http://www.diva-portal.org

This is the published version of a chapter published in *Klassisk musik i det moderna mediesamhället: Konstruktioner, föreställningar, förhandlingar*.

Citation for the original published chapter:

Wallrup, E. (2024)
Värld, tecken, affekt: Konst- och populärmusik i Lars von Triers”depressionstrilogi”
In: Tobias Pontara; Åsa Bergman (ed.), *Klassisk musik i det moderna mediesamhället: Konstruktioner, föreställningar, förhandlingar* (pp. 267-309). Göteborg: Makadam Förlag

N.B. When citing this work, cite the original published chapter.

Permanent link to this version:
http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-56144

8 Värld, tecken, affekt

Konst- och populärmusik i Lars von Triers ”depressionstrilogi”

ERIK WALLRUP

Förspel

Prologen till Lars von Triers *Melancholia* (2011) är ett negativ till den emblematiska soluppgången i början av Stanley Kubricks *2001: Ett rymdäventyr*. Hos Kubrick vandrar månen som svart förgrund nedåt, vilket får Jorden att framträda i bakgrunden och i sin egen nedåtgående rörelse låta solen bryta fram. Det sker till inledningspartiet av Richard Strauss *Also sprach Zarathustra*. Hos von Trier rör det sig om en främmande planet som i sin färd genom världsrymden når Jorden och slår in i jordklotet i en katastrof som hade varit långt mer förödande än det asteroidnedslag som medförde att dinosaurierna dog ut i slutet av kritaperioden. Detta sker till en musik som är lika välbekant som den av Strauss, Richard Wagners förspel till *Tristan och Isolde*. Det visuella följer i båda filmerna de intensitetskurvor som skapas av musikverkens ackordväxlingar och dynamiska stegringar. Musiken blir en del av den filmiska värl-

dens framträdande som kinematografisk helhet, en värld som överskrider filmens fiktiva värld, men som ändå färgar eller snarare stämmer den värld som framställs i form av en fiktion.[1]

Även om denna stämningsmässiga sida av världsbildandet i första hand har en filmisk funktion, finns också en andra sida, eftersom filmernas inledningspartier står i förbindelse med andra verk. I båda fallen har musik hämtats från standardrepertoaren, vilket också får den att peka tillbaka på sig själv som musikverk: musiken till soluppgångsscenen i *2001* framträder helt enkelt som Richard Strauss *Also sprach Zarathustra*, tondikten från 1896. Musiken har alltså inte bara en affektiv funktion utan pekar också på verkets position i en musikalisk kanon och står i förbindelse med receptionen av musiken (och i förlängningen påverkar densamma). Lika viktig är referensen som finns i tondikten som just dikt, hänvisande till Nietzsches *Så talade Zarathustra*. Medan tondiktens olika sektioner hämtar sina rubriker från Nietzsches verk saknas visserligen en sådan beteckning för inledningen, men det finns en allmänt omfattad programmusikalisk föreställning om inledningspartiet som en soluppgång. Som musikforskaren Hermann Danuser påpekat (2009: 403) fanns i förstatrycket av partituret dessutom ett utdrag ur företalet till Nietzsches diktverk, ett utdrag som i senare utgåvor tagits bort. I företalet beskrivs hur profeten vaknar upp efter tio år av självvald ensamhet i bergen och tilltalar solen: ”Du stora stjärna! Vad vore din lycka om du icke hade dem för vilka du lyser.” (Nietzsche 1982: 5)

En liknande förgrening uppstår i von Triers film. Förspelet till *Tristan och Isolde* har i det allmänmusikaliska medvetandet samma centrala, om inte än mer framskjutna, ställning som inledningen till *Also sprach Zarathustra*. Men medan Strauss originalpartitur alltså relaterar direkt till en soluppgång, skapar valet av förspelet till Wagners musikdrama ett betydligt mer komplicerat läge för tolkningen. I musikdramat ger förspelet en föraning om en erotisk drift som i förlängningen leder till utplåning: det är ett drama för två huvudpersoner (fast av ganska omfattande åskådningsmässiga för att inte säga metafysiska proportioner). I *Melancholia* är musiken en del av ett narrativ som leder till det mänskliga livets utslocknande i form av en planetarisk katastrof.

Skillnaderna mellan filmerna blir ännu större i de musikval som ska följa. Strauss musik återkommer bara vid två tillfällen i *2001* och istället används en rad disparata verk (av Ligeti, Chatjaturjan och Johann Strauss d.y.).[2] I *Melancholia* används däremot Wagnerförspelet vid inte mindre än tio tillfällen (en föredömlig förteckning finns i Rudolph 2022: 174–175). Det förekommer visserligen annan musik i von Triers film – främst som delar av filmens handling, inom diegesen, men också Wagners förspel till den tredje akten av *Tristan och Isolde* till eftertexterna liksom till några korta inklipp tidigare under filmen – men det inledande förspelet är en helt och fullt integrerad del av den filmiska världen i *Melancholia*. Därmed uppstår ett oklart förhållande mellan förspelet och de musikaliska upprepningarna: är

deras funktion främst världsbildande, fungerar de som musikaliska tecken eller är det mest framträdande snarare deras affektiva verkan? I det följande kommer rörelsen mellan värld, tecken och affekt att vara det centrala.

Wagner har något av en särställning i von Triers produktion. Ett indirekt bruk fanns redan under inspelningen av debutfilmen *The Element of Crime* (1984) då ingen ljudupptagning gjordes på plats men regissören under filmtagningarna spelade Wagnermusik på full volym för att försätta skådespelarna i rätt sinnesstämning (Alling 2004: 26–27). I *Epidemic* (1987) används Wagners förspel till *Tannhäuser* som mest framträdande filmmusik. Lars von Trier var också kontrakterad regissör för en komplett uppsättning av *Nibelungens ring* i Bayreuth 2006, men projektet avbröts 2004 när hans idéer visade sig vara alltför komplicerade för att kunna genomföras (Parly 2019: 2). Wagner är nu långt ifrån den ende tonsättare som fått lämna bidrag till musiken i von Triers filmer. Komponister som Palestrina, Vivaldi, Bach, Händel, Pergolesi, Mozart, Beethoven, Franck, Saint-Saëns och Sjostakovitj finns också representerade. Valet av tonsättare går i samma riktning som von Triers generella filmestetik, där han mycket medvetet skriver in sig i kinematografiska och visuella traditioner. Det kan röra sig om de återkommande referenserna till filmregissörer som Carl Th. Dreyer och Andrej Tarkovskij eller citat från bildkonstens Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d.ä. och John Everett Millais.

Samtliga namn tillhör parnassen inom respektive konst-

art, men ett minst lika framträdande drag hos von Trier är de populärkulturella referenserna. Ända sedan *The Element of Crime* har han ofta fört in ett filmestetiskt ramverk från populärkulturen i sina filmer. Där finns *film noir* som referens till den kriminalhistoria som utvecklar sig. Den senare filmproduktionen har genrer som skräckfilm, melodram, musikalfilm och seriemördarfilm som böjningsmönster. Ibland sker det genom att olika genrer korsas med varandra, som då *Breaking the Waves* (1996) låter melodramen samspela med Dreyers konstfilm eller då *Antichrist* (2009) kombinerar skräckfilmens regelsystem med Tarkovskijs filmvärld. Man kan som filmvetaren Linda Badley (2022) också föreslå att *Melancholia* faller tillbaka på katastroffilmen, men då utan några vidare paralleller än de som ges med ett synnerligen basalt händelseförlopp. Blandningen mellan genrer återfinns också i filmmusiken med *Nymphomaniac* (2013) som mest utpräglat exempel: här används verk av Bach och Händel, som redan förekommit i von Triers tidigare filmer, och han tillför César Francks violinsonat som centralt musikmaterial – men i inledningspartiet är musiken hämtad från den tyska industrimetallgruppen Rammstein och ytterligare exempel på utlevande rockmusik och *new wave* förekommer.

En övergripande fråga i min text blir därför i vilken utsträckning valen av olika musikaliska genrer också leder till att själva hanteringen av den musik som kommer till användning skiljer sig åt. Överskrids gränsen mellan de klassiska och populärmusikaliska genrerna? Eller är det tvärt-

John Everett Millais Ofelia *(ca 1851) får en replik i Lars von Triers* Melancholia. *Det är ett av flera exempel på en avvisande hållning till den modernistiska abstraktionen i filmen.*

om så att de olika genrerna används på ett sätt som utgår ifrån en kulturell diversifiering där skillnaderna är betydelsebärande och därmed leder till filmiska framställningar av det konstmusikaliska respektive populärmusikaliska? Denna frågeställning återkommer i de tre huvudavsnitt nedan

som alltså berör filmmusiken som värld, som tecken och som affekt. Mitt huvudsakliga fokus ligger på de tre filmer som inom forskningen och filmkritiken brukar kallas von Triers depressionstrilogi: *Antichrist*, *Melancholia* och *Nymphomaniac*, som tillkommit under åren 2009–2013.[3] Men som redan varit fallet i min text kommer både tidigare och senare filmer att föras in i diskussionen för att belysa och profilera karaktäristiska drag i trilogin. I synnerhet sker detta i det första avsnittet, om världsbildande, där användningen av Händels musik i *Antichrist* jämförs med hur Björks musik används i *Dancer in the Dark* (2000).

En utgångspunkt för distinktionen mellan de skilda nivåer som undersöks är filmvetaren Daniel Yacavones *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema* (2015), där tre skilda perspektiv på spelfilmen som konstnärligt medium presenteras. Yacavone kallar dem för det kognitiv-symboliska, det affektiva och det hermeneutiska perspektivet, vilket svarar mot filmkonstens symbolspråk, dess känslomässiga aspekter och dess relation till sanning. Här kommer dock den affektiva nivån att delas upp i stämningsproduktion och affektproduktion. I Yacavones arbete finns ytterligare en referenspunkt som är väsentlig i min analys, nämligen filosofen Mikel Dufrenne, som i det alltför ofta negligerade verket *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) svarar för en relativt tidig behandling av filmkonsten i den fenomenologiska estetiken, även om det sker i marginalen. Dufrennes världsbegrepp definierar den uttryckta världen som ett verks atmosfär. Jag kommer också

att vidareutveckla den förståelse av transmedialitet som jag framställt i en artikel om förhållandet mellan musik och text i sånger (Wallrup 2018). I en slutdiskussion jämför jag även mitt förhållningssätt med den narratologiska teoribildning som är ett dominerande inslag i forskningen om filmmusik, och jag drar där också mina slutsatser om förhållandet mellan konst- och populärmusikanvändning hos von Trier.

Värld

Hur bildas en värld i en spelfilm? När det gäller *filmens fiktiva värld* (som Yacavone kallar filmens *world-in*), är det något som sker när personer framträder och relationer dem emellan uppstår. De befinner sig i rum som sedan följs av nya rum. I början av *Antichrist* har ett par sex i duschen. Deras lille son ser dem när de flyttat över till sängen, och då fönstret till pojkens sovrum kommer på glänt fascineras han av den fallande snön – och ramlar ut genom fönstret mot sin död. Det blir upptakten till ett drama där paret i sitt sorgearbete väljer att åka till en ensligt liggande stuga mitt ute i skogen och där kommer att vända sig mot varandra i en våldsam kamp på liv och död, vilket till sist leder till att mannen (Willem Dafoe) stryper kvinnan (Charlotte Gainsbourg). Detta är filmens huvudsakliga relationer och platser.

Men det jag framöver kallar *den filmiska världen* (med Yacavones term, filmens *world-of*) går utöver en sådan rumslig

och relationell beskrivning. Den filmiska världen innebär ett framträdande där filmen får sin prägel av musikläggning och akustiska dimensioner, av färgsättning och kameraperspektiv, av framställningsformen i uppbrutet eller sammanhängande narrativ. Den filmiska världen är sällan homogen, men det heterogena kan likafullt vid filmens slut samlas i en övergripande karaktär som skiljer den ena filmens värld från den andras. På en än högre nivå går det att tala om en Bergmans filmvärld, en Antonionis, en von Triers. Faktum är att det går att ta ett steg till genom att peka på det som är utmärkande för epoker som den expressionistiska filmens 1920-tal, den italienska neorealismens 1940-tal eller den franska nya vågens 1960-tal.

En ytterligare distinktion hos Yacavone är, som redan nämnts, den mellan ett kognitiv-symboliskt och ett affektivt perspektiv på film. Det kognitiv-symboliska perspektivet hämtar han från Nelson Goodmans *Ways of Worldmaking* (1978), där olika vägar till världsskapande räknas upp, alla rörande växlingar mellan organisationsformerna för de symboler världarna är uppbyggda av.[4] En av Goodmans symbolrelationer, den som uppstår genom citat och anspelningar,[5] tas upp i ett kommande avsnitt, men närmast ska det affektiva perspektivet behandlas. Hos Yacavone är detta perspektiv bestämt av världskaraktären och han faller tillbaka på Dufrennes distinktion mellan den representerade världen och den värld som kommer till uttryck. Den uttryckta världen är den som åskådaren, läsaren eller lyssnaren tar del av affektivt i en helhetsverkan. Vi får gå vi-

dare till Dufrenne för ett belysande citat som tar upp denna enhetlighet i mångfalden:

> Det estetiska objektet erhåller […] denna högre enhetsprincip genom sin uttrycksförmåga, det vill säga det objektet innebär, inte endast genom att representera, utan också genom att i det som representeras producera ett visst intryck i den person som förnimmer objektet och därmed manifestera en viss kvalitet som språket inte kan översätta, men som kommuniceras genom att väcka en känsla. Denna kvalitet som tillhör verket eller skilda verk av en och samma upphovsman, eller i samma stil, är atmosfären hos en värld. Hur den produceras? Genom den helhet ur vilken den emanerar: alla element i den representerade världen samverkar till att producera helheten enligt deras sätt att representera. (Dufrenne 1953: 234–235)

Man kan här notera att Dufrenne inte talar om en värld, utan om dess atmosfär. Den uppstår genom mångfalden i den värld som finns representerad i verket och leder till enhetlighet. Representationen leder alltså vidare till det affektiva området, som därmed också utgör verkets enhet. Om Dufrennes beskrivning gäller generellt för konstnärliga verk, kan musiken sägas utgöra en exemplarisk konstart för skapandet av en atmosfär eller stämning. Musikaliskt kan en värld tonas in eller sättas omedelbart, den kan uppstå

under verkets gång och sedan avklinga (Wallrup 2015: 195–202).

I prologen till *Antichrist* sätts en värld musikaliskt av Händels välkända aria ”Lascia ch’io pianga” ur operan *Rinaldo*. När så sker är det ur ett affektivt perspektiv sekundärt vad texten säger och direkt irrelevant ur vilket sammanhang arian är hämtad. Tempot i musiken är utdraget, det tidsliga flödet påtagligt långsamt men styrt av den underliggande rytmen i punkterad tretakt (en sarabandrytm – men också detta utan affektiv relevans). Musiken inrättar ett tillstånd präglat av motsatser, en bevekande resignation som blir än mer uppenbar i vridningen mot molltonalitet i arians mellandel. Filmiskt utnyttjas musikens trollbindande karaktär i ett samspel med den utdragna sexakten. Enskilda tagningar i ultrarapid – allt går i svartvitt – fångar ansiktsuttryck och rörelser med vattendroppar från duschen långsamt fallande nedåt. Det lilla barnet lyckas klättra upp ur spjälsängen, blickar in i sovrummet dit de älskande föräldrarna tagit sig, klättrar upp på skrivbordet framför fönstret som står på glänt och faller så ut genom det – denna del av scenens utveckling klipps in stegvis. När scenen avslutas stannar torktumlaren som stått på.

Nästa avsnitt av filmen, ”Kapitel 1: Sorg”, inleds med en textbild som anger just kapitelnamnet men auditivt har redan en ny ljudsfär etablerats: ett instängt ljud från någonting som rullar. När kapiteltexten blir avlöst av rörlig bild visar det sig att det rör sig om ljudet i en begravningsbils inre där kistan med pojkens lik ligger, med de sörjande för-

äldrarna vandrande bakom bilen, synliga genom bakrutan. Den här ljudläggningen visar hur det i Lars von Triers filmer ofta finns ett auditivt arbete som föregriper det visuella: mångtydiga ljud med en affektiv laddning skapar en olycksbådande atmosfär. Mycket riktigt har min framställning av filmens inledning utelämnat filmens egentliga start, nämligen förtexterna. De inleds med Lars von Triers handskrivna namn och till det ett elektroakustiskt ljudspår: en mörk ton som glider nedåt. Den följs av titeln ”Antichrist”, åter i handstil, och en elektroakustisk attack i form av en bjärt tonkonstellation. Om det finns någon punkt där filmvärldens karaktär manifesteras är det just här: en ödesmättad inledning där prologen kommer som ett förtrollande avbrott.

Arian klingar igen först i filmens epilog. Till skillnad från den återkommande användningen av *Tristan*-förspelet i *Melancholia* återfinns alltså Händels musik i händelseförloppets yttre delar. Mannen vandrar tillbaka från stugan efter att först ha utsatts för ett extremt våld av kvinnan och sedan strypt henne i något som bara kan uppfattas som en brutal hämndakt. Ute i skogen kringgärdas han av en samling ansiktslösa kvinnogestalter. Som kulturforskaren Bodil Marie Stavning Thomsen (2018: 253) föreslagit kan mannen här uppfattas som just Antikrist med häxor som kringgärdar honom, eller, med en hänvisning till Nietzsches omformulering av Antikrist-gestalten, som Dionysos med sina menader. Men det gäller återigen att inte förbigå den yttre ramen, nämligen eftertexterna som griper tillbaka

på inledningens elektroakustiska ljudvärld, nu i ett längre, sammanhängande avsnitt. Om arian ger upphov till en tvetydig förlösning finns det ominösa i den elektroakustiska musiken kvar som världens grund (inte olikt slutscenerna i Tarkovskijs *Solaris*).

I *Antichrist* består musikinslagen av endast Händels aria och de elektroakustiska partierna. Bådadera behåller sin icke-diegetiska status, den förstnämnda genom en i grunden konventionell musiksättning till två skilda scener (om än med en suggestiv diskrepans mellan musik och fiktiv värld), de sistnämnda genom att befinna sig utanför berättelsens ram (om än på gränsen till filmens fiktiva värld). Bådadera kan också genremässigt bestämmas som konstmusikaliska, även om det definitivt finns en åtskillnad mellan å ena sidan den ”klassiska” musiken, å andra sidan den elektroakustiska. Om vi i termer av världsbildande ska finna en möjlig jämförelse i von Triers filmer mellan en konstmusikalisk och en populärmusikalisk behandling måste vi röra oss bort från depressionstrilogin. I *Dancer in the Dark* finns ett utmärkt exempel på populärmusikaliskt världsbildande.

Dancer in the Dark är en lika sentimental som tragisk film om den dagdrömmande Selma Ježková (Björk), som emigrerat från Tjeckoslovakien till USA tillsammans med sin son. Året är 1964, och Selma arbetar för sitt och sonens uppehälle i en fabrik men lägger också undan pengar för en operation som sonen måste genomgå för att inte längre fram i livet drabbas av den ärftliga ögonsjuk-

dom hon själv lider av, en sjukdom som i vuxen ålder leder till blindhet. På kvällarna deltar hon i repetitionerna av musikalen *Sound of Music* där hon har huvudrollen. Hon älskar att se musikalfilmer på bio, även om hon måste ha sällskap med någon som kan berätta om alla fantastiska scenerier eftersom hennes syn blivit så svag. Selmas misär kontrasteras mot den överväldigande musikalvärlden, som på ett fascinerande vis invaderar den vardagliga världen.

I en av filmens mest uppmärksammade scener har Selma för första – och sista – gången nattskift på fabriken. Redan i början av scenen är det mycket oväsen, men plötsligt börjar detta oväsen anta en musikalisk form för att så hamna i uppmärksamhetens förgrund. Det blir uppenbart att detta ljud har varit musikaliskt sedan länge. Fabriksarbetarna musikaliseras, filmklippningen får ett rytmiskt utförande och Selma börjar själv sjunga och dansa. I det här ögonblicket förvandlas fabriken till platsen för ett musikalnummer. Det pågår drygt fyra minuter, men så stör ett plötsligt maskinellt missljud det rytmiska flödet – Selmas maskin går sönder på grund av hennes bristande uppmärksamhet. Hon lämnar fabriken tillsammans med sina arbetskamrater i natten, och nästa dag får hon sparken. Det är en katastrof, vändpunkten i filmen, och från och med nu kommer hon att dansa allt längre in i en mörknande värld, bestulen på sina besparingar av en polisman i vars husvagn hon lever tillsammans med sin son. Hon dödar sin värd, kastas i fängelse och skickas till galgen.

Musikalscenen utsätter varje skarp distinktion mellan

omvärldsljud och musikaliskt ljud för en hård press. Vi hör ett fabriksljud som genom sin inneboende rytm blir musik, men vi förstår också att detta ljud hade varit musik redan från början om vi bara varit medvetna om dess musikalitet, om vi bara hade lyssnat lika uppmärksamt som Selma. Vi har inte att göra med någon reversibel figur, det vill säga en wittgensteinsk *Kippfigur* som bara kan vara antingen en anka eller en hare. Det här bruket av akustiska ljudobjekt introducerades på hiphopscenen under tidigt 1990-tal, även om det kan vara värt att minnas att det också fanns hos Beatles och en progressiv rockgrupp som Pink Floyd – med en bakgrund i den konkreta musikens Pierre Schaeffer, som faktiskt ägnas ett slags hommage i filmen. Björk kommer ju själv från hiphopen, och mycket av dess estetik går att känna igen i filmens soundtrack. Det kommer därför inte som någon överraskning att Schaeffers musikaliserade tåg i ljudkompositionen *Étude aux chemins de fer* (1948) blir en referens till det rytmiska tågljudet i en av filmens scener, som också den blir ett exempel på hur en reell miljö förvandlas till ett musikalnummer.

Reflexivt är det enkelt att skilja mellan de världar som sätts i spel i filmen. Här finns den representerade världen, som utgörs av 1960-talets USA. Det är filmens värld. Sedan har vi dagdrömmandets värld: Selmas musikaliska fantasier. Hennes vänner och förmannen på fabriken vill få henne sluta upp med att drömma, åtminstone medan hon arbetar – de vill att hon ska befinna sig i verkligheten. När hon inte klarar av det hämnas verkligheten på henne. Na-

turligtvis är alla element här fiktiva: det finns ingen realitet, bara representation. Men vi har trätt in i och därmed accepterat filmens värld.

Det som är intressant med just denna scen är att en ny värld stiger fram i filmens värld när bullret förvandlas till musik. Detta sker alltså efter att Selma tidigt i filmen dansat och sjungit framför sin maskin och därefter skinit upp då hon hör just den maskinrytm som utgör övergången i den kommande musikscenen. I ett förtroligt samtal berättar hon om hur viktig musiken är för henne: ”Jag har några små lekar som jag leker när allt blir riktigt svårt, när jag arbetar i fabriken … och maskinerna, de skapar de här rytmerna, och jag börjar bara drömma och allt blir musik.”[6] Några minuter före musikalscenen står Selma åter framför sin maskin och hör just den rytm som sedan kommer att få hennes fantasivärld att breda ut sig, nu med följden att hon lägger in dubbla plåtar, vilket skulle förstöra maskinen – men hennes misstag upptäcks i tid. Hennes kommentar efteråt, som förklaring till drömmandet: ”Jag bara hör musik … rytmer.”[7] Därmed finns en både narrativ och auditiv förberedelse på övergången, även om den inte manifesterats visuellt. Det innebär en långsam och gradvis instämning i den transformation som äger rum.

Varje värld är stämd i sitt framträdande och denna stämdhet bestämmer tillvarons riktning ut i världen (Heidegger 2013: 160). Det är stämdheten som gör att tilldragelser i världen alls kan uppfattas som tilldragelser. Om det nu är ett konstverks värld som öppnar sig råder samma förhål-

lande här: stämdheten är det som bestämmer riktningen mot de tilldragelser eller tecken som verket består av. Rör det sig om ett verk av text och musik bestäms de möjliga lingvistiska och musikaliska relationerna, där tecken blir till tecken och där språkligt ljud och toner utgör grunden för det som är en sång (Wallrup 2018: 371). Rör det sig om ett verk som kombinerar det musikaliska med det visuella och det lingvistiska gäller samma rörelse, men nu i en än mer komplicerad interaktion mellan de skilda elementen – visuella, lingvistiska, musikaliska.

Någon skillnad mellan ett konstmusikaliskt och ett populärmusikaliskt material kan därmed inte uppstå. Stämdheten skiljer sig naturligtvis åt mellan olika typer av musik, men den uppstår före varje genremässig eller stilistisk åtskillnad. Den äger rum under ett förreflexivt skede som är otillgängligt för den reflexiva rörelse som visserligen kan vända tillbaka mot stämmandets ögonblick men aldrig nå fram till det. I efterhand går det att peka på det som kan uppfattas som avgörande för den framträdande stämdheten, men stämmandets ögonblick ligger utom räckhåll.

I efterhand går det också att peka på det faktum att en film inleds med förspelet till *Tristan och Isolde* eller med ett elektroakustiskt molande ljud, men den rekonstruktion som blir följden kan inte göra stämmandet åtkomligt. I efterhand är det till sist också möjligt att gå tillbaka till de punkter i en film som *Dancer in the Dark* där ett fabriksljud framstår som musikaliskt och hur det längre fram i filmen blir själva gångjärnet mellan två olika fiktions-

nivåer, två olika världsbildningar, men då är det redan förvandlat till musik.

Tecken

Medan det musikaliska världsbildandet i likhet med allt annat världsbildande är förreflexivt, innebär det musikaliska teckenbildandet hänvisningar av reflexiv karaktär. Tecken förstås här kort och gott som något som hänvisar till något annat än sig självt, inom en helhet som utgörs av världslighet (Heidegger 2013: 96–102).[8] Tecknen kan vara av olika slag, från symboler och ord till spår och minnesmärken, men i detta fall alltså musikaliska verk eller snarare passager ur dem, vilka hänvisar utöver sig själva. Tecken måste ha egenskapen att just peka utöver sig själva – skulle de sakna den hänvisningen är de inte längre att uppfatta som tecken.

Den sista filmen i von Triers depressionstrilogi, *Nymphomaniac*, kännetecknas av ett mycket drivet spel med referenser. De kan röra litterära verk som Prousts *På spaning efter den tid som flytt* och Edgar Allan Poes *Huset Ushers undergång*, filmer som Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* och Andrej Tarkovskijs *Solaris*. Minst lika påtagliga är självreferenserna. Som Badley skriver: ”*Nymphomaniac* är självreflexiv till en grad som inte setts tidigare hos von Trier; den är en väv av allusioner till hans tidigare filmer” (2022: 108). Här vidgas också den filmmusikaliska sfären påtagligt eftersom den till skillnad från de två övriga filmerna inte kretsar

kring ett enstaka konstmusikaliskt verk. Inte heller hämtas musiken från en specifik populärmusikalisk era som i *Breaking the Waves* (rockmusikens 1970-tal). Flera namn ur den lista över tonsättare som jag räknat upp tidigare återfinns i *Nymphomaniacs* musikurval, men också den tyska industrimetallgruppen Rammstein, den tidiga hårdrocksgruppen Steppenwolf och *new wave*-gruppen Talking Heads.

Det är samtidigt en film där Lars von Trier skapar ett nytt slags narrativ struktur, som han kallar digressionism. I filmens inledning hittar Seligman (Stellan Skarsgård), en ungkarl i övre medelåldern, den yngre kvinnan Joe (här spelad av Charlotte Gainsbourg, som ungdom av Stacy Martin) liggande svårt skadad i en gränd. Han tar henne med sig hem, vilket blir upptakten till ett långt samtal där hon berättar om sitt liv och då inte minst sina vidlyftiga sexuella erfarenheter, och han kommenterar hennes berättelser med utförliga digressioner som kan handla om allt från sportfiskarens taktik för att få hugg till teologiska problem. Digression är ett retoriskt grepp som både avviker från huvudämnet och kommenterar det: medan Joes berättelser utgör linjen genom filmen blir Seligmans kommentarer digressioner som kan tyckas slumpartade men som kastar ljus över det som just sagts eller ska sägas.

Att Prousts berättartekniker har haft ett avgörande inflytande på filmen antyddes redan i en intervju med en av von Triers medarbetare, inför premiärvisningen av filmens första del på Berlins internationella filmfestival (Carlsen 2014). I filmen beskriver Seligman själv sina ord som en

”kulturellt blasfemisk digression”[9] när han jämför Joes minne av hur hon upplevt hur smaken av sperma och choklad blandas med kombinationen av madeleinekaka och lindblomste (förstås hos Proust). Senare forskning har gått vidare i den narratologiska riktningen men också uppmärksammat den betydelse Prousts resonemang om musikalisk form har haft för von Trier (se Thomsen 2018, Badley 2020, Badley 2022, Rudolph 2022). Ett av de musikaliska spåren för utan tvekan till Proust, nämligen valet av första satsen ur César Francks violinsonat i A-dur, här i bearbetning för cello istället för violin. Sonaten har utpekats som en möjlig förebild för det verk av den fiktive tonsättaren Vinteuil som innehåller ”det lilla motivet” som spelar en så viktig roll i första delen av Prousts romansvit (även om det snarast är den tredje satsen som passar in på romanens mest detaljerade beskrivning).[10] Precis som det lilla motivet återkommer vid ett flertal tillfällen i romanen, i synnerhet i den första delen, med samma minnesfunktion som den madeleinekakan doppad i lindblomste har, är de inledande takterna av Francks violinsonat återkommande på ett icke-diegetiskt plan i filmen. Också i Francks verk spelar återknytandet en viktig roll eftersom teman och motiv återkommer i de olika satserna i en cyklisk form. Att digression är ett väsentligt drag i Prousts *På spaning efter den tid som flytt* pekar på en ytterligare relevans för referensen.

Det musikaliska teckenbildandet återfinns på betydligt fler håll. Filmestetikern Andreas Becker har beskrivit ett nätverk av referenser (2022): Sjostakovitjs ”Vals” ur *Svit för*

varietéorkester förekommer också i Kubricks *Eyes Wide Shut*, Bachs koralpreludium *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* spelar en central roll i Tarkovskijs *Solaris* och von Trier skapar en självreferens genom att återanvända samma inspelning av Händel-arian som han använde i *Antichrist* (något som Becker inte tar upp, men som också utgör ett visuellt egencitat om än denna gång utan att barnet hinner falla).

Liksom Kubricks *Eyes Wide Shut* är von Triers *Nymphomaniac* en film som tar sig in på sexuella områden där gränsen för rådande normer passeras, vilket gör valet av Sjostakovitjs vals till en högst betydelsemättad referens.[11] Betydligt intressantare är dock den uppenbara hänvisningen till Tarkovskijs *Solaris* i det att von Trier i likhet med den ryske regissören använder Bachs koralpreludium *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* ur *Orgelbüchlein*. Flertalet Tarkovskijforskare som kommenterat Bachs preludium betraktar det som en klingande symbol för det autentiska livet på Jorden (se Pontara 2020: 20–21), som huvudpersonen lämnat på sin resa till rymdstationen Solaris. Becker (2022), som gör en noggrann genomgång av det avsnitt i *Nymphomaniac* där preludiet förekommer, tar fasta på den metafysiska laddning musiken får hos Tarkovskij och visar hur tydligt von Trier i *Nymphomaniac* överför laddningen till det sexuella området.

Upptakten till scenen utgörs av en lång digression från Seligmans sida där han berättar om polyfonins och Fibonacci-seriens betydelse i musik och arkitektonik. Joe har intresserat sig för en gammal kassettbandspelare som står

i Seligmans sovrum, där hon ligger i sängen för att ta igen sig. Kassetten som ligger i bandspelaren innehåller just en inspelning av Bachs orgelstycke, och redogörelsen för polyfonin får Joe att associera till en egen erfarenhet: den av att ha flera älskare. Basstämman sägs svara mot älskaren ”F”: ”monoton, förutsägbar och rituell”.[12] ”G” är mellanstämman och jämförs med en jaguar: ”oförutsägbar. Han var den som bestämde.”[13] Jerôme, Joes mest långvariga älskare, är *cantus firmus* och fyller därmed ut den trestämmiga satsen, som en parallell till Joes älskogsreplik: ”Fyll alla mina hål.”[14] Visuellt har varje ”stämma” presenterats som en bildyta i en tredelad *split screen*, där de läggs intill varandra – när samtliga historier återberättats representeras de olika älskarna i sexakter varvade med symboliseringar av deras karaktärsdrag. Det är en sexuell polyfoni, möjliggjord genom erinring och visuellt gestaltad, men där den musikaliska polyfonin ju sker i ögonblicket. Om von Trier här utför en avsakralisering av Bachs orgelmusik, vars *cantus firmus* är hämtad från Johann Agricolas hymn ”Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” (1529), innebär den också en transformation av Tarkovskij. Minnet handlar nu inte om en autentisk tillvaro på Jorden utan om en extatisk sexualitet. Tarkovskijs karaktäristiska kameraarbete imiteras, något som inte bara är påtagligt i den filmsekvens som föregår Joes berättelse, utan också är inskrivet i filmens opublicerade manus (Rudolph 2022: 134).

Genom att förekomma inte mindre än sammanlagt tio gånger löper inledningen på Francks sonat genom stora de-

lar av filmen, i den andra delen på ett vis som gör den till ett ledmotiv (Rudolph 2022: 128).[15] I likhet med Wagners ledmotiv uppstår en teckenkaraktär, en språklig funktion som ackumulerar mening. Det är ingen tonsymbol som erhåller en fast mening, utan teckenkaraktären görs så påtaglig att meningen förändras, ibland så långt att det affektiva i musiken försvagas eller till och med raderas ut.

Vid det första tillfället inrättas tecknet genom att i det närmaste få sin innebörd definierad: Joe har förälskat sig i sin chef på kontoret – hennes kommande partner Jerôme, som av en händelse också är den som hon för första gången hade sex med – men kärleken är obesvarad. Hon låter sig förolämpas av honom och går ut på långa, repetitiva vandringar i skogen, vilket sker till ackompanjemang av sonaten. Att bli kär strider mot hennes inställning att sex inte har med kärlek att göra. Francks musik blir en medvetet sentimental ljudillustration av hennes smärtande längtan. Det förändras dock redan nästa gång Francks sonat hörs: då masturberar hon på tunnelbanan, omärkligt under sin kappa, samtidigt som hon gör ett ”pussel” av kroppsliga detaljer hos de omgivande männen som påminner henne om den nu onåbare Jerôme (som rest i väg efter att ha gift sig). Längre fram, i den andra delen, används musiken igen under en brutal, sadomasochistisk akt då Joe låter sig piskas samtidigt som kameran visar närbilder av hennes alltmer söndertrasade skinkor. Sonaten är fortfarande tecknet för hennes sexuella drift, men nu med det nakna våldet som en kontrast till den lätt melankoliska trängtan i musiken. Det

går inte att förklara med något så enkelt som att sexuella preferenser kan se olika ut, utan handlar om en omkodifiering och till sist avkodifiering av musiken som leder till att dess innebörd upplöses. Men det sista tillfälle då Francks sonat klingar är när Joe finner sitt *soul tree*, ett träd som motsvarar den egna själens form. Det sker under en vandring i ett bergigt landskap, då hon ser ett vindpinat lövträd som växt på toppen av en höjd i stenig terräng. Musiken läggs in ögonblicket efter att hon fått syn på det lilla trädet, precis då hon inser att hon funnit sitt träd utan att ha vetat att hon sökte efter det. Musiken återfår därmed den naturanknytning som den hade vid sitt instiftande som tecken, men nu svarande mot en meditativ och avklarnad affekt.

Rockmusiken i filmen saknar i stort denna mångtydighet. I filmens första del beger sig den tonåriga Joe tillsammans med en väninna ut på en tågtur där de slår vad om en påse choklad: den som har sex med flest resenärer vinner påsen. Medan de vandrar genom vagnarna i tåget för att se var de kan ha störst framgång hörs Steppenwolfs ”Born to Be Wild”, en gång använd i Dennis Hoppers motkultursfilm *Easy Rider* (1969). När Joe i filmens andra del går på ett terapeutiskt möte för behandling av sexmissbrukare men inte klarar av den likriktning som ingår i den använda metoden, bryter hon med dem under själva mötet varpå hon sätter eld på en bil samtidigt som Talking Heads ”Burning Down the House” läggs i den auditiva förgrunden. Låten återkommer kort därefter när Joe börjar berätta om hur hon väljer att gå in i den ljusskygga hanteringen av

skuldindrivning, vilket blir hennes inkomstkälla framöver.

Det är en okomplicerad musikanvändning, med rockmusiken som ett slags upprorsstimulus eller, med tanke på att det är så korta klipp, som ett tecken för detta uppror. I filmens inledning blir det kanske något mer komplext. Visserligen är det så att *Nymphomaniac* inleds med en svart bild och en vibrerande förnimmelse av ett odefinierbart urbant ljudlandskap som breder ut sig, när regndroppar faller mot ett plåttak och tåg bromsar in, varpå en ruffig stadsdel framträder visuellt och Joes medvetslösa kropp blir synlig på gatan – men detta avbryts av Rammsteins inledande tritonusriff till ”Führe mich” på hög volym (Seligman kommer längre fram att göra en utläggning om just tritonus). Affektivt sker ett turbulent skifte genom musiken. Men efter att kameran lämnat Joes kropp liggande på marken, får åskådaren följa Seligman, när han lommar genom den slitna lägenheten och när han gör inköp i en kvartersbutik. Detta sker samtidigt som Rammsteinsångaren talsjunger ”Wenn du weinst, geht es mir gut / Die Hand deiner Angst, füttert mein Blut” (”Jag mår fint när du gråter / Mitt blod närs av din ångests hand”). Liksom i inledningen av *Antichrist* uppstår en diskrepans mellan musiken som tecken och det visuella skeendet.

En referens är likafullt en relatering. Tecken står i förhållanden till varandra och dessa kan avtäckas. I så måtto finns ingen avgörande skillnad mellan referenser hämtade från den konstmusikaliska och den populärmusikaliska världen. Men de respektive hänvisningssystem som de ingår i skil-

jer sig åt och detsamma gäller de innebörder som uppstår. Att som i *Melancholia* referera till *Tristan och Isolde*, som åtminstone under en period innehade ställningen som ”all konsts egentliga *opus metaphysicum*” (Nietzsche 2005: 265) är en annan sak än att som i *Nymphomaniac* använda sig av Steppenwolfs ”Born to Be Wild”. På det viset har von Triers anspelningsteknik mer att göra med T. S. Eliots klassiskt modernistiska referenser än med John Ashberys kulturellt överskridande fria intertextualitet.

Affekt

Begreppet *affekt* har fått ett betydande genomslag i filmteorin tack vare filosoferna Gilles Deleuze och Brian Massumi – just i anslutning till Lars von Triers filmskapande har båda behandlats grundligt av Thomsen (2018). Här förstås det dock utifrån den fenomenologiska traditionen. I en aktuell handboksartikel beskrivs affekt fenomenologiskt som det ”omfattande område som förbinder kropp, själv och värld” (Fuchs 2013: 612) och blir därmed ett paraplybegrepp för alla affektiva fenomen. I min mer historiskt orienterade förståelse där Paola-Ludovika Coriando varit vägledande förstås affekt som ett av flera affektiva fenomen som stämning, emotion och känsla. Affekten karaktäriseras då av sin plötslighet och definierbarhet men också okontrollerbarhet (Coriando 2002: 7), detta till skillnad från Massumis konception av affekt som ”okvalificerad” i motsättning till emotionens ”kvalificerade [semantiskt be-

stämda] intensitet" (Massumi 1995: 88). Om stämningen alltså är världsbildande blir affekten något som under ett kortare och mer intensivt tidsspann förbinder kropp, själv och värld. Den erfars i den levda kroppen och är därför också en del i relationen till världen, vilket här motsvaras av den filmiska världen i sin helhet, inte den narrativa värld som återfinns i filmen. Som Coriando understryker förutsätter affekten trots sin plötslighet och specificitet ett upphävande av gränsen till den genomgripande karaktär som är förbunden med världsbildande grundstämningar (2002: 261–262). Med andra ord inverkar affekten på världens framträdande.

Beskrivningar av Lars von Trier som provokatör är ständigt återkommande. Det handlar om långt mer än provocerande formuleringar i intervjuer. Också hans filmkonst uppfattas som provokation och leder till både affektiva och kognitiva reaktioner. Så kan seriemördarfilmen *The House That Jack Built* (2018) förstås som en film som ifrågasätter en våldets voyeurism samtidigt som dess våld är extremt (Thomsen 2020: 366). I den meningen blir filmskapandet manipulativt, vilket inte nödvändigtvis ska förstås i negativ mening, utan som del av ett dramaturgiskt arbetssätt. Som filmvetaren Rosalind Galt beskrivit förhållandet kan vi som åskådare av von Triers filmer förmås att inta positioner som kan stå i strid med våra egna värderingar, detta genom att acceptera von Triers konstruktion av en åskådarroll "som är beroende av en komplex affekt som lagrar kroppsliga, emotionella och politiska gensvar" (Galt 2015: opag.). Ge-

nom att använda genrer där de kroppsliga reaktionerna är centrala, som skräckfilmens frammanipulerade reaktioner eller porrfilmens lika manipulativa hantering av den sexuella driften, spelar von Trier på affekternas närhet till framstimulerade effekter. Mannens långsamma strypning av kvinnan i *Antichrist* framstår inledningsvis som en berättigad handling, men den övertygelsen försvinner i den utdragna våldsakten. Galt kan till och med hävda att åskådaren förvandlas till de tågpassagerare som lockas av Joes sexuella inviter i den scen ur *Nymphomaniac* som beskrivits ovan, men att invändningar strax reser sig inom åskådaren mot den instinktiva reaktionen.

Musiken är en given del av denna affektladdning, även om manipulationen sker på ett betydligt mer subtilt vis än nyttjandet av skräckfilmens och porrfilmens register. Jag har redan berört den omtolkning som sker av Francks sonat. Genom att musiken första gången den hörs ackompanjerar ett konventionellt scenario med en längtan efter en älskad man, allt under en vandring i en skog, upprättas ett okomplicerat affektförhållande. När sedan villkoren för längtan förändras till att gälla en drift utan romantisering eller till och med masochistisk underkastelse, har affektladdningen fått ett konfliktfyllt förhållande till sitt musikaliska tecken. Tecknet står fortfarande för en bejakelse av begäret, men tecknets klingande karaktär står nu i motsättning till det som betecknas.

Kanske skulle detta kunna ses som en parallell till den cykliska teknik Franck använder sig av i violinsonaten:

samma tematiska material kan presenteras i olika modus (dur/moll) och i olika tempon, vilket gör att dess affekt förändras. En annan musikalisk teknik är givetvis den wagnerska ledmotivstekniken, som också den tillåter en innebördsförändring. Att just aspekter av ledmotivsteknik kommit att träda i förgrunden i diskussionen om musiken i *Melancholia* är ganska väntat (mest utvecklat i Rudolph 2020 och Larkin 2016). Genom att filmen både visuellt och musikaliskt vänder tillbaka till den inledande scenen, blir den långa inledningssekvensen motsvarigheten till ett förspel där väsentliga delar av det tematiska och motiviska materialet presenteras. Inledningen visar hur den fiktiva planeten Melancholia närmar sig Jorden, missar med en hårsmån och sedan vänder tillbaka för att slå in med full kraft i jordklotet. Där får man från ett rymdperspektiv se det som i slutet av filmen utspelar sig i en konkret miljö. Men inledningssekvensen består också av slowmotiontagningar och brännandet av det inlagda konstverket *Jägarna i snön* av Bruegel d.ä. föregriper handlingen i filmen.

Musikforskaren Pascal Rudolph har mycket noggrant gått igenom hur takter ur Wagner-förspelet kombinerats, inte sällan på ett vis som är störande för den som känner förspelet väl, men också för den som följer harmonisk och motivisk logik (Rudolph 2022). Förspelet som material får sin innebörd satt i relation till blickar upp mot stjärnhimlen (förebådande Melancholias närmande till Jorden), förutspåendet av livets utslocknande och flyktbeteenden inför den slutliga katastrofen. Ett affektivt fält som består av det

Jägarna i snön *(1565) av Pieter Bruegel d.ä. återfinns i prologen till Lars von Triers* Melancholia*, men utgör också en referens till Andrej Tarkovskij, som använder bilden i både* Solaris *och* Spegeln. *Denna komplexa referensteknik är utmärkande för von Triers filmer.*

ödesbestämda, det depressiva (eller melankoliska i en äldre klinisk mening) och det förintande skapas. Visserligen finns här en möjlig enhetlighet i variationen, men det framstår som en estetisk brist att Wagners förspel som reservoar

för musikaliska tecken gradvis förlorar sin hänvisningsförmåga och efter de tio förekomsterna blivit urlakat.

I termer av affekt blir förekomsterna av ett musikstycke mer verksamma när det hörs endast ett fåtal gånger. Utsnittet ur Rammsteins ”Führe mich” används som framgått tidigt i *Nymphomaniac* och blir där ett våldsamt utbrott som föregriper den sadomasochistiska utvecklingen i filmens andra del. Att hela låten sedan återvänder under eftertexterna till den första delen blir både en sammanfattning av den sexuella lidelsen under den aktuella delen och en förbindelselänk till den andra delen. Första förekomsten av Beethovens ”Für Elise” (WoO 59) läggs till en scen där Joe låtsas vara en pianolärarinna som får problem med sin bil i stan. Jerôme har insett att han inte kan tillfredsställa Joe som inte längre kan uppleva sexuell lust och de båda har kommit överens om att hon ska få träffa andra män. Musiken väver in scenen i ett slags tvetydig oskuldsfullhet, där styckets karaktär av övningsstycke för unga pianister står i abrupt kontrast till själva baktanken med att Joe låtsas vara en förvirrad pianolärarinna som inte begriper sig på motorer. Mycket riktigt flockas männen omkring henne. När sedan stycket återkommer sker det i en scen där Jerôme sitter ensam i sin bil, nedslagen av att ha lämnat ut Joe till andra – en musikalisk affekt som nu står i överensstämmelse med situationen. Ytterligare ett exempel ur samma film är bruket av Sjostakovitjs vals ur varietésviten: dess tvetydiga lekfullhet sätts i förbindelse med Joes sexuella upptäckter som nyfiket barn (första förekomsten), som experi-

menterande tonåring (andra förekomsten) och som nymfoman vars erövringar visas som en lång serie stillbilder av manliga könsorgan (tredje förekomsten) – en rörelse där affektkaraktären genom upprepningen till sist gör att en teckenkaraktär framträder.

Affekten i musikalisk form, såsom den framställts här, äger alltså en dubbelhet i det att den är avgränsad till sin affektiva innebörd men därmed också kan fungera som ett tecken vid upprepning. Teckenkaraktären gör att den kan kontrastera mot ett skeende i filmen och sedan återvinna sin huvudsakliga innebörd längre fram. Den öppnar sig därför mot det reflexiva, vilket blir tydligt när de musikaliska inslagen i Lars von Triers filmer är tonsättningar av texter. Den förtrollning som finns i den inledande scenen i *Antichrist* återfinns både textligt och kontextuellt i arian ”Lascia ch’io pianga”: den sjungs i Händels opera *Rinaldo* av Almirena som är fången i en förtrollad miljö. Texten till Rammsteins ”Führe mich” är utagerande i sin våldsamhet där diktjaget framstår som sadistiskt men också träder in i en masochistisk position. I eftertexterna till andra delen av *Nymphomaniac* sjunger Gainsbourg ”Hey Joe”, vilket inte bara är en nyckel till namnvalet för filmens huvudperson, utan också via texten knyter an till slutet av filmen. Sångtexten beskriver hur Joe ”har en pistol i handen”,[16] en pistol som han skjutit sin kvinna med för att därefter fly till Mexiko och friheten. Filmens Joe har precis skjutit Seligman efter att han försökt våldföra sig på henne – en ganska överraskande vändning eftersom han levt i en

munklik ungkarlstillvaro och hans asexuella inställning till livet kommenterats vid ett flertal tillfällen. Den underliggande aggressivitet som finns i Jimi Hendrix cover-version, den givna referensen i sammanhanget, är som försvunnen och har ersatts av Gainsbourgs viskande sång i en hymnisk klangmiljö. Det är en komplex sammansättning. Här finns en befriande affekt på den musikaliska nivån, som kontrasterar emot Hendrix version. Här finns även en text som återberättar mordet på en partner som varit otrogen, men som i filmen talar om en helt annan otrohetsakt där en nyvunnen vänskap förstörts av ett övergrepp. Vi befinner oss i filmen i en eftertextsposition där Gainsbourg kommenterar både sin egen rollgestalt och filmslutet, men där hennes sång också ger avspänning efter de starka affektiva laddningar som filmens båda delar varit fulla av.

Efterspel

En väsentlig linje i studierna av filmmusik är den begreppsbildning som kretsar kring diegesen och vars teoretiska grund återfinns i litteraturteoretikern Gérard Genettes formalistiska narratologi. Om musiken framträder inom filmens berättelsevärld (som då någon spelar på ett piano) är den diegetisk, medan den blir icke-diegetisk när den läggs som bakgrundsmusik. Som musik fantiserad eller drömd av en av filmens gestalter blir den metadiegetisk. Redan den filmmusikforskare som etablerade perspektivet, Claudia Gorbman (1980), såg till att ifrågasätta alltför knivskarpa

distinktioner mellan de diegetiska nivåerna, vilket sedan har varit ett återkommande tema i denna narratologiska tradition (en översikt ges i Buhler 2019: 151–186, se även Pontara, i denna volym).

Det teoretiska perspektiv som använts i denna text skiljer sig från den narratologiska modellen, även om begreppen diegetisk och icke-diegetisk kommit till användning. Trion värld–tecken–affekt är istället hämtad från den fenomenologiska traditionen. Ändå finns det viktiga paralleller. Precis som glappen mellan de skilda diegetiska nivåerna har behandlats på flera håll inom den narratologiska filmforskningen, har mina iakttagelser kring musikens ställning i Lars von Triers depressionstrilogi visat på tvetydigheter och rörelser mellan skilda nivåer. Wagners förspel till *Tristan och Isolde* är världsbildande i filmen, men genom att sekvenser ur förspelet återkommer vid ett stort antal tillfällen får musiken också teckenkaraktär. När Francks sonat på ett liknande vis används repetitivt i *Nymphomaniac* – till scener som går från det romantiserat längtansfyllda till det sexuellt brutala – uppstår en omkodifiering som till sist tömmer det musikaliska tecknet på dess förmåga att hänvisa och likaså upplöser dess affektiva sida. Jag har också pekat på en dubbelhet i affekten, nämligen att den har en teckenfunktion som von Triers filmer på olika vis utnyttjar.

En fördel med den modell jag presenterat är att den når utöver formalismen och öppnar sig mot en mer differentierad förståelse av musik i filmkonsten. Det gäller både det affektiva området och sensibiliseringen av kulturella aspek-

ter. Vi har kunnat se att det i Lars von Triers filmer används musik hämtad från en rad genrer som konstmusikaliskt sträcker sig från renässansen till modernismen och populärmusikaliskt går från olika typer av rock (hårdrock och industrimetall) till *new wave* och hiphop. Med ett viktigt undantag – Björks experimentella musik i *Dancer in the Dark* – används konstmusiken på ett betydligt mer sofistikerat vis än populärmusiken. De högkulturella referenserna bidrar till filmernas status som konstverk, även då de bygger på populärkulturella genrer som skräckfilm eller melodram – ja, i dessa fall bidrar snarast de populärkulturella genrerna till att filmerna når långt bortom mainstreamfilmen.

Musikaliskt material från Wagner och Franck genomgår betydelseförändringar när det relateras till förvecklingarna i filmerna. Det har givetvis att göra med graden av musikalisk komplexitet, som helt enkelt tillåter en mer finkalibrerad användning. Populärmusiken används däremot på ett direkt affektskapande vis. Så var fallet redan i *Breaking the Waves*, men i den film som har den största mångfalden av populärmusik, *Nymphomaniac*, blir det tydligt att hårdrock, *new wave* och industrimetall används utifrån sin entydighet. Den möjlighet som öppnar sig är den av enkel kontrast, som när Rammstein-låten läggs både till våldets konsekvenser och till närbutiksinköp. Visserligen kan också en viss komplexitet uppstå, som exemplet med ”Hey Joe” visade, men den kommer ändå inte i närheten av det utstuderade arbetet med konstmusikaliskt material.

Men det ligger mer bakom de skilda bruken av popu-

lär- och konstmusik i filmerna än graden av komplexitet. Det har nämligen visat sig att Lars von Trier gång på gång utnyttjar konstmusikens status som högkulturellt objekt. I tre av de främsta exemplen ovan används avsakralisering som metod. När Bachs kontrapunkt svarar mot en visualiserad nymfomani i *Nymphomaniac*, när Francks violinsonat ackompanjerar en brutalt sadomasochistisk scen i samma film och när Händels aria ”Lascia ch’io pianga” lagts till en sexscen i duschen med penetration i närbild som inledning på *Antichrist*, står det klart att vi har att göra med en genomförd strategi. Till och med exploateringen av Wagners *Tristan*-förspel i *Melancholia* kan ses som ett slags avsakralisering: överutnyttjandet som skulle kunna ses som ett konstnärligt misstag blir då istället en variant av denna kulturella strategi.

För att avsakraliseringen ska vara verksam krävs paradoxalt nog att dikotomin bibehålls. Istället för att bli upplöst dramatiseras konflikten som är inneboende i dikotomin. Därmed kan filmerna i depressionstrilogin sägas svara för en framställning av konstmusiken som snarare återinrättar än fortsätter en allmän upplösning av åtskillnaden mellan det konstmusikaliska och det populärmusikaliska. Det handlar inte om att endast lägga en affektiv musikalisk bakgrund som förstärker det filmiska berättandet, utan framför allt om att skapa och förtydliga en kulturellt formulerad kognitiv dissonans. Konstmusiken framställs på ett vis som gör att det som går förlorat – konstens höghet – ändå bevaras.

Filmerna innebär därför inte något ifrågasättande av en ordning som skiljer på de konstmusikaliska och populärmusikaliska fälten. Det är visserligen så att världsbildandet principiellt inte kan skilja sig åt mellan dessa två fält, men dels upplöser von Triers sätt att använda musiken i filmerna inte gränserna mellan referensernas fält, dels relateras de populärmusikaliska musikvalen till det subversiva och extatiska. När Francks sonat hörs till piskscenen i *Nymphomaniac* uppstår endast diskrepans. En sådan effekt ligger definitivt inom det estetiskt meningsfullas område, men det innebär inte att den är estetiskt övertygande.

Noter

1. Det finns också väsentliga skillnader mellan filmernas inledningar. De första 2 minuterna och 43 sekunderna av Kubricks film består av György Ligetis *Atmosphères* till en svart filmruta följd av den ovan omtalade blicken från rymden under en och en halv minut – då också förtexterna visas. Prologen i von Triers film varar sex och en halv minut och varvar rymdperspektivet med ett rikt urval av konstfulla tagningar i slowmotion från den kommande handlingen.
2. De två ytterligare tillfällena är då evolutionära kliv tas i filmen: när apmänniskan lär sig använda redskap för att därmed bli människa och då huvudpersonen Bowman uppnår en högre existensnivå vid filmens slut. Soundtrack-

et utvecklades ur ett så kallat *temp track*, som i produktionsprocessen används som musiksättning innan filmmusik komponerats. Kubrick hade verkligen beställt filmmusik – av den framstående Hollywood-tonsättaren Alex North – men valde istället att plocka avsnitt från redan existerande verk. För vidare läsning, se Merkley (2007).

3. Namnet förknippas med regissörens depressionsperiod 2006–2007, som sedan tematiseras främst i *Antichrist* och *Melancholia* men också som en aspekt i *Nymphomaniac*. Dock har Linda Badley (2022: ix) ifrågasatt trilogibeteckningen, bl.a. med stöd av en intervju med von Trier. Hon föreslår istället att von Triers senare filmer bör grupperas i par: *Antichrist* tillsammans med *Melancholia* och *Nymphomaniac* tillsammans med *The House that Jack Built* (2018).
4. Goodmans kategorier är komposition/dekomposition, viktning, ordnande, utradering, supplementering och deformation, vilka gäller både olikheter och likheter mellan olika världar. Dessa världar kan vara konstnärliga men också vetenskapliga eller vardagliga (Goodman 1978).
5. Goodman beskriver citat och liknande relationer mellan texter och konstnärliga verk på följande vis: ”Som sätt att kombinera och konstruera symboler, tillhör de redskapen för världsskapande.” Goodman 1978: 56. Alla översättningar är författarens, om inte annat anges.
6. Orig.: ”I’ve got little games I play when it goes really hard, when I work in the factory … and the machines, they make these rhythms, and I just start dreaming and all becomes music.”
7. Orig.: ”I just hear music … rhythms.”
8. Istället för att t.ex. gå till Saussures eller Peirces teckenteorier, som dominerar den moderna semiotiken, använder

jag mig av uppslag från Martin Heideggers teckenlära. Den har inte varit ett särskilt utvecklat fält inom Heidegger-forskningen, men har uppmärksammats under senare tid, bland annat i Hope (2014) och Keller (2021). En kritik finns i Figal (2006: 245–246).

9. Orig.: ”culturally blasphemic digression”.
10. Proust har själv fört fram Franck som en av förebilderna för Vinteuil, men han har också lyft fram Saint-Saëns första violinsonat som en direkt förebild för ”det lilla motivet”, förmodligen första satsens andratema, som återkommer i både scherzots B-del och i finalen. Med andra ord har verket en cyklisk uppbyggnad, liksom Francks sonat. Det är av vikt för både Prousts romansvit och von Triers bruk av filmmusiken.
11. Att von Trier 1993 använde sig av Sjostakovitjs stycke också i en reklamfilm för ett försäkringsbolag pekar givetvis på att musikvalet innebär ytterligare en självreferens. Dessutom vill Rudolph (2022: 56–58) leda i bevis att den inspelning som används i *Nymphomaniac* (en Naxos-inspelning) bearbetats på så vis att den imiterar den inspelning som används i reklamfilmen (utgiven på Decca med Riccardo Chailly som dirigent). Reklamfilmen visar under femtio sekunder en mans liv från barn med fiollåda till en morfar som låter sitt barnbarn springa i väg med sin fiollåda. Det rör sig om snapshots ur en människas liv, vilket kan sägas vara en strukturell parallell till musikanvändningen i långfilmen. Därmed får stycket en dubbel funktion: det relaterar exoteriskt till Kubrick och esoteriskt till von Trier själv.
12. Orig.: ”monotone, predictable and ritualistic”.
13. Orig.: ”unpredictable. He was in charge.”

14. Orig.: ”Fill all my holes”.
15. Pascal Rudolph förtecknar samtliga förekomster, men är också noga med att ange exakt vilka takter som framförs. I vissa fall sker avbrott mitt i en fras och med en slutton i cellon som avviker från Francks notbild, i andra fall har de inledande pianoackorden tagits bort (se Rudolph 2022: 123–131).
16. Orig.: ”has a gun in his hand”.

Referenser

Alling, Thomas 2003 [1984]. Sightseeing with the Holy Ghost. *Lars von Trier: Interviews*. Jan Lumholdt (red.). Jackson: University Press of Mississippi.

Badley, Linda 2020. Diamonds, Wagner, the *Gesamtkunstwerk* and Lars von Trier’s Depression Films. *Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics*. Carol Vernallis m.fl. (red.). New York: Bloomsbury Academic.

Badley, Linda 2022. *Lars von Trier Beyond Depression: Contexts and Collaborations*. New York: Columbia University Press.

Becker, Andreas 2022. ”Du bist mir ans Herz gebaut”: Provokation, Tabubruch und ihre narrative Funktion am Beispiel von Lars von Triers *Nymphomaniac* and Rammsteins Filmmusik. *Yearbook of Transatlantic German Studies* vol. 9–10.

Buhler, James 2019. *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press.

Carlsen, Per Juul 2014. Mornings with von Trier. [Intervju med Vinca Wiedemann.] *FILM Digital Issue*, Berlin Issue,

2014-01-30. https://www.dfi-film.dk/mornings-with-von-trier [hämtad 2022-11-02].

Coriando, Paola-Ludovika 2002. *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen: Wege einer Ontologie und Ethik des Emotionalen*. Frankfurt: Klostermann.

Danuser, Hermann 2009. *Weltanschaungsmusik*. Schliengen: Edition Argus.

Dufrenne, Mikel 1953. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: Presses universitaires de France.

Figal, Günter 2006. *Gegenständlichkeit: Das Hermeneutische und die Philosophie*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Fuchs, Thomas 2013. The Phenomenology of Affectivity. *The Oxford Handbook of Philosophy and Psychiatry*. K.W.M. Fulford m.fl. (red.). Oxford: Oxford University Press.

Galt, Rosalind 2015. Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac*. *Theory & Event* vol. 18, nr 2. https://www.muse.jhu.edu/article/578636 [hämtad 2022-04-14].

Goodman, Nelson 1976. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.

Gorbman, Claudia 1980. Narrative Film Music. *Yale French Studies* nr 60.

Heidegger, Martin 2013. *Vara och tid*. Jim Jakobsson (övers.). Göteborg: Daidalos.

Hope, Jonathan 2014. The sign in Heidegger's *Sein und Zeit*. *Semiotica* nr 202.

Keller, Pierre 2021. Signs (Zeichen). *The Cambridge Heidegger Lexicon*. Mark A. Wrathall (red.). Cambridge: Cambridge University Press.

Larkin, David 2016. "Indulging in Romance with Wagner": *Tristan* in Lars von Trier's *Melancholia* (2011). *Music and the Moving Image* vol. 9, nr 1.

Massumi, Brian 1995. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* nr 31.

Merkley, Paul A. 2007. ”Stanley hates this but I like it”: North vs. Kubrick on the Music for *2001: A Space Odyssey*. *Journal of Film Music* vol. 2, nr 1.

Nietzsche, Friedrich 1982. *Så talade Zarathustra*. Wilhelm Peterson-Berger & Albert Eriksson (övers.). Stockholm: Forum.

Nietzsche, Friedrich 2005. *Otidsenliga betraktelser IV: Richard Wagner i Bayreuth*. Ingrid Windisch (övers.). *Samlade skrifter*, bd 2. Stockholm & Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.

Parly, Nila 2019. Lars von Trier's Lost Ring. *Cambridge Opera Journal* vol. 30, nr 1.

Pontara, Tobias 2020. *Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema: Music and Meaning from* Solaris *to* The Sacrifice. New York: Routledge.

Rudolph, Pascal 2022. *Präexistente Musik im Film: Klangwelten im Kino des Lars von Trier*. München: Edition Text + Kritik.

Thomsen, Bodil Marie Stavning 2018. *Lars von Trier's Renewal of Film 1984–2014: Signal, Pixel, Diagram*. Aarhus: Aarhus University Press.

Thomsen, Bodil Marie Stavning 2020. The Demonic Quality of Darkness in *The House That Jack Built*: Haptic Transmedial Affects throughout the Work of Lars von Trier. *Transmedia Directors: Artistry, Industry, and New Audiovisual Aesthetics*. Carol Vernallis m.fl. (red.). New York: Bloomsbury Academic.

Yacavone, Daniel 2015. *Filmworlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*. New York: Columbia University Press.

Wallrup, Erik 2015. *Being Musically Attuned: The Act of Listening to Music*. Farnham: Ashgate.

Wallrup, Erik 2018. Song as Event: On Intermediality and the Auditory. *Power of the In-between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*. Sara Callahan m.fl. (red.). Stockholm: Stockholm University Press.