

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Olof Hedling
2013-01-18

Olivia Gustafsson
FIVK01

**Popmusik och postmodernism -
filmmusiken som berättare, med utgångspunkt i Sofia
Coppolas *Marie Antoinette***

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1 Syfte och frågeställning	4
1.2 Tidigare forskning	4
1.3 Metod	5
2. Bakgrund.....	6
2.1 ”Den ohörbara musiken”	6
2.2 ”Den hörbara musiken”	8
3. Sofia Coppola.....	10
3.1 Stilistiska drag.....	10
3.2 Filmmusiken och meningsskapandet	11
3.3 Kritik.....	12
4. Marie Antoinette	13
4.1 Mottagandet	13
4.2 Postpunk, New Wave-musik och monarki.....	15
4.3 Indie- och klassisk musik.....	17
5. Slutsats.....	19
6. Käll- och litteraturförteckning.....	22
6.1 Tryckt material.....	22
6.2 Otryckt material	22
7. Filmografi.....	23

1. Inledning

Förutom mitt stora intresse för film är musik det som tar upp min vakna tid. När jag skulle bestämma ett område att fördjupa mig i inom filmen blev det därför filmmusik. Vad jag allra mest fascineras av när det gäller filmens ljudspår är det faktum att vi oftast inte reflekterar över dess inverkan på oss. Efter att ha varit på bio diskuterar vi oftast filmens handling och vad den vill säga, och i vissa fall frågar vi oss om berättelsen var trovärdig eller inte.

Självklart hör vi musiken men oftast är vi inte medvetna om den. Därför tycker jag att det är särskilt intressant när musiken träder fram och stjälar vår uppmärksamhet från skärmen. När vi ser och *hör* film pendlar vi ofta mellan en omedvetenhet och medvetenhet. Under ena minuten uppfattar vi överhuvudtaget inte musiken, för att i nästa totalt uppslukas och genom dess inverkan dras in i filmberättelsen. Det är filmmusikens stora betydelse för en filmberättelse som jag slås av när jag ser *Marie Antoinette* (2006).

I Sofia Coppolas filmatisering av den franska 1700-talsdrottningens liv utgörs filmmusiken utav en fusion av klassisk musik och popmusik. Popmusik i historiska dramer hör till ovanligheten men i tidigare kostymfilmer som exempelvis *A Knight's Tale* (*En riddares historia*, Brian Helgeland, 2001) och *Romeo+Juliet* (*Romeo & Julia*, Baz Luhrmann, 1996) används den i olika utsträckning. I Helgelands film framträder popmusiken särskilt i en dansscen där autentisk 1500-talsmusik gradvis övergår i David Bowies "Golden Days". I Luhrmanns adaptation av Shakespeares klassiska pjäs består ljudspåret genomgående av popmusik anpassat till ett fiktivt nutida Verona, alltså runt 1996 då den filmatiserades.

Likt i *A Knight's tale* är popmusiken i Coppolas *Marie Antoinette* anakronistisk, dvs. den är malplacerad i förhållande till den i övrigt autentiska filmberättelsen. Det intressanta med Coppolas produktion är att jag som åskådare inte är van att se en historisk person gestaltas till tonerna av musik jag själv lyssnar på. Därför framträder ljudspåret tydligare än någonsin och berättelsen talar till mig på ett annat sätt än vad konventionella kostymfilmer gör. Till skillnad mot klassisk filmmusik har jag och säkert många andra i biopubliken en närmare relation till popmusiken rent kulturellt och på en personlig nivå. Det behöver inte betyda att vi inte påverkas av klassisk musik men däremot tror jag att vi i högre grad uppmärksammar popmusiken och därför upplever den starkare.

Det är denna fascination för popmusikens funktioner i filmberättelsen som ligger till grund för denna uppsats.

1.1 Syfte och frågeställning

Mitt syfte är att analysera filmmusikens roll i nutida amerikanska ”Indiewoodfilmer”. I fokus för analysen står alltså Sofia Coppolas tredje produktion *Marie Antoinette* från 2006. Jag kommer att koppla denna film till vår samtid och även placera den i en historisk kontext, för att kunna diskutera hur musikens funktion i filmberättelsen sedan mediets uppkomst har förändrats.

Frågorna jag ställer är, vad fyller filmmusiken i *Marie Antoinette* för funktion i berättelsen? *Ackompanjerar* eller *kommenterar* den snarare det visuella? Vad jag menar med detta är, fungerar filmmusiken som ett komplement till bilden eller berättar den lika mycket som bilden i sig? Dessutom, hur kan filmmusiken i *Marie Antoinette* tolkas utifrån från den postmodernistiska problematiken att ”allt redan är gjort”?

1.2 Tidigare forskning

Eftersom musik precis som filmen i grund och botten är en egen konstart, har filmmusik traditionellt sett negligerats inom filmforskningen. Pauline Reay beskriver i *Music in Film: Soundtracks and Synergy* (2004) att anledningen till att kvalitén på akademisk analys av filmmusik skiftar beror på just detta. Studier av filmmusik sammanför två skilda forskningsfält i och med att den tangerar musik- och filmvetenskap och detta leder till en något splittrad forskning.

Reay skriver: ”Those who have written on film music tend to be either from a film studies background with no specialist knowledge of music studies or from a musicology background with no specialist understanding of film studies.”¹ Med hennes förklaring i åtanke är det förståeligt att forskningsfältet inom filmmusik är tudelat eftersom det rymmer två olika terminologier.

Reays egna bidrag till forskningen är en detaljerad återgivning av filmmusikens historia och en jämförelse av den klassiska film- och popmusiken. Hon diskuterar hur musiken fungerar i berättelsen och nämner likt jag tidigare beskrev, det faktum att popmusik kan

¹ Pauline Reay, *Music in Film: Soundtracks and synergy*, London: Wallflower Press 2004, s.1

tillföra berättelsen både kulturellt och emotionellt bagage.

Kathryn Kalinak ger i *Film Music: A Very Short Introduction* (2010) en historisk översikt av Hollywoods filmmusik och sammanfattar också dess historia globalt. Hon redogör för filmmusikteorins olika läger och antar själv kognitivismens ståndpunkter. Både Reay och Kalinak hänvisar till Claudia Gorbmans tidigare forskning i *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987).

Gorbman anses vara en av pionjörerna inom filmmusikforskning eftersom hon myntat viktiga begrepp inom analys av filmmusik, exempelvis ”icke-diegetisk” och ”diegetisk” musik.² Hon fokuserar på det klassiska soundtracket - alltså den konventionella filmmusiken i Hollywood, och analyserar den utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv.

Förutom Kalinak fokuserar även Kevin Donnelly och Ronald Rodman på en kognitiv analys av filmmusiken, då främst popmusiken. I *The Spectre of Sound: Music in Film and Television* (2005) lägger Donnelly fokus på popmusikens funktioner i film och TV. Vidare beskriver han dess påverkan på filmmediet, och omvänt- filmmediets inverkan på popmusiken. Rodman diskuterar i kapitlet ”The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film” i boken *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (2006) varför vi undermedvetet och medvetet uppfattar pop- respektive klassisk musik.

1.3 Metod

Utifrån den ovan beskrivna forskningen kommer jag först att beskriva hur filmmusiken historiskt använts i Hollywood. Därefter kommer jag att presentera hur popmusiken fått sitt fotfäste i filmen och vilka funktioner den fått i förhållande till den konventionella. Sedan följer en mer ingående analys av filmmusikens funktioner i *Marie Antoinette* i vilken jag kopplar produktionen till det postmoderna samhälle i vilket Coppola producerar sina filmer. Här kommer jag också att anknyta till filmjournalisten Jesse Fox Maysharks tankar kring nutida amerikansk film i boken *Post-pop cinema: The Search for Meaning in New American Film* (2007), Pam Cooks artikel ”Sofia Coppola” ur antologin *Fifty Contemporary Film Directors* (2011) och Anna Rogers artikel ”Sofia Coppola” ur *Senses of Cinema* (2007).

² Reay, s.12

2. Bakgrund

2.1 Den ”ohörbara” musiken

Musik har sedan filmmediets uppkomst starkt influerat dess utveckling som konstform.

Kathryn Kalinak beskriver i *Film Music* ett av de tidigaste exemplen på musikens framträdande roll i filmen. Hon hänvisar till ett av Hollywoods första försök att synkronisera ljud och bild, *The Chimes of Normandy* som ett bevis på hur det nya visuella mediet växte fram i ett slags symbios tillsammans med musiken.³

I det 17 sekunder långa klippet som regisserades av W.K. L Dickson år 1894 dansar två medarbetare vid Edisons filmlaboratorium till ett musikstycke ur operan med samma titel, framfört av Dickson på fiol. Detta historiska dokument visar att musik från första början fick en naturlig plats i filmen då den fortfarande var i utvecklingsstadiet.

Ytterligare en förklaring till varför musiken tidigt sammansmälte med filmmediet menar Kalinak är att den fyllde en rent funktionell roll i de ofta bullriga filmsalongerna: ”Music compensated for the lack of sound in silent film, and it covered the noise produced both by the projector and by audiences unschooled in cinema etiquette.”⁴

Musikens framträdande roll i *The Chimes of Normandy* var alltså ett undantag från de samtida stumfilmsvisningarna världen över. Generellt kom musiken att fungera som ett komplement, ofta genom populär livemusik och mer sällan, specialkomponerad musik. Populärmusiken då bör dock inte misstas för vår nutida definition av popmusik. Det rörde sig fortfarande om klassisk musik, men musiken var som Reay beskriver, ”lighter”. De populära styckena var mer lättsmälta melodier som publiken redan hade en relation till.

I det tidiga Hollywood var det vanligt att regissörer och producenter likt Coppola ”samplade”, alltså återanvände redan existerande musik, men in på 1910-talet etablerades det så kallade ledmotivet- ”leitmotif”, under Richard Wagners inflytande.⁵ Den tidiga filmmusiken influerades av musiken i de redan etablerade konstformerna, teatern och operan.

Enligt Kalinak började den första vågen av filmmusikkritik publiceras två decennier senare och den dominerande åsikten bland kritikerna var att musiken skulle förbli

³Kathryn Kalinak, *Film Music: A very short introduction*, New York:Oxford University Press 2010, s.32 f

⁴ Kalinak, s.23

⁵ Kalinak, s.16

underordnad bilden.⁶ Filmmédiet kom under Hollywoods dominans från 30- till 60-talet att utvecklas till ett berättande medium, där de rörliga bilderna iscensatte berättelsen. En standardiserad klippning, så kallad *continuity editing*, manifesterades genom inflytelserika filmskapare likt exempelvis D.W. Griffith.⁷

Genom continuity editing eftersträvades en kontinuerlig och följdriktig berättelse som publiken lätt kunde ta till sig. Precis som ljussättningen användes till att framhäva stjärnornas ansiktsdrag skrevs musiken för att framhäva deras känslouttryck. Men dess viktigaste funktion förblev att tillsammans med klippningen, effektivt sammanfoga berättelsen. Filmmusiken komponerades för att ytterligare underlätta berättelsens flöde. Den fick inte bara funktionen att framhäva utan användes ofta som typiskt ackompanjemang till karaktärernas dialog.

Så här beskriver Kalinak den typiska "bakgrundsmusikens" funktion: "Not just to support the seamless storytelling that Hollywood perfected but also to engage the audience uncritically in the world that the story creates."⁸ Precis som Kalinak här antyder, är det klassiska Hollywood-soundtracket uppbyggt för att publiken ska acceptera berättelsen, inte för att den ska stanna upp för reflektion.

Det centrala i filmmédiet blev alltså som jag tidigare beskrev, bilden. Åskådarens fokus låg på bioduken och det mise-en-scène berättade, medan musiken användes för att bibehålla publikens uppmärksamhet. På samma sätt som klippningens funktion var att skapa ett flöde i berättelsens händelseförlopp, skrevs musiken för att till stor del förbli "ohörbar" för åskådarna.⁹

De psykoanalytiska filmteoretikerna, likt Gorbman, menar att bioduken, tvärtemot det abstrakta ljudet, är något påtagligt eftersom den är materiell. Tänker man efter är biosalongerna i själva verket konstruerade för att åskådarnas fokus ska riktas mot just duken. Mörkret och placeringen av stolarna gör att våra blickar dras till den stora vita skärmen. Därför menar de att bilden naturligt hamnar i blickfokus medan musiken stannar någonstans i periferin, eller som Gorbman uttrycker det- i åskådarens "sensory background".¹⁰

Vidare menar Gorbman att synen är hörseln överlägsen, när vi ser på film. Hon skriver: "Hearing is less direct than visual perception; to see something is to instantaneously identify

⁶ Kalinak, s.46

⁷ Kalinak, Ibid

⁸ Kalinak, s.62

⁹ Reay, s.31

¹⁰ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative film music*, London: BFI, Indiana University Press 1987, s.11

the light rays with the object that reflects them; in hearing, we do not as automatically identify a sound with its source.”¹¹ Just på grund av dessa förutsättningar, menar Gorbman, har de flesta filmer ett soundtrack som figurerar i bakgrunden och därför sällan når fram till oss. I vår omedvetenhet blir vi därför lättpåverkade av musikens krafter.

Motpolen till psykoanalysens syn på filmmusik som manipulativ är den kognitiva analysen. Kognitivisterna hävdar att vi som publik inte nödvändigtvis behöver förbli omedveten om filmmusikens påverkan på oss. Istället menar dessa teoretiker att vi inte kan förbise det mänskliga intellektet och de inläsningar vi ständigt gör då vi ser och hör film.¹²

Psykoanalysens ståndpunkter fungerar visserligen när vi analyserar klassisk Hollywoodfilm men jag anser att de inte håller, utifrån ett nutida perspektiv. Eftersom vi lever i postmodernismens ”skugga” är vi ytterst medvetna om filmmediets historia. Vi har tränats i genrefilmens uppbyggnad och därför är många, åtminstone filmvetare, medvetna om hur filmens soundtrack påverkar oss när vi ser film, trots att vi inte alltid hör musiken.

Vidare har yngre generationer, vuxit upp med popmusik på ett annat sätt än tidigare årskullar. Genom MTV och senare YouTube har dagens ungdom kunnat utveckla en allt starkare relation till popmusik eftersom dessa forum har gjort att konsumtionen av musik, och även film, blivit än mer lättillgänglig. Med detta i grunden menar jag att det därför tillkommer ett extra bagage när vi idag ser på filmer med sådan musik i soundtracket. Känner vi igen en viss låt kan det påverka vår individuella upplevelse av filmberättelsen.

Jag kommer nu att sammanfatta hur popmusiken kommit att ta plats i filmen och hur den kognitivistiska analysen blivit alltmer giltig.

2.2 Den ”hörbara” musiken

När filmskapare i Hollywood mot slutet av 1950-talet oftare började använda jazzmusik i sina produktioner öppnades filmmediet också upp för pop- och rockmusikens influenser.¹³ Den europeiska konstfilmens inverkan på det amerikanska filmklimatet, i kombination med att musiker som exempelvis Elvis Presley och The Beatles tog plats i filmerna gjorde att gränsen

¹¹ Gorbman, s.12

¹² Kalinak, s.22

¹³ Reay, s.20

mellan musikmediet och filmmediet alltmer suddades ut.¹⁴ Ett alltmer individualistiskt filmklimat skapade en öppenhet för ett utbyte över populärkulturens gränser.

Reay nämner Martin Scorsese som en av de regissörer vilka under 1960 och 70-talet tidigt började använda popmusik i sina filmer. De filmer som nämns som mest banbrytande i sitt soundtrack är *The Graduate* (*Mandomsprovet*, Mike Nichols, 1967) och *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). De var de första filmerna i vilka popmusik tydligt integrerades i berättelsen. Nichols anammade vågen av folk- och rockmusik som svepte över det amerikanska samhället och använde till *The Graduate* musik av Simon & Garfunkel. Bland låtarna förekom ”Mrs. Robinson” och ”The Sounds of Silence” vilka spelades som flitigast vid tiden då filmen skulle ha premiär.

Till skillnad mot dagens mer mångfacetterade användning av popmusik i film fungerade den då, i filmer som *The Graduate* och *Easy Rider* främst som en markör för den framåtväxande ungdomskulturen. In på 1980- och 90-talet hade popmusiken på allvar etablerats som filmmusik och började då i viss mån efterlikna den klassiska filmmusikens funktioner.¹⁵ Regissörer började upptäcka det dramatiska värdet i popmusik och började använda den på nya sätt.¹⁶ Quentin Tarantinos filmer är exempel på hur den på 1990-talet alltmer kom att dominera soundtracket. Paul Thomas Anderson och Wes Anderson är andra exempel på de regissörer som från 90-talet och framåt alltmer började utvecklas sina filmer utifrån popmusik. Paul Thomas Anderson skapade *Magnolia* (1999) utifrån vännen och musikern Amy Manns musik.

Den klassiska filmmusiken värderas idag fortfarande högre eftersom den är specialskriven och därför anses ha en större originalitet.¹⁷ Däremot är även den populära filmmusiken idag i många fall specialkomponerad, som exempelvis den franska elektroduon Airs soundtrack till Coppolas *The Virgin Suicides* (1999). Det är också vanligt att filmer, likt Andersons *Magnolia*, skapas utifrån musiken och inte tvärtom.

Popmusiken har likt jag tidigare beskrev, alltmer kommit att anta samma funktioner som det klassiska soundtracket. Den fungerar idag ofta precis som klassisk filmmusik genom att ackompanjera filmens dialog och knyta samman viktiga scener.¹⁸ Men som Rodman skriver, kräver popmusiken som ledmotiv en annan nivå på publikens kompetens.¹⁹ Han diskuterar de

¹⁴ Ronald Rodman, ”The popular song as leitmotif in 1990s film”, i *Changing Tunes: The use of pre-existing music in film*, red. Phil Powrie & Robynn Stilwell, Hants: Ashgate publishing 2006, s. 122 f

¹⁵ Rodman, s.123

¹⁶ Rodman, Ibid

¹⁷ Rodman, s.135

¹⁸ Rodman, s.123

¹⁹ Rodman, Ibid

två begreppen ”denotative” och ”connotative” för att analysera på vilka nivåer musiken, klassisk eller pop, talar till publikens intellekt respektive deras undermedvetna.

Med denotativ syftar Rodman på den kognitiva inläsning vi gör när vi medvetet lyssnar till filmmusiken, dvs. hur vårt kulturella och personliga bagage påverkar vår uppfattning av musiken. Den konnotativa inläsningen gör åskådaren på den undermedvetna nivån, och då oftast när musiken ackompanjerar filmen. Jag kommer senare att analysera Coppolas filmmusik utifrån dessa begrepp, men först vill jag försöka fastställa vad som definierar henne som regissör.

3. Sofia Coppola

3.1 Stilistiska drag

Enligt min åsikt är Sofia Coppola en av de nutida amerikanska regissörer vilken borde definieras som en auteur. Hon har själv påtalat europeisk konstfilm som en stark influens till sina filmer och jämfört sitt filmskapande med franska vågen²⁰. Dessutom hämtar hon närmare inspiration från den italienske efterkrigsregissören Michelangelo Antonionis karaktärer.²¹

Likt Pam Cook skriver bidrar också det faktum att Coppola lever i Paris till att ytterligare stärka hennes band till Europa. Hon lever där tillsammans med Thomas Mars, sångare i det franska indiebandet Phoenix²² vars musik hörs i soundtracket till hennes senaste produktion *Somewhere* (2010). Som jag tidigare nämnde är musikerduon Air ett ytterligare exempel på Coppolas nära relation till Europa.

Karaktärerna och handlingen i Coppolas filmer visar att hon som regissör ligger närmare europeisk film än amerikansk. Jämfört med konventionell berättarteknik är hennes berättelser fragmentariska och skildrar karaktärernas inre resa, istället för en yttre starkt motiverad sådan. Coppolas karaktärer plågas likt karaktärerna i Antonionis filmer, av trisstes. Precis som modefotografens planlösa omkringströvande i *Blow-Up* (*Blow-Up - Förstoringen*,

²⁰ Pam Cook, ”Sofia Coppola”, i *Fifty Contemporary Film Directors*, 2d edition, red. Yvonne Tasker, Oxon: Routledge 2002, s.130

²¹ Anna Rogers, ”Sofia Coppola”, *Senses of Cinema*, nr.45
<http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>

²² Cook, s.130

Michelangelo Antonioni, 1966) vet vi aldrig riktigt vart Charlotte i *Lost in Translation* (2003) är på väg. Karaktärerna är helt enkelt ”lost”.

Coppolas filmer är alla starkt influerade av hennes personlighet, både i berättelserna och i utformning av stilelementen, särskilt då filmmusiken, miljöerna och kostymen. Innan Coppola axlade regissörsyrket studerade hon fotografi och måleri och skapade sig dessutom ett namn i modevärlden tillsammans med vännen Zoe Cassavetes. Att hon har en förkärlek för dessa konstformer är något hon själv har omnämnt i intervjuer,²³ och det märks i hennes filmer, särskilt i *Marie Antoinette*, att hon inspireras av fotografiets och måleriets estetik.

Anna Rogers beskriver i *Senses of Cinema* Coppola som ”a visually stylish director”²⁴ och denna beskrivning är talande. Hon beskriver Coppolas karakteristiska ljud- och bilddesign: ”The plethora of pastel colours, languid camera movements and resolutely modern soundtracks has all become a recognisable and integral part of the directors stylistic approach.”

Jesse Mayshark skriver att hennes filmer är ”lika mycket designade som regisserade”, vilket han understryker inte bör tolkas som kritik.²⁵ Vidare anser han Coppolas specialitet vara att skapa en atmosfär i sina berättelser, genom ”beguiling images” och ”artfully deployed music”.

3.2 Filmmusiken och meningsskapandet

Förutom måleri, mode och fotografi är det otvivelaktigt musiken som starkast influerar den nu 41-åriga regissören. Enligt Rogers utvecklar Coppola sina produktioner från idéstadiet genom att först sammanföra utvalda stillbilder och låtar- som sedan ofta kommer att utgöra filmernas soundtrack.²⁶ Redan från början utgör musiken alltså en stomme i Coppolas filmer, vilket gör att den får en central roll som berättare. Därför blir dialogen ofta sparsmakad. Det visuellt förfinade fotot och det melankoliska soundtracket har bidragit till att Coppola av media generellt ofta benämns som en feminin och ”drömsk” regissör, både i sina teman och i sitt formspråk.

Coppola använder alltså precis som Wes Anderson, Paul Thomas Anderson och liknande

²³ Rogers, nr 45

²⁴ Rogers, Ibid

²⁵ Jesse Fox Mayshark, *Post-pop cinema: the Search for Meaning in New American Film*, Westport: Praeger Publishers 2007 ,s.170

regissörer redan existerande låtar eller musikstycken. Det är oklart om det alltid är Coppola själv som personligen väljer ut all musik. I eftertexterna krediteras musiken till musikproducenten, men som jag tidigare nämnde väljer Coppola tidigt i sin kreativa process ut både bilder och musik som grund till sina filmer.

Coppola kännetecknas som regissör av att hon rör sig över populärkulturens gränser. Hon beskrivs av Cook som en del av en ny ”kreativ elit” i Hollywood vilken gör just detta.²⁷ Cook, Mayshark och Rodman beskriver liknande hur nutida regissörer präglas av det postmoderna kulturklimatet genom att de utvecklar en alltmer personlig stil, både i tema som i form. Eftersom att ”allt redan är gjort” försöker dessa regissörer skapa något nytt genom att alltmer individualisera sitt filmskapande.

Mayshark placerar Coppola i den grupp av starkt individualistiska regissörer som med Tarantino i spetsen stod för en ny typ av film i början på 90-talet. Deras starka personliga stil märktes både i filmernas form och innehåll.²⁸ Vidare menar Mayshark att deras filmer är svåra att kategorisera, och menar att de kanske nödvändigtvis inte *bör* kategoriseras eftersom deras stiliserade produktioner strider mot genrefilmens konventioner.

Framåt millennieskiftet och därefter räknar Mayshark, förutom Coppola även in Wes Anderson och Paul Thomas Anderson. Mayshark ser dessa regissörer som präglade av det postmodernistiska klimatet och syftar till problematiken i, när allt redan är gjort, blir inte allt nytt skapande då endast upprepningar av det förflutna?

3.3 Kritik

Det är specifikt Coppolas stil, alltså själva formen som kritiker motsätter sig. Det vanligaste argumentet mot hennes filmer är att de i sin ytlighet saknar tyngd.²⁹ Mayshark menar att det finns viss grund till denna kritik eftersom Coppolas stil är, som han beskriver, så pass ”överklig” att den ibland är på gränsen till substanslös.³⁰ Han anser dock att en hel del av kritiken riktad mot Coppola är omotiverat nedlåtande i sin ton.

Denna nedlåtenhet grundas gissningsvis i den missunnsamhet vissa kritiker känner gentemot Coppola, beroende på hennes namn. Med tanke på att hennes far är Francis Ford

²⁷ Cook, s.130

²⁸ Mayshark, s.5

²⁹ Mayshark, s.170

³⁰ Mayshark, s.171

Coppola och att hon är del av en konstnärligt framstående familj, ligger en hånfullhet hos många kritiker nära till hands. Francis Coppola står som ”executive producer” till dotterns alla produktioner, genom sitt filmbolag American Zoetrope.

Namnet Coppola väger alltså tungt i filmindustrin men likväl kategoriseras Sofia, precis som pappan under 70-talet, som en av Hollywoods mer ”independent” regissörer. Precis som Mayshark placerar Cook Coppola i Hollywoods utkanter, ofta kallat för ”Indiewood”.

Trots nedlåtenheten är det likt jag tidigare skrev, främst på grund av Coppolas stil som hennes filmer kritiseras. Hon delar med sina samtida Indiewood-regissörer en ironi i sina berättelser. Självmedvetenheten genomstrålar i vårt postmoderna samhälle både filmer och publik och gör att ironi i många av Indiewoods filmberättelser utgör närmast en bas.

Den negativa aspekten med Coppolas och Indiewoods berättelser är att den ironiska skämsamheten ibland suger ut själva allvaret ur filmerna, eller som Mayshark uttrycker det kan ironi ibland vara ”a Venus flytrap” eftersom den paralyserar och förslöar det som skildras. Det var denna typ av kritik som riktades mot Coppolas *Marie Antoinette*, vilket jag nu ska beskriva närmare.

4. Marie Antoinette

4.1 Mottagandet

I det precis som filmen lika stiliserade filmmanuset till *Marie Antoinette* berättar Coppola bakgrunden till hur filmen kom till. Vid ett besök på slottet i Versailles slogs regissören av det patetiska men rörande i Marie Antoinettes öde. Den österrikiska prinsessan blev enligt historieskrivningen som 14-åring ingift i den franska monarkin för att skapa ett förbund mellan de två länderna.³¹ Coppola beskriver hur hon sympatiserade med Maries situation och den ensamhet och alienering hon måste ha känt.

Med tanke på Antoinettes ringa ålder och de höga krav som sattes på henne låg tillflykten till konsumtion och flärdfullt leverne i den franska monarkin nära till hands. Coppolas identifikation med tonåringen Antoinette i kombination med att ha läst Antonia Frasers sympatiserande biografi om drottningen lade grund till Coppolas version av hennes liv.

I en intervju på nöjessajten IGN.com i samband med filmens premiär förklarade Coppola

³¹ Sofia Coppola, *Marie Antoinette*, New York: Rizzoli 2006, s.2

sina intentioner med den stiliserade versionen av Versailles. Hon pekade bland annat på Milos Formans *Amadeus* (1984) som inspirationskälla. Den avslappnade dialogen i denna film inspirerade henne till att låta skådespelarna tala så naturligt som möjligt, dvs. utan att anpassa sina dialekter och språkbruk till ett autentiskt Frankrike i slutet av 1700-talet.

Dialogerna, kostymerna och musiken skapar i *Marie Antoinette* inte den autenticitet som konventionellt eftersträvas i historiska dramer. Att detta var Coppolas mål bekräftar hon i samma intervju: "I was trying to take away as many kind of period-film-genre clichés and simplify it in a way that could be relatable on a human level."³²

Coppolas intention med produktionen framgår tydligt och den stiliserade bilden av Versailles upplevs precis som Cook uttrycker det som "avsiktligt anakronistisk".³³ I ett av de mest slående montage i filmen fångar Coppola eskapismen i Marie Antoinettes liv. Mitt i överflödet av tidsenliga Manolo Bhanik-designade skor dyker ett par Converse upp. De moderna skorna blir likt en övertydlig blinkning till den nutida publiken och talar för Coppolas syfte att genom populärkulturen föra Antoinettes historia närmare oss.

Cook beskriver *Marie Antoinette* som ett "adventurous off-killer-work"³⁴ och hon sätter verkligen fingret på vad som inte föll kritikerna i smaken. Coppolas äventyrliga och lekfulla produktion gick inte hem. Mayshark uttrycker sig liknande: "*Marie Antoinette* is a hard-to-figure film." Han håller med om att filmen inte hör hemma bland seriösa historiska dramer men menar också att Coppola inte uppenbart försöker göra narr av genren. Istället uttrycker han att: "It is a teen-dream history scrapbook, with overtones and undertones that are darker and smarter than it at first lets on."³⁵

Precis som Mayshark antyder, är *Marie Antoinette* svårgreppbar för en genreinvand publik. Efter filmens premiär i Cannes våren 2006 rådde närmast total förvirring. Mayshark beskriver festivalpublikens reaktioner följande: "Some accounts had it being practically hooted of the screen, while others had the detractors being balanced if not drowned out by admiring applause."³⁶

Sammanfattningsvis totalsågade en del kritiker Coppolas version av drottningens liv men hurraropen var också många. Den skarpaste kritiken riktades onekligen mot själva essensen i Coppolas regissörskap, en visuellt polerad och stiliserad filmberättelse där filmmusiken ibland

³² Todd Gilcrist, "Interview: Sofia Coppola", intervju hämtad från www.ign.com
<http://www.ign.com/articles/2006/10/17/interview-sofia-coppola> Åtkomst 10/12-2012

³³ Cook, s.131

³⁴ Cook, s.132

³⁵ Mayshark, s.176

³⁶ Mayshark, s. 131

berättar lika mycket som bilden. Som jag beskrivit skiljer sig *Marie Antoinette* från konventionella kostymfilmer, speciellt genom filmmusiken.

Jag ska nu analysera filmmusikens roll i berättelsen och diskutera huruvida jag som åskådare är medveten eller omedveten om den, dvs. om den för mig är ”ohörbar” eller ”hörbar”. Dessutom kommer jag att diskutera vad filmmusiken skapar för mening i berättelsen.

4.2 Postpunk, New Wave-musik och monarki

I de inledande sekvenserna till *Marie Antoinette* ser vi ”punk-rosa”³⁷ förtexter mot svart bakgrund. Musiken är icke-diegetisk och låten som spelas är ”Naturals not in it” av det engelska postpunkbandet Gang of Four. Sångaren John King sjunger: ”The problem with leisure, what to do for pleasure.” och senare in i låten: ”Dream of the bourgeois life, this heaven gives me migraine.”

Samtidigt ser vi för första gången Marie Antoinette i bild, liggandes utsträckt i en fåtölj i fullfjädrad 1700-talsmundering och med en peruk värdig Frankrikes dåvarande drottning. Omgiven av ett överflöd av extravaganta tårtor och bakelser och ompysslad av en kammarjungfru ser Antoinette med självsäker blick rakt in i kameran. Hela hennes minspel utstrålar uppror. Jag kan här inte låta bli att dra en filmhistorisk parallell till Monikas genomträngande blick i Ingmar Bergmans *Sommaren med Monika* (1953). Både Monika och Marie är medvetna om att de genom sin livsstil provocerar publiken. Vi bjuds in till att döma dem men frågan är, om vi med tanke på omständigheterna verkligen bör döma dem?

Som jag tidigare beskrivit är Coppolas bild av drottningen mer komplex och sympatiserande jämfört med den enkelspåriga niddbild som sedan franska revolutionen fortfarande lever kvar. Punkmusiken har i de inledande sekvenserna en viktig roll i att skapa denna komplexitet eftersom den genom sin historia och sin låttext tillför en utomliggande kontext till filmberättelsen. Vad jag menar är att punken traditionellt sett inte förknippas med monarkin utan tvärtom symboliserar uppror mot etablissemang. I dessa inledande sekvenser kommenterar den istället monarken Antoinettes livsstil och berättar om hennes personliga uppror.

På en denotativ nivå associerar de flesta åskådare antagligen, oavsett förkunskaper,

³⁷ Mayshark, s. 176

omedvetet musikens sound med det uppror punken står för. På en konnotativ nivå kopplar kanske ännu fler åskådare låten till dess genre och gör kanske en mer personlig inläsning kopplad exempelvis till deras generation eller specifika musikmak.

Fokus i *Marie Antoinette* ligger inte på det tragiska slutet utan snarare på drottningens resa dit. ”Natural’s not in it” i inledningsscenen berättar egentligen redan i förtexterna själva kärnan i Marie Antoinettes livsöde. Det som inte är naturligt är inte heller varaktigt. I Antoinettes fall leder hennes dekadenta livsstil till hennes död, då hon och kung Ludvig XVI avrättas. På så sätt fyller popmusiken, mer specifikt postpunken, i Coppolas film samma funktion som det klassiska ledmotivet eftersom den är återkommande.

Längre in i filmen fortsätter nämligen det brittiska New Wave-bandet Bow Wow Wow att kommentera berättelsen i den montagescen jag tidigare nämnt, i vilken Marie Antoinettes konsumtion av kläder, mat och bakverk når klimax. Musiken gestaltar hennes växande begär i ”I Want Candy” vilket i scenen därefter starkare manifesteras då hon på en maskeradbalk inne i Paris träffar svenske diplomaten Axel von Fersen vilken framställs som en riktig ”hunk”.

När Marie Antoinette tillsammans med väninnorna och Ludvig XVI anländer till balen, på plats i Paris mest dekadenta miljöer, spelas ”Hong Kong Garden” av Siouxsie and the Banshees, ett annat brittiskt postpunkband. Det intressanta med låten är att introt har specialkomponerats och skiljer sig jämfört med det ursprungliga i originallåten från 1978.³⁸ Istället för xylofon och elgitarr utgörs det rytmiska Asienklingande introt i filmens version av stråkar. Den inledande klassiska musiken gör att jag som åskådare först uppfattar ljudkällan som diegetisk. När låten sedan övergår i originalets elgitarr och Siouxsies skanderande sång, börjar jag tvivla på om musiken faktiskt kan kopplas till diegesen. Men trots att jag som åskådare är medveten om att Marie Antoinette inte lyssnade på punk accepterar jag att hon och resten av festdeltagarna dansar till Siouxsie and the Banshees. Ljudkvalitén gör att jag spårar dess ursprungskälla till någon form av högtalare, men dessa förblir såklart dolda i bild. Just på grund av ljudkvalitén fungerar Coppolas fiktiva verklighet, trots att den inte på något sätt är verklighetstrogen.

Precis som ”Natural’s not in it” kommenterar ”Hong Kong Garden” den franska societetens liv. Siouxsie sjunger: ”Harmful elements in the air, symbols crashing everywhere, reeps the fields of rice and seeds.” Låttexten fortsätter sen ”Tourists swarm to see your face, Confucius has a puzzling grace. Disorientated you enter in, unleashing scent of wild jasmine”.

³⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Hong_Kong_Garden_%28song%29, Åtkomst 24/1-2013

I sin ursprungliga kontext beskriver låten Siouxsies fascination för sångerskans favoritrestaurang i London och senare in i låten den rasism restauranginnehavarna utsattes för av skinheads i 70-talets England.³⁹ I filmens kontext syftar låten däremot till den exotism som genomsyrade det franska hovet vid den här tiden. Festdeltagarna utstrålar en barnslig förtjusning för något exotiskt och främmande, då de dansar runt i sina dräkter. Fascinationen för exempelvis Asien återkommer senare i filmen på Marie Antoinettes födelsedagsfest då kinesiska dansare underhåller hovet och även då hon bjuder sin bror på grönt te som hon skickats som gåva av kejsaren av Kina.

När ”Hong Kong Garden” slutar att spela upphör också gästerna på balen att dansa. Det blir nu ännu tydligare att de precis som jag, har hört låten. Eftersom det är en fest följer snabbt nästa låt, ”Aphrodisiac”, återigen av New Wave-bandet Bow Wow Wow men den får snabbt fungera som bakgrundsmusik till dialogen som uppstår mellan Marie Antoinette och Axel von Fersen. Ytterligare en av bandets låtar spelas när sällskapet åker hem och en förälskad Marie Antoinette lutar sig mot vagnens fönster samtidigt som ”Fools rush in” spelas. Bow Wow Wows låttext kommenterar precis som tidigare drottningens begär, men kameran fokuserar nu endast på henne. Hon är den enda vakna i vagnen och spejar drömskt ut i natten och musiken berättar för oss om hennes sinnesstämning: ”Fools rush in where wise men never go, but wise men never fall in love, so how are they to know?”

Personligen har jag ingen relation varken till punk eller New Wave på samma sätt som någon som växt upp med den, men för mig fungerar musiken ändå som en parallelldragning mellan punkens protest och tonåringen Marie Antoinettes uppror. Frågar du en historievetare blir svaret antagligen att *Marie Antoinette* inte är en fungerande skildring av 1700-talet, men innanför filmens ramar är det fullt rimligt att den franska societeten dansar till postpunk och att landets drottning blir förälskad till tonerna av New Wave-musik.

4.3 Indie- och klassisk musik

På samma sätt som postpunk och New Wave-musiken tydligt kommenterar dekadensen i drottningens liv, berättar den nutida indie- och elektromusiken för åskådaren om hennes inre resa, från tonårig prinsessa till mogen monark. Melankolisk indiemusik har som jag tidigare

³⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Hong_Kong_Garden_%28song%29 Åtkomst den 10/1-2013

beskrivit blivit något av ett signum för Coppolas filmskapande. I *Marie Antoinette* förekommer flera låtar av den svenska elektroduon The Radio Dept vilket gör att bandet sätter tonen för filmens mer introverta ledmotiv. Till skillnad mot de uttrycksfulla texterna i punken och New Wave-musiken tillför låttexterna i den svenska musiken inget speciellt till berättelsen, sången är lågmäld likt musiken överlag, vilket gör att orden inte får samma slagkraft som i de tidigare beskrivna scenerna. På så sätt fungerar indiemusiken i *Marie Antoinette* till stor del på samma sätt som den klassiska musiken- det är själva känslan i musiken som skapar mening, men detta betyder inte att åskådaren inte uppmärksammar den.

Indiemusiken används, precis som den klassiska, i scener då karaktärer och miljöer skildras mer på avstånd och i vilka det inte råder någon dialog. Trots indiemusikens lågmäldhet framträder den på grund av tystnaden emellan karaktärer ändå som berättare. Som åskådare kan jag sjunka tillbaka och betrakta Marie Antoinette och Versailles miljöer samtidigt som musiken berättar om stämningen på slottet.

I Antoinettes första steg på resan då hon avsagt sig hela sin österrikiska identitet och anländer till slottet i Versailles, spelas The Radio Depts ”I don’t like it like this”. Både titeln och själva musiken kommenterar hennes melankoli över att skiljas från sitt hemland och den identitet hon där måste lämna. Kameran fokuserar här inte endast på hennes ansikte utan till lika stor del landskapet och vid resans mål, hennes nya hem Versailles.

Något senare in i berättelsen då Antoinette har börjat integreras vid hovet spelas ytterligare en av det svenska bandets låtar, ”Pulling our Weight”. Musiken är nu något mer bitterljuv än den tidigare mer renodlat melankoliska ”I don’t like it like this” och den berättar, trots sin lågmäldhet att saker och ting nu börjar arta sig vid hovet. Ludvig rider ut på jakt och Antoinette vinkar av honom, deras relation byggs gradvis upp till något hållbart.

I viss mån fungerar The Radio Depts lågmälda musik på samma sätt som pianokompositören Dustin O’Hallorans specialskrivna stycken. Den amerikanske musikern har specialskrivit tre Opus till filmen, men dessa upplevs inte som tidstypiska vilket musiken av den irländske musikern Aphex Twin gör. Han bidrar också med styckena ”Avril 14th” och ”Jynweythek Ylow” vilka båda starkare efterliknar 1700-talsmusiken.

Ju längre in i berättelsen vi följer den franska drottningen, desto mindre ”teen-dreamy” blir filmmusiken. Efter hand lämnar hon till viss mån den dekadenta livsstil hon levt till följd av barnlöshet och tristess. Istället utvecklar hon en ny fascination, denna gång för Rousseau och romantikens tankar om att återgå till en mer naturalistisk verklighet. Berättelsen tar här en vändning, och så också filmmusiken. Samtidigt som Antoinette mognar, förändras filmmusikens

karaktär, från rebellisk och drömsk popmusik till klassisk och alltmer autentisk 1700-talsmusik. Den klassiska musiken i filmen är en blandning av de ovan nämnda mer svårdefinierade musikstycken och de periodtypiska stycken som spelas autentiskt i bild då Antoinette flitigt besöker operan. Vid de tillfällen drottningen och hennes sällskap befinner sig på operan spelas musiken diegetiskt i bild och är vid de olika tillfällena musikstycken av den franske samtida kompositören Jean Philippe Rameau.

Trots den alltmer klassiska musiken märks fortfarande Coppolas lekfullhet som regissör. Hon bjuder in indiebandet Phoenix för att gästspela som hovmusikanter i Marie Antoinettes nya residens Petit Trianon. De spelar det korta stycket "Ou Boivent Les Loups", specialskrivet av bandet för att efterlikna den tidstypiska musiken.

Vidare skapar Coppola komik genom att återigen leka med ljudspårets kvalitet. Genom att pendla mellan icke-diegetisk och diegetisk musik förvirrar hon åskådaren. När Antoinette tidigt i filmen ska integreras vid det franska hovet skildras absurditeten i den omständiga morgonritualen till tonerna av Antonio Vivaldis "Opus 51 No.4".⁴⁰ Genom att detta korta stycke upprepas om och om igen under drottningens första morgnar kommenterar musiken tydligt det som sker i bild, och lockar publiken att skratta åt det franska hovets traditionsbundenhet. Likt musiken på maskeradbalen kopplar åskådaren också Vivaldis stycke till bilden eftersom ett par hovmusikanter bakom frukostbordet syns i bild. När dialog bryter in mellan Marie Antoinette och Ludvig XVI är det mycket riktigt orkestern som spelar, men därefter blir musiken återigen icke-diegetisk.

På detta sätt leker Coppola återkommande filmen igenom med filmmusikens funktioner. Det ger inte samma autenticitet som en liknande tung genreproduktion hade gjort men däremot skapar det ny mening och inte att förglömma, komik i en annars allvarstygnd genre.

5. Slutsats

"As the basic blueprint of film music established by the Hollywood studio system, the classical film score is a heavily dated language...Pop music speaks in a very current and direct emotional language, allowing films to register an emotional impact with audiences

⁴⁰ Från operetten "Alla Rustica"

accustomed to pop music rather than orchestral art music.”⁴¹

Jag vill instämma med Donellys tankar kring Hollywoods klassiska filmmusik kontra popmusiken som soundtrack. Eftersom popmusik är soundtracket för min och många andra generationer talar den starkare till mig eftersom jag har ett personligare förhållande till den än den klassiska musiken. Självklart påverkar klassisk musik oss fortfarande när vi ser på film och när jag ser *Marie Antoinette* tycker jag det är tydligt att vi som åskådare även kan uppmärksamma den, speciellt när den används på ett nytt sätt.

I min analys har jag flera gånger återkommit till den kritik som riktats mot *Marie Antoinette*. Den negativa tonen hos filmkritiker berättade vid filmens premiär 2006 och även idag, att amerikansk film fortfarande är starkt genredominerad. Genrefilmens konventioner styr fortfarande till stor del vad publiken och däribland kritikerna generellt ser som ”bra” film, speciellt när den berörda genren är i så hög grad klassisk som just kostymfilm. Den generella synen på historiska dramer är att filmberättelsen bör utformas för att eftersträva historisk autenticitet och uppfattningen är att denna autenticitet bäst uppnås genom klassisk filmmusik.

Det är otvivelaktigt så att filmmusiken i *Marie Antoinette* skiljer sig från den i andra mer konventionellt genrestyrda kostymfilmer som producerats under 2000-talet, likt exempelvis *Elizabeth- the Golden Age* (Shekhar Pakur, 2007), *The Duchess* (Saul Dibb, 2008) och *Jane Eyre* (Cary Fukunaga, 2011), vilka kan nämnas som motpoler till Sofia Coppolas normbrytande film. Hade man som biobesökare eller kritiker sett någon av Coppolas tidigare produktioner anade man antagligen att hennes produktion inte skulle följa mallen för ett typiskt kostymdrama.

Tvärtemot de största kritikerna till *Marie Antoinette* och Coppola som regissör, anser jag inte att det experimentella soundtracket utgör ett hinder för berättelsens autenticitet. Jag anser snarare att popmusikens förmåga att tillföra extrakontextuell mening gör filmatiseringen mer intressant än andra konventionella kostymfilmer. Precis som jag beskrivit i min analys är filmmusiken i produktionen en fusion av autentisk klassisk musik, nyskriven klassisk musik och popmusik.

Efter att ha analyserat filmmusikens funktion i *Marie Antoinette* har jag kommit fram till att den klassiska musiken och popmusiken i flera scener antar samma funktion i berättelsen, både en ackompanjerande och en kommenterande. Däremot kommenterar popmusiken, speciellt postpunkten och New Wave-musiken mer tydligt historien i filmens nyckelscener. Med låttexter tillkommer otvivelaktigt extra innebörd jämfört med endast musik.

⁴¹ Donelly, s.165

Slutligen vill jag återigen citera Mayshark från hans inledning till *Post-pop Cinema* där han diskuterar problematiken i att vara nyskapande och samtidigt skapa innebörd:

”Once you know so much- about how stories are constructed or movies are made, about genre conventions and their social and political ramifications, about the complex relationships between the author, the characters and the audience- how then do you do the thing you set out to do in the first place: How do you create and convey meaning?”

Applicerar jag Maysharks frågeställning på Sofia Coppolas *Marie Antoinette* är svaret enligt mig att hon genom sin stiliserade berättelse och blandningen av klassisk musik och populärmusik skapar ny innebörd inom en väletablerad och därmed uttjatad genre. Den blandade filmmusiken, både tidsenlig och otidsenlig gör att Coppolas produktion, trots att den bryter mot kostymfilmens konventioner, fungerar. Genom en personlig tolkning och genom den moderna filmmusiken, väcker Coppola åtminstone hos mig nya tankar om Marie Antoinette som person och kring den tid hon levde i.

6. Käll- och litteraturförteckning

6.1 Tryckt material

Coppola, Sofia, *Marie Antoinette*, New York: Rizzoli 2006

Donnelly, K.J, *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, London: BFI 2005

Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London: BFI, Indiana University Press 1987

Kalinak, Kathryn Marie., *Film music: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2010

Mayshark, Jesse Fox, *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*, Westport: Praeger Publishers 2007

Reay, Pauline, *Music in film: Soundtracks and Synergy*, London: Wallflower 2004

Rodman, Ronald, "The popular song as leitmotif in 1990s film", i *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, red. Phil Powrie och Robynn Stilwell, Hants: Ashgate 2005

Tasker, Yvonne, *Fifty Contemporary Film Directors*, New York: Routledge 2011

6.2 Otryckt material

Rogers, Anna, "Sofia Coppola", *Senses of Cinema* nr.45, Oktober-December 2007.

Åtkomst från www.sensesofcinema.com den 26/11-2012.

<http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>

Gilchrist, Todd, "Interview: Sofia Coppola", www.ign.com.

Åtkomst från www.ign.com den 10/12-2012.

<http://www.ign.com/articles/2006/10/17/interview-sofia-coppola>

7. Filmografi

Marie Antoinette

Produktionsbolag, land, premiärår: American Zoetrope, USA, 2006

Producenter: Sofia Coppola, Rozz Katz, Francis Ford Coppola

Regissör: Sofia Coppola

Manusförfattare: Sofia Coppola

Fotograf: Lance Acord

Klipp: Sara Flack

Originalmusik: Brian Fritzell

Skådespelare: Kirsten Dunst- Marie Antoinette, Jason Schwartzman- Louis XVI,

Judy Davis- Comtesse de Noailles, Marianne Faithfull- Empress Maria Teresa,

Phoenix: 'Petit Trianon Musicians'