låten när han zappat fram programmet den hör till på tv-apparaten, skulle man kunna dra slutsatsen

att han har en positiv nostalgisk koppling till låten, vilket potentiellt säger någonting om hans stil och ålder, då det nostalgiska möjligen kommer från hans ungdoms dagar.

Deskriptiva funktioner

Musiken är ganska flytande mellan *diegetisk* och *icke-diegetisk*. När inkräktaren tar sig in i lägenhet tonas tillexempel musiken ner något, den går från diegetiskt likgiltigt till en icke-diegetisk ”volymregel” om man så vill, troligtvis för att markera det hot som nu står vid lägenhetens inslagna dörr. När skottet träffar och har sönder tv-apparaten tonas musiken upp igen, det är som att händelsen markeras av de stråkar som ljuder då. Det intressanta är att från den här punkten övergår musiken från att ha varit *diegetisk* till att bli fullt ut *icke-diegetisk*. Frågan är vad detta innebär för den narrativa tolkningen? Övergången från *diegetisk* till *icke-diegetisk* kan ha en intressant betydelse som tas upp i nästkommande berättarfunktion.

Vägledande funktioner

Till en början är det inte uppenbart, men i och med The Comedians död i slutet av scenen skulle man kunna se låten *Unforgettable* som en form av elegi för karaktären, en prematur sådan som föregår (och kanske, om man väljer att tolka det så, förutspår) hans död. Denna tanken tror jag blir extra tydlig när musiken går från *diegetisk* till *icke-diegetisk*. I och med att musiken till en början tycktes spelas likgiltigt och ovetandes från tv-apparaten är det kanske svårt att tolka den som annat än en slump i narrativets värld, men när musiken övergår till att bli helt *icke-diegetisk* blir musiken enligt min tolkning än mer förknippat med The Comedian och hans öde: nu återfinns musiken vid sidan av händelseförloppet och har på sätt och vis lite distans för observation av vad som händer i narrativet och trots detta väljer den att fortsätta spela.

Retoriska funktioner

Även här kan man diskutera aspekten av att *Unforgettable* på sätt och vis blir som en lite väl tidig elegi för The Comedian. Det ironiska ligger i att det blir i form av en öm ballad i samspel med det våldsamma visuella innehållet.

Temporala funktioner

Som i det två tidigare analysexemplen så verkar filmens och verklighetens realtid vara den samma i denna scen. Även fast många fler snabba klipp sker i denna scen vet vi av de bildliga innehållet att vi fortfarande befinner oss i samma miljö och tidpunkt, vilket gör att musiken ger oss perspektiv på hur länge slagsmålet pågår.

Summering analys av Watchmen

Under analysens gång reflekterade jag över hur The Comedians musikval speglar hans (och kanske i förlängningen publikens) inställning till hemska och oroväckande händelser i omvärlden det vill säga att han gärna bortser från de och hellre riktar sin uppmärksamhet till något mer lättsamt och rofyllt. Bara låttiteln framstår som något ironisk när utgången av scenen är karaktären The Comedians död. De som är bekanta med resten av filmens handling vet även med sig att han inte nödvändigtvis är ”unforgettable” på grund av sina heroiska insatser som superhjälte, utan även på grund av en del andra ljusskygga hemligheter från hans förflutna och mindre smickrande personlighetsdrag.

Ironiskt nog kommer på sätt och vis verkligheten ikapp honom när mördaren kommer in i hans lägenhet och börjar slåss med honom. Medan *Unforgettable* spelas i bakgrunden till slagsmålet och därmed går från ganska ordinär *diegetisk* musik till ett typexempel av *anempathetic music* (till att även bli helt *icke-diegetisk*) blir den inte bara en kommentar mot The Comedians tidigare ignorans mot sin våldsamma omvärld, utan på sätt och vis även mot publiken. Vi som människor kan välja att ignorera hemska händelser i vår omvärld, men det innebär inte att det blir icke-existerande och försvinner. Senare under filmens handling föreslås det till och med (kanske lite väl cyniskt) att vissa saker bör allmänheten vara olyckligt vetandes om för samhällsordningens skull. Därmed sätter denna första scenen i filmen tonen väl för den övergripande premisen som knyter ihop säcken i filmens narrativ med sitt bildspråk och inte minst tack vare *anempathetic music* som berättargrepp.

4.4 Resultat

Utifrån analyserna av har jag kommit fram till dessa svar på mina frågeställningar:

Hur bidrar musiken till det audiovisuella berättandet vid använde av *anempathetic music* i tre scener ur filmerna *A Clockwork Orange*, *Reservoir Dogs* och *Watchmen*?

I alla tre scenerna bidrar musiken främst till de informativa, vägledande, deskriptiva och retoriska berättarfunktionerna. I dessa kan man finna betydelsepotentialer gällande karaktärernas personlighetsdrag och sociala status, markeringar av handlingar och rörelser som utförs i bilden samt ironiserande och kommenterande aspekter både mot publiken och karaktärernas handlingar och öde i narrativet.

Hur gestaltas och framförs musiken vid användande av *anempathetic music* i dessa scener?

Musiken framförs och/eller gestaltas i alla tre exemplen på initiativ av karaktärerna själva och förhåller sig i största allmänhet sig inkongruent till det bildmässiga innehållet. Musiken är i största allmänhet även *diegetisk*, dock så växlar musiken i exemplen *Reservoir Dogs* och *Watchmen* över till *icke-diegetisk* i vissa skeenden. Detta blir extra tydligt i *Watchmen* och lite mer förlåtande i *Reservoir Dogs*, då musiken skriftar fram och tillbaka mellan *diegetiskt* och *icke-diegetiskt* under ett kortvarigt och mindre miljöbyte.

5. Diskussion

5.1 Jämförelse av analysresultaten för de tre scenerna

Det finns många intressanta likheter emellan de tre olika scenerna och deras användande av musik. I alla tre fallen är musiken vald av huvudkaraktärerna själva, speciellt i scenen ur *A Clockwork Orange* där musiken kommer från karaktären själv.

Eftersom musiken är vald på initiativ av karaktärerna så kan detta potentiellt säga någonting om karaktärernas personlighet och andra preferenser. Speciellt i fallen Mr.Blonde i *Reservoir Dogs* och Alex DeLarge i *A Clockwork Orange* tycks musiken i respektive scens kontext säga en del om karaktärernas mentala hälsa samt inställning till deras våldsamma handlingar och till sina offer. Musiken används således för att beskriva och berätta någonting om dessa (minst sagt) udda fåglar och deras inställning till högst okonventionella och moraliskt förkastliga situationer. Musiken blir för karaktärerna också en språngbräda för dem att uttrycka en social distans och differentiering mot deras offer, till exempel Mr.Blondes negativa inställning mot poliser.

I fallet *Watchmen* får musiken en lite annorlunda roll. Ser man filmen för första gången inser man kanske inte först fullt ut ironin med att just den låten spelas. Det som är intressant att ha med i åtanke är de tv-program som The Comedian väljer att ignorera i kontrast till de bilder och musik han till slut fastnar för. River bilderna upp gamla sår? Är han för gammal och luttrad för att förmå sig själv att bry sig? I scenens sammanhang i sig självt säger musiken egentligen ingenting om de mindre smickrande sidor av karaktären som uppdagas senare i berättelsen. Istället tycks det nästan vara en kommentar till hur folk i allmänhet tycks förhålla sig till dåliga nyheter, det vill säga vända andra kinden till genom att byta kanal till något trevligare och lättsammare.

Karaktärernas samspel och plats i det narrativa förloppet förstärks med valet av musik som många åskådare förmodligen skulle se som högst opassande och det är det som är del av poängen: här gestaltas okonventionella personer med okonventionellt musikval snarare än att musiken skulle dikteras delvis av det bildliga innehållets stämning och framföras *icke-*

diegetiskt som konventionell filmmusik oftast görs snarare än *diegetiskt* som det görs i dessa tre fall. Förutom att de okonventionella låtvalen kan dra till sig åskådares uppmärksamhet och få dem att notera och reflektera över vad som faktiskt händer i narrativitet så finns det en liknande poäng med att musiken spelas i faktisk realtid. Som jag tidigare varit inne på tror jag att publiken blir ännu mer indragna i berättelsen och handlingen när det faktiskt känns som att musiken och bilden spelas ”här och nu”. Filmskapare som har med sig kunskap om detta medvetet eller undermedvetet kan använda detta knep till sin fördel för att säga någonting mer med en våldsscen förutom just det våldsamma innehållet. I de analyserade scenerna ser vi till exempel hur användande av musik på detta vis kan säga en del om karaktärernas personlighet, mentala och sociala status och känslor under scenernas förlopp.

Tidigare i denna uppsats reflekterade jag kort om hur musik som är mer trolig att förkomma i vår vardag (i alla fall i jämförelse med mer konventionell filmmusik) kan bidra till att ”normalisera” det som händer på duken, vilket även är tanke Gengaro berör hennes analys av scenen från *A Clockwork Orange*. I alla fall kan det få narrativet att framstå som mer realistiskt, speciellt om musiken är *diegetisk* och således har en logisk källa som är representerad i bild, vare sig det är en radio, en tv-apparat eller en karaktär som framför musiken i kontrast till mer konventionell filmmusik som oftast är *icke-diegetisk* och därför inte riktigt i samma tid och rum som bilden och det som händer i scenen. Jag skulle vilja påstå att *icke-diegetisk musik* skulle kunna ses som *anempathetic* mot publiken. Detta eftersom den oftast är skriven med en specifik tanke med musikaliska motiv som är så pass kulturellt betingade att publiken inte alltid har så många olika alternativ när det gäller tolkningen av den. Skärande och hetsiga stråkar är till exempel hos de flesta djupt förknippat med skräckfilm.

Användande av *anempathetic music* är på sätt och vis öppet för flertalet tolkningar, vare sig ens spontana tolkning är att musiken används ironiskt eller som djupare berättande funktion. *Anempathetic music* må vara likgiltig inför bilden den spelas upp med, men är på många sätt *empathetic* mot publiken och deras tolkning. Jag märkte under analysen av mina tre valda scener att under de informativa, vägledande, deskriptiva och retoriska berättarfunktionerna kunde flera intressanta narrativa tolkningar återfinnas. Det finns möjliga ansatser i dessa funktioner i alla tre scener att bidra till hur man kan se på karaktärerna och deras personligheter och sociala status, men med hjälp av den kontraster och inkongruens som uppstår skapas även tid och rum för reflektion för publiken för att finna sina egna narrativa

tolkningar. Inbjudande till denna reflektion kan således även förstärkas om filmmusiken bidra med många retoriska funktioner, som via sina kommenterande och ironiserande kan framstå som mer reflekterande (Wingstedt, 2012). Än mer tror jag detta kan förstärkas när vissa berättarfunktioner går in i varandra, som det gjorde i min analys. Till exempel diskuterar jag musiken som en form av tidig elegi för The Comedian i filmen *Watchmen*, och den funktionern faller både under en form av vägledande funktion ju längre scenen fortlöper, men även mer uppenbart en retorisk sådan.

Publikens fria tolkning av narrativet är intressant att ta upp med meningspotential och meningserbjudande som utgångspunkt. I mina analys har jag applicerat termen meningspotential snarare än meningserbjudande, eftersom (som tidigare har diskuterats i denna uppsats) meningspotential ser till alla potentiella meningarna eller betydelser så länge det utläsas ur den sociala kontexten och är förankrat medan meningserbjudande är även alla potentiella betydelser som inte upptäckts eller blivit förankrade än, men som ändå finns där i bakgrunden (Van Leeuwen, 2005). I mina analyser återfann jag flera aspekter gällande meningspotentialer, men med det som fokus: hur många meningserbjudanden går obemärkt förbi publiken? Detta är speciellt intressant när det gäller filmmusik av det slag som belysts i denna uppsats, musik som kontrasterar och förhåller sig inkongruent mot det visuella innehållet, musik inte är helt självklar att paras ihop med rörliga bilder av det slaget och vice versa. Musiken i de analyserade scenerna kanske inte är det form utav musik som publiken förväntar sig och ser som konventionell, men jag skulle vilja bestå att upplevelsen av kontrast i alla fall är förankrad i dessa sociala och narrativa kontexter. De meningserbjudanden som publiken potentiellt finner, men inte tänker på medvetet eller inte kan sätta ord på kanske kan vara nyckeln till flera av de följdfrågor som jag fann under analysens gång. Frågan är om publiken vill ha klara svar? Vad skulle det göra för deras fira narrativa tolkning? Och bara för att en filmscen med *anempathetic music* kan ha flera meningspotentialer än en filmscen med mer konventionell musik, betyder det per automatik att den även har fler meningserbjudanden som väntar på att bli upptäckta?

Det som också kan vara värt att notera är att dessa scener och den ackompanjerande musiken nästan går i ett lunkande tempo, där de i andra filmer skulle kunnat gå i betydligt hetsigare tempo. Med det sagt är det inte bara musiken i sig som bjuder in till mer reflekterande och engagemang för det som händer på duken, men den ger helt klart en extra dimension till karaktärerna, miljöerna och ibland filmens premiss i stort. Musiken i scenen från *Watchmen*

framstår nästan som än mer *anempathetic* när man har sett resten av filmen och fått mer förståelse för karaktären The Comedian och hans roll i den övergripande handlingen.

5.2 Metodkritik

I mina analyser i denna uppsats går jag in på en hel del på aspekter gällande tid, epoker och miljöer, men fokus tenderar att ligga väldigt mycket på berättarfunktioner rörande karaktärerna, vad musiken kan säga om deras egenskaper i form av personlighet, mentala hälsa, social status och liknande. Jag tror att fokus riktade sig dit av ganska naturliga orsaker: som det tidigare har konstaterats så är musiken i alla tre scener på olika sätt vald på initiativ av karaktärerna själva. Därför är det speciellt intressant att reflektera över vad musiken säger om de personerna och deras plats i narrativet. Dock skulle ett bredare fokus på vad de musikaliska berättarfunktionerna säger om miljöerna och den sociala kontexten vara önskvärt eftersom dessa aspekter även påverkar karaktärerna. Jag snuddar som sagt vid dessa aspekter en aning i mina analyser, men en aning mer djupdykning i dessa skulle vara intressant.

I diskussionen tar jag upp tanken om att *anempathetic music* kan ses som *empathetic* mot publiken, i alla fall baserat resultaten från denna analys. Det skulle vara intressant att göra fler liknande analyser med denna tanke i bagaget för att se om den är applicerbar på flera verk av likartad karaktär.

Mina egna kortfattade tankar om hur och var kontrasterna uppstår fick vara nog för denna undersökning, dock skulle det vara intressant för vidare forskning att göra en liknande analys med en lämplig kontrastanalys-modell med ett tydligare fokus på just kontraster.

Mina analyser skulle också kunnat kompletteras med ytterligare undersökningsmetoder, så som fokusgrupp-intervjuer eller metod av liknande slag så som någon form utav enkät, intervjuer eller lyssningstest för att få underlag att jämföra med mina egna analysresultat. Detta i och med de mindre bra egenskaper som finns med en fallstudie som Guba & Lincoln har identifierat (Merriam, 1993, s.377). Resultaten i denna uppsats gäller när det kommer till kritan endast de tre scenerna och därför kan en bredare generaliseringsbarhet bli svår att få ut från denna analys. Det denna uppsats kan bidra med är just en djupdykning i de tre specifika fallen, men förhoppningsvis kan den även väcka intresse för fler framtida analyser av

liknande filmmusikaliska berättargrepp. En kompletterande kvalitativ eller kvantitativ metod skulle kunna kompensera för de eventuella brister som denna fallstudie kan ha.

Kanske ett mer psykologiskt perspektiv som komplement skulle kunna ha varit intressant. Jag kände dock att det skulle vara svårt hitta rätt antal deltagare och dessutom lämpliga och representativa sådana för att göra en rättvis koppling mellan berättarfunktioner inom denna form av filmmusik och publikens psykologiska påverkan. Detta skulle dock kunna vara ett intressant ämne för vidare forskning.

6. Källförteckning

Booth, Wayne C & Colomb, Gregory G & Williams, Joseph, M (2008) *The Craft of Research*. The University of Chicago Press

Buhler, James & Deemer, Rob & Neumeyer, David (2010) *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. Oxford University Press.

Chion, Michel (2009) *Film – A Sound Art*. New York: Columbia University Press.

Cohen, J. Annabel (2010) *Music as a source of emotion in film*. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. (s. 879 – 903). Oxford University Press.

Gengaro, Christine Lee (2013) *Listening to Stanlay Kubrick The Music In His Films*. Plymouth, UK: Scarecrow Press, Inc.

Merriam, Sharan B (1993) *Fallstudien som forskningsmetod*. Lund: Studentlitteratur AB.

Prendergast, Roy M (1992) *Film Music – a neglected art, a critical study of music in films*. New York: W.W. Norton.

Van Leeuwen, Theo (2005) *Introducing Social Semiotics*. New York: Routledge.

Wingstedt, Johnny (2012) Funktionell analys av musik i film och andra multimodalt berättande gestaltningar. I.G. Ternhag, Gunnar & Wingstedt, Johnny *På tal om musikproduktion: Elva bidrag till ett nytt kunskapsområde*. (s.160-181) Göteborg: Bo Ejeby.

Wingstedt, Johnny (2012) Metafunktioner, dieges och interaktivitet. I.G. Ternhag, Gunnar & Wingstedt, Johnny *På tal om musikproduktion: Elva bidrag till ett nytt kunskapsområde*. (s.182-196) Göteborg: Bo Ejeby.

7. Bilagor

Bilaga 1 Information om filmerna

Informationen som följer är hämtad från <http://www.imdb.com>.

A Clockwork Orange (1971)

Regissör: Stanley Kubrick.

Manus: Stanley Kubrick (screenplay), Anton Burgess (novel).

Produktionsbolag: Warner Bros.

Reservoir Dogs (1992)

Regissör: Quentin Tarantino.

Manus: Quentin Tarantino, Roger Avary (background radio dialog).

Produktionsbolag: Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc.

Watchmen (2009)

Regissör: Zack Snyder.

Manus: David Hayter och Alex Tse (screenplay), Alan Moore (graphic novel).

Produktionsbolag: Warner Bros.

Bilaga 2 Låttexter

Låttexterna är hämtade från <http://www.metrolyrics.com/>.

Singin' the rain

Text: Arthur Freed.

Musik: Nacio Herb Brown.

Originallet skrevs 1929.

Här följer ett utdrag från texten, samma text framförs av karaktären Alex DeLarge i filmen:

*I'm singing in the rain
Just singing in the rain
What a glorious feelin'
I'm happy again
I'm laughing at clouds
So dark up above
The sun's in my heart
And I'm ready for love
Let the stormy clouds chase
Everyone from the place
Come on with the rain
I've a smile on my face
I walk down the lane
With a happy refrain
Just singin',
Singin' in the rain*

Stuck in the middle with you

Skriven av Gerry Rafferty och Joe Egan, utgiven 1972.

Texten till låten lyder som följande:

*Well I don't know why I came here tonight,
I got the feeling that something ain't right,
I'm so scared in case I fall off my chair,
And I'm wondering how I'll get down the stairs,
Clowns to the left of me,
Jokers to the right, here I am,
Stuck in the middle with you.*

*Yes I'm stuck in the middle with you,
And I'm wondering what it is I should do,
It's so hard to keep this smile from my face,
Losing control, yeah, I'm all over the place,
Clowns to the left of me, Jokers to the right,
Here I am, stuck in the middle with you.*

*Well you started out with nothing,
And you're proud that you're a self made man,
And your friends, they all come crawlin,
Slap you on the back and say,
Please.... Please.....*

*Trying to make some sense of it all,
But I can see that it makes no sense at all,
Is it cool to go to sleep on the floor,
'Cause I don't think that I can take anymore
Clowns to the left of me, Jokers to the right,
Here I am, stuck in the middle with you.*

*Well you started out with nothing,
And you're proud that you're a self made man,
And your friends, they all come crawlin,
Slap you on the back and say,
Please.... Please.....*

*Well I don't know why I came here tonight,
I got the feeling that something ain't right,
I'm so scared in case I fall off my chair,
And I'm wondering how I'll get down the stairs,
Clowns to the left of me,
Jokers to the right, here I am,
Stuck in the middle with you,
Yes I'm stuck in the middle with you,
Stuck in the middle with you.*

Unforgettable

Skriven av Irving Gordon och gjordes känd av Nat King Cole 1952.

Texten lyder som följande:

*Unforgettable
That's what you are,
Unforgettable
Tho' near or far.*

*Like a song of love that clings to me,
How the thought of you does things to me.
Never before
Has someone been more...*

*Unforgettable
In every way,
And forever more*

That's how you'll stay.

That's why, darling, it's incredible

That someone so unforgettable

Thinks that I am

Unforgettable, too.

Unforgettable

In every way,

And forever more

That's how you'll stay.

That's why, darling, it's incredible

That someone so unforgettable

Thinks that I am

Unforgettable, too.