

Att syna en Joker

En filmanalys av berättandets och musikens roll i *Joker*

Författare: Ida Hofsten.
Filmvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet
FL1801, C-uppsats, Ht 2023.
Handledare: Lisa Åkervall.

Abstract

ÄMNE: Filmvetenskap

INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper, GU

ADRESS: Box 200, 405 30 Göteborg

HANDLEDARE: Lisa Åkervall

TITEL: Att syna en Joker. En filmanalys av berättandets och musikens roll i *Joker*.

FÖRFATTARE: Ida Hofsten

TYP AV UPPSATS: Kandidat (C), 15hp, Ht 2023

This essay focuses on the film *Joker* (2019) directed by Todd Phillips. It examines the narration and the use of music as a narrative device to discuss questions about identification and perception through close textual analysis. The aim is to research this in combination with the film's complex storytelling and unreliable narration. The essay use several narratological and psychological theories as well as psychopathology. To consider the musical narration, it's narrative level and functions a variety of theories are adapted. This thesis shows the power of narration and contributes to the discourse on music in film by offering new ways to consider musical narration and its importance in films that deal with complex and unreliable narration.

Keywords: narratologi, musikaliskt berättande, fokalisering, identifikation, opålitligt berättande.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
1.1. Syfte och frågeställningar	1
1.2. Teoretiska perspektiv och forskningsläge	2
1.2.1. Narratologi	2
1.2.2. Musik	4
1.2.3. Psykopatologi.....	6
1.2.4. Mitt forskningsbidrag.....	7
1.3. Metod.....	7
1.4. Metod- och teoridiskussion	8
1.5. Avgränsningar	10
2. Analys.....	11
2.1. Mord och musik	11
2.2. Komedi och fantasi	13
2.3. Falska då och sanna nu.....	15
2.4. Jokerns dans	17
2.5. Psykiatri och sång	19
3. Diskussion och slutsats	21
4. Sammanfattning.....	23
Referenser.....	24

1. Inledning

Blinkande lysrör, en nedklottrad spegel, en man i clownsmink och fångslande musik. Eller: en psykiskt sjuk man som dansar inne på en toalett strax efter att han mördat tre män. Det är två olika sätt att beskriva filmscenen jag inte kunnat släppa taget om. Båda beskrivningarna stämmer, skillnaden är vilken information som förmedlas.

I den här uppsatsen analyseras filmen *Joker*. Sedan första gången jag såg den har jag fascinerats av den livfulla och betydelsebärande musiken,¹ funderat över hur identifikation uppstår med en karaktär som genomför fruktansvärda handlingar och reflekterat över vad som är sant och falskt i filmen. Jag har därför valt att undersöka musiken, berättandet och den opålitliga huvudkaraktären.

1.1. Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att undersöka hur berättandet, både det bildliga och musikaliska, påverkar uppfattningen av och identifikationen med huvudkaraktären Arthur Fleck (Joaquin Phoenix). Samt att undersöka musikens roll i filmer där berättandet är opålitligt.

- Hur påverkar det bildliga berättandet vår uppfattning av och identifikation med Arthur?
- Hur används musiken för att ge åskådarna information om Arthurs inre och hur påverkar det musikaliska berättandet samt musikens diegetiska status vår uppfattning av och identifikation med honom?
- Hur påverkar det bildliga och musikaliska berättandet samt musikens diegetiska status vår uppfattning om vad som är sant och falskt?

¹ IMDb, ”Hildur Guðnadóttir”, u.å., <https://www.imdb.com/name/nm3723390/> [hämtad 2024-01-07].

1.2. Teoretiska perspektiv och forskningsläge

1.2.1. Narratologi

En berättelse kan förmedlas på många olika sätt och av olika berättare, men hur det görs och av vem det görs kan påverka åskådarnas förståelse av den.² Ett klassiskt narrativ brukar beskrivas som en kedja av händelser som är förenade av orsak och verkan, som också är sammankopplade i tid och rum. Själva berättandet handlar om information, hur mycket information åskådarna får, när de får den och från vems perspektiv den ges. Vanligtvis brukar åskådarna tillåtas vara allvetande, men vissa filmer undviker dessa konventioner för att skapa tvetydighet.³ För att analysera hur berättandet görs i *Joker* och vad det bidrar till är olika narratologiska perspektiv nödvändiga, eftersom filmen delvis är uppbyggd på klassiska konventioner, samtidigt som den utmanar dem.

Edward Branigan har intresserat sig för narratologi och i *Narrative Comprehension and Film* undersöker han det i relation till film. Eftersom han anser att det är för enkelt att reducera ett narrativ till orsak och verkan utgår han från ett kognitivt psykologiskt perspektiv.⁴ Nästan tjugo år senare skriver Warren Buckland om en ny era inom *storytelling* där komplexa narrativ blivit vanliga på grund av dagens tekniksamhälle och hur förekomsten av dem påverkar samtida film. Begreppet komplexa narrativ är inte något nytt, utan beskrevs redan av Aristoteles, men Buckland utvecklar det och använder termen *puzzle plot* för att beskriva en än mer invecklad plot. En sådan film bryter mot de klassiska konventionerna genom att vara icke-linjär, tvetydig och innehålla opålitliga karaktärer.⁵

Puzzle films överlappar med Thomas Elsaessers begrepp *mind-game films*.⁶ Elsaesser använder bland annat narratologi och psykopatologi för att undersöka dessa filmer och menar att de kan vara ett resultat av att åskådare inte längre anser att de traditionella åskådarpersonerna som endast betraktare är tillräckligt utmanande. De vill helt enkelt vara mer delaktiga. Filmerna suddar ofta ut gränserna mellan verklighet och fantasi, handlar om karaktärer som är psykiskt sjuka och spelar spel med karaktärerna eller åskådarna. De är

² Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, (London: Routledge, 1992), s. 63–65.

³ David Bordwell, Kristin Thompson & Jeff Smith. *Film art: an introduction*, 12 uppl. (New York: McGraw-Hill Education, 2020), s. 72–93.

⁴ Branigan 1992, s. 14–27.

⁵ Warren Buckland, "Introduction: Puzzle Plots", i *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), s. 1–11.

⁶ Warren Buckland 2009, s. 1–11.

genreöverskridande, men deras vilja att vilseleda åskådarna är gemensam. Åskådarna i sin tur brukar anta utmaningen. Filmerna bryter det kontrakt som vanligtvis finns mellan film och åskådare, nämligen det att filmen talar sanning. Elsaesser ställer sig dock frågan om filmerna faktiskt ljuger eller om de i själva verket ifrågasätter distinktionen mellan sanning och lögn.⁷ Denna diskussion är applicerbar även på *Joker* och *Arthur* eftersom filmen inte alltid på ett tydligt sätt skiljer på sanning och lögn, även om mitt syfte inte är att avgöra om den kvalificerar som mind-gamefilm eller inte. Mind-gamefilm har även analyserats från narratologiska perspektiv av andra, exempelvis David Bordwell, som däremot använt en annan term, *forking-path films*. Bordwell menar att narrativen trots sin komplexitet är linjära.⁸ Elsaesser ifrågasätter detta och undrar vad syftet i sådana fall är med att skapa komplexa narrativ.⁹ Enligt mig besvarar han frågan själv genom att förklara att åskådare faktiskt vill ta sig an utmaningen fastän de känner till premissen. Jag tror precis som Bordwell att åskådarna i många fall lyckas omorganisera och förstå narrativet som linjärt, trots att ploten inte presenteras så. I min analys av *Joker* blir det dock tydligt, att det inte förutsätter att narrativet inte går att tolka och förstå på olika sätt ändå. Jag anser är det är den viktigaste egenskapen för en sådan film.

Berättande är processen som ger oss ett narrativ och har att göra med *hur* något presenteras. Det sker när inte all information är tillgänglig och kan göras med olika tekniker. Hur det görs kan påverka åskådarens förståelse av narrativet, som alltså är *vad* som presenteras. För att förklara detta delar Branigan upp berättandet i åtta nivåer där de fyra första behandlar sättet berättare förser åskådarna med information på och de fyra sista förtydligar hur karaktärer kan göra det enbart genom att existera i diegesen. En karaktär kan berätta något för åskådarna antingen genom tal och handlingar eller genom det narratologiska konceptet fokalisering. Vid fokalisering samverkar flera berättandenivåer med varandra men karaktären är informationskällan.¹⁰ Eftersom berättandet i *Joker* är nästan uteslutande subjektivt från Arthurs perspektiv är konceptet lämpligt för en analys av den. Fokalisering sker när en karaktär upplever något genom att leva i diegesen men handlar också om en karaktärs inre, såsom minnen, önskningar och hallucinationer. Fokalisering kan även delas in i undergrupper och vara mer eller mindre subjektiv. Extern fokalisering är semi-subjektiv och visar vad

⁷ Thomas Elsaesser, "The Mind-Game Film", i *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), s. 13–21.

⁸ David Bordwell, "Film Futures", *SubStance* 31:1 (2002), s. 88–93.

⁹ Elsaesser 2009, s. 21.

¹⁰ Branigan 1992, s. 64–105.

karaktären tittar på och när, till exempel genom en *eyeline match*, medan intern fokalisering är helt och hållet subjektiv. Intern fokalisering kan också delas in i kategorierna yta och djup, där yta innebär att åskådarna får ta del av karaktärens optiska perspektiv med hjälp av en *point-of-view shot* (POV) och djup handlar om karaktärens inre.¹¹

1.2.2. Musik

De tidigaste teorierna om ljudfilm berörde bland annat frågor om vad det var och hur den skiljde sig från stumfilmen och teatern. Det asynkrona ljudet och möjligheterna som kom med det blev det mest omtalade och viktiga för teoretikerna.¹² Film har länge ansetts vara först och främst ett visuellt medium och musikens traditionella roll har varit att befinna sig i bakgrunden som ett komplement. Teknikutvecklingen har bidragit både till att ljudet har blivit bättre, att balansen mellan bild och ljud har förändrats och till att åskådare börjat reflektera över vad de hör i större utsträckning än tidigare.¹³ De senare perspektiven på musik i film är nödvändiga för en analys av musiken i *Joker*, eftersom den varken befinner sig i bakgrunden eller går att beskriva med de tidigaste begreppen.

Claudia Gorbman var den första som undersökte musiken i film från ett narratologiskt perspektiv. Hon listade musikens funktioner i klassisk Hollywoodfilm och introducerade de numer välanvända begreppen diegetisk och icke-diegetisk musik. Gränsdragningen mellan de två narrativa nivåerna kan vara svår att göra och begreppen går inte att applicera på all musik.¹⁴ Både redan existerande begrepp har därför utvecklats och nya termer myntats, av vilka ett flertal är tillämpliga på musiken i *Joker*. Robynn Stilwell har introducerat termen *the fantastical gap* för att kunna beskriva musik som har en tvetydig diegetisk status. Hon menar att gränsen dessutom kan vara särskilt flytande när musiken representerar ett subjektivt inre,¹⁵ vilket är vanligt förekommande i *Joker*. Ben Winters använder begreppet intra-diegetisk om den musik som trots att den inte har en källa i diegesen, är en del av den och därför kan påverka narrativet och karaktärerna. Det han föreslår är alltså att musiken skulle kunna fungera på ett annat sätt i filmens värld, fränsett hur den fungerar i vår egen. Enligt Winters hör musiken till karaktärerna på samma sätt som kläderna gör, vilka han menar att åskådare

¹¹ Branigan 1992, s. 100–112.

¹² James Buhler, *Theories of the Soundtrack*, (New York: Oxford University Press, 2018) s. 24–58.

¹³ Bordwell, Thompson & Smith 2020, s. 264–265.

¹⁴ Buhler 2018, s. 151–186.

¹⁵ Robynn Stilwell, ”The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic”, i *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer & Richard Leppert, (Berkeley: University of California Press, 2007), s. 184–202.

inte betvivlar finns i diegesen. Musiken borde därför inte heller separeras från diegesen, och att anta den vara icke-diegetisk endast för att karaktärerna inte verkar höra den, är ett tecken på att vi betraktar film som något realistiskt.¹⁶ Att resonera kring och applicera termen intra-diegetisk på musiken i *Joker* som skildrar en tämligen realistisk värld samtidigt som musiken verkar höra till huvudkaraktären, är därför spännande.

Gorbman beskriver diegetisk musik som den musik som har en uppenbar källa i diegesen, det vill säga den fiktiva filmvärlden, och som kan höras av karaktärerna i den. Den icke-diegetiska musiken är motsatsen, alltså musik som inte existerar i diegesen. Termen meta-diegetisk musik använder hon när grundbegreppen inte räcker till, för att beskriva musik som föreställs av en karaktär. Hon lägger också stort fokus på musikens narrativa funktioner, exempelvis dess förmåga att påverka åskådarnas sinnesstämning och vara ohörbar. Med det senare menar hon inte att musiken inte kan höras, utan syftar snarare på bakgrundsmusik som är sekundär till storyn.¹⁷

Begreppsparet parallellism och kontrapunkt handlar om musik som understryker eller motsäger sinnesstämningen i en bild och är omtvistade termer.¹⁸ Kathryn Kalinak utvecklar Gorbmans resonemang om musikens narrativa funktioner och diskuterar bland annat musikens förmåga att ge åskådarna en inblick i en karaktärs inre. Hon exemplifierar detta med en tortyrscen ur *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) där popmusik används, som skulle kunna anses vara kontrapunktisk. Hon menar dock att musiken understryker åskådarnas känsla eftersom den förstärker upplevelsen av att karaktären som torterar är psykiskt sjuk. Samtidigt får den åskådarna att känna empati med den som torterar i stället för den som blir torterad,¹⁹ ett resonemang som kan nyttjas i tolkningen av Arthur, musiken och identifikationen.

Guido Heldt anser att musik i film också bör undersökas från ett narratologiskt perspektiv med hänsyn till berättande, som han kallar *film music narratology*. Trots att han tycker att Branigans berättandenivåer har vissa problem utgår han från dem.²⁰ Heldt anser också att Gorbmans beskrivning av meta-diegetisk musik inte är tillräcklig och använder därför

¹⁶ Ben Winters, "The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space", *Music & Letters* 91:2 (2010), s. 224–244.

¹⁷ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: narrative film music*, (Bloomington: Indiana University Press, 1987), s. 20–87.

¹⁸ Buhler 2018, s. 13–14.

¹⁹ Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, (Oxford: Oxford University Press, 2010), s. 20–30.

²⁰ Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film*, (Bristol: Intellect, 2013), s. 6–21.

konceptet fokalisering, för att kunna fördjupa diskussionen kring representation av subjektivitet genom musik.²¹ Detta är väsentligt i min analys av *Joker*, dels med tanke på det subjektiva perspektivet, dels musikens betydelse. Heldt använder samma fokaliseringskategorier som Branigan men väljer att dela in intern fokalisering (djup) i två undergrupper, djup-a och djup-b. Hans externa fokalisering har inget subjektivt perspektiv, utan är musik som alla hörande karaktärer kan uppfatta medan intern fokalisering (yta) innebär att musik fokaliseras som hörd via en specifik karaktärs subjektiva perspektiv. Intern fokalisering (djup-a) kan likställas med Gorbmans meta-diegetiska musik och fokaliseringen sker alltså genom en karaktärs föreställda eller ihågkomna musik. Intern fokalisering (djup-b) handlar om icke-diegetisk musik som representerar en karaktärs inre.²²

1.2.3. Psykopatologi

I *Why we love sociopaths: a guide to late capitalist television* diskuterar Adam Kotsko varför samvetslösa karaktärer populariserats och hur det kommer sig att människor identifierar med och dessutom tycker om dem. De fiktionära sociopater som Kotsko beskriver är högfungerande individer som inte är bundna till sociala regler på samma sätt som människor i verkligheten är. Det innebär att de utan moraliska dilemman manipulerar omvärlden för att få som de vill, vilket leder till framgång och skulle kunna förklara varför vi gillar dem, nämligen att vi vill vara dem.²³ Även Elsaesser menar att personlighetsstörningar ibland framställs för åskådarna som lönsamma, eftersom de i vissa fall kan bidra till att karaktären har en annorlunda relation till samhällets rutiner och normer, vilket kan resultera i ett maktövertag. Det kallar han *productive pathologies*. Vem som är frisk, sjuk, offer eller förövare görs i mind-gamefilmer inte lika tydligt med syftet att belysa och undersöka dessa frågor. Huvudkaraktärer som är diagnostiserade med schizofreni, amnesi eller paranoia är vanligt förekommande och att åskådarna får ta del av dessa karaktärers perspektiv är alltså inte enbart för att skapa en effekt eller lura dem, utan för att utmana dessa dualistiska kategorier.²⁴ Trots att Arthurs diagnoser inte är uttalade är det psykologiska perspektivet användbart i analysen av identifikationen med honom. Att fascinationen för sociopater reflekterar vår syn på – och vårt missnöje med – samhället och de som innehar makten,²⁵ blir också tydligt i *Joker*.

²¹ Heldt 2013, s. 124–127.

²² Heldt 2013, s. 124–127.

²³ Adam Kotsko, *Why we love sociopaths: a guide to late capitalist television*, (Ropley: Zero, 2013), s. 1–21.

²⁴ Elsaesser 2009, s. 24–34.

²⁵ Kotsko 2013, s. 94.

1.2.4. Mitt forskningsbidrag

En hel del forskning om narratologi i kombination med musik i film har gjorts och det är ett pågående ämne som fortsätter att utvecklas, men det råder än så länge brist på undersökningar om musikens roll i mind-gamefilmer. Jag bidrar till de teoretiska perspektiven och till diskussionen genom att analysera det bildliga och musikaliska berättandet i *Joker* i kombination med en analys av det opålitliga berättandet och den opålitliga huvudkaraktären. I min undersökning argumenterar jag för och bevisar att redan existerande begrepp inte räcker till gällande musikens roll i mind-gamefilmer. Jag erbjuder därtill alternativa sätt att se på vissa termer och föreslår nya kategoriseringar.

1.3. Metod

Min metod är att göra en filmanalys och jag tar hjälp av *Film Art: an introduction* för att beskriva hur man bör gå till väga.

För att analysera ljudet i en film måste man dels fundera på vad ordet ljud innebär, dels vilka begrepp man bör använda för att beskriva det. Ljud i film kan delas in i de tre kategorierna tal, ljudeffekter och musik. Man bör beskriva det utifrån volym (hur högt eller lågt det är), pitch (om det är ett lågfrekvent eller högfrekvent ljud) och klangfärg (hur det låter, till exempel om det finns något brus eller inte och vilken känsla det ger). Man kan också beskriva ljudets rytm, puls och tempo. Pulsen är grunden för rytmen och tempot är dess hastighet. Rytmen kan framkalla fysiska reaktioner hos åskådare och guida deras uppmärksamhet. Ett vanligt grepp är att koordinera rytmen med bildens eller klippningens rytm, till exempel vid dansscener. Med hjälp av musik i högt tempo och en bild i slowmotion, kan i stället en rytmisk kontrast skapas. Ibland används också ljudet från en tidigare scen för att göra övergången till kommande scen smidig, en *sound bridge*. Ett musikaliskt motiv är återkommande musik som kan förknippas med specifika karaktärer och deras karaktärsdrag, signalera utveckling och förändring eller associeras med en specifik situation. Att avgöra var ljudet kommer ifrån är också väsentligt, alltså huruvida det är diegetiskt eller icke-diegetiskt.²⁶

Begreppen fabula och sujett härstammar från de ryska formalisterna och är vanligt förekommande begrepp inom narrativstudier. Numera likställs de ofta med story och plot.²⁷

²⁶ Bordwell, Thompson & Smith 2020, s. 263–292.

²⁷ Ruth Doughty & Christine Etherington-Wright, *Understanding film theory*, 2 uppl. (London: Palgrave, 2018), s. 72–77.

Den kronologiska ordningen av alla händelser i ett narrativ kallas story, men en story kan presenteras på olika sätt, och sättet händelserna presenteras på kallas plot. Ploten är allt det som åskådarna får ta del av, även det icke-diegetiska, och det är med hjälp av den som åskådarna kan skapa en story. Hur ploten är strukturerad påverkar åskådarnas uppfattning.²⁸

När man analyserar berättande är det nödvändigt att reflektera över vem som vet vad och när, samt hur mycket man vet om karaktärernas inre. Genom att analysera berättandet kan man ta reda på hur omfattande och djup informationen är. Informationens omfattning kan vara allvetande eller begränsad. Det allvetande berättarperspektivet är det klassiska och innebär att vi vet mer än karaktärerna, medan det begränsade innebär att vi vet lika mycket eller mindre, vilket kan skapa identifikation med karaktären. Om djupet på informationen är objektiv betyder det att vi inte vet något om karaktärens inre, bara hur den agerar och vad den säger. Om informationen är subjektiv ser och hör vi som karaktären vilket kan uppnås antingen genom till exempel POV (perceptuell subjektivitet) eller att vi får ta del av karaktärens inre (mental subjektivitet). Subjektivitet kan också markeras med vissa tekniker såsom handhållen kamera, suddig bild eller förvrängt ljud. Att som filmskapare använda sig av subjektivitet kan påverka åskådarna till att identifiera med karaktären.²⁹ Vilket avstånd kameran befinner sig på är också relevant eftersom det kan påverka uppfattningen. En närbild kan göra det enklare för åskådare att förstå vad en karaktär känner eftersom ansiktsuttrycken blir tydligare, medan en helbild eller halvbild kan visa flera karaktärer och var de befinner sig i förhållande till andra.³⁰

1.4. Metod- och teoridiskussion

För att svara på mina frågeställningar och uppfylla undersökningens syfte gör jag en filmanalys med fokus på de valda scenernas berättande och musik. Jag använder de teoretiska perspektiven narratologi, psykologi, filmmusik-narratologi³¹ och teorier om filmer med opålitligt berättande och komplexa narrativ.³²

För att analysera hur berättandet görs i *Joker* och hur det påverkar åskådarnas förståelse av och identifikation med Arthur utgår jag delvis från Branigans berättandenivåer. Mitt fokus kommer främst att ligga på det narratologiska konceptet fokalisering eftersom jag resonerar

²⁸ Bordwell, Thompson & Smith 2020, s. 72–77.

²⁹ Bordwell, Thompson & Smith 2020, s. 88–94.

³⁰ Bordwell, Thompson & Smith 2020, s. 187–193.

³¹ Min översättning av Heldts begrepp *film music narratology*. Jag väljer här att använda det som ett paraplybegrepp för teorier om musikaliskt berättande.

³² Här finns inget vedertaget begrepp.

kring Arthur som fokaliserare och hur berättandet bidrar till att vi litar på och identifierar oss med honom. För att ytterligare analysera identifikationen använder jag Elsaessers och Kotskos beskrivningar av karaktärer med personlighetsstörningar. Även Elsaessers redogörelser för komplexa narrativ och opålitliga berättare breddar min analys gällande just berättandet och vad som händer när det som berättas är falskt. I vissa scener är det bildliga berättandet otillräckligt för att förklara identifikationen och det subjektiva perspektivet. Där tar musiken vid, och jag argumenterar för att den är extra viktig vid dessa tillfällen.

Musiken analyseras också från ett narratologiskt perspektiv med fokus både på berättande och de narrativa funktionerna. Eftersom Branigan inte reflekterade kring musik när han skrev om fokalisering, och konceptet därför i denna del av analysen är otillräckligt, behöver jag ta hjälp av Heldts filmmusik-narratologi och hans musikaliska fokalisering,³³ för att beskriva det musikaliska berättandet. Därtill utgår jag från Gorbmans och Kalinaks resonemang om musikens narrativa funktioner för att vidga analysen kring identifikation och hur musiken guidar åskådarna. När grundbegreppen diegetisk och icke-diegetisk musik inte räcker till för att beskriva musiken, är Stilwells och Winters begrepp nödvändiga. Utöver detta undersöker jag också musikens roll i mind-gamefilmer eftersom Elsaesser inte reflekterar över den när han skriver om komplexa narrativ och opålitligt berättande. Då resonerar jag kring och analyserar vad som fokaliseras och vilken diegetisk status musiken har. Jag argumenterar också för att musiken förstärker vår uppfattning av Arthurs psykiska störning med hjälp av Kalinaks diskussion.

För att undvika begreppsförvirring för jag här en diskussion om tvetydiga termer samt förtydligar vilka jag använder i analysen och hur. I delarna där jag diskuterar bildligt berättande utgår jag från Branigans fokalisering och använder bara termen berättande. När jag resonerar kring musik och berättande utgår jag från Heldts fokalisering och kallar det bara musikaliskt berättande. Begreppet berättare är inte heller helt okomplicerat eftersom teoretiker använder det på olika sätt. Branigan använder termen berättare om de som bokstavligen talat berättar något för åskådarna och icke-fokaliserare och fokaliserare om karaktärer som berättar något genom att befinna sig i diegesen. Elsaesser däremot, använder termen berättare även om de som inte faktiskt berättar något, när han beskriver opålitliga berättare. Eftersom jag till stor del diskuterar utifrån fokalisering anser jag att det blir otydligt om jag samtidigt använder

³³ Min översättning av Buhlers begrepp *musical focalization*.

begreppet opålitliga berättare. Därför kallar jag dem opålitliga fokaliserare.

Det finns också vissa utmaningar med att definiera vad filmmusik-studier – som det ibland kallas – undersöker, vad det ska kallas och vilka termer som bör användas. William H. Rosar är en av de som problematiserat detta och skrivit om den svåra relationen mellan de olika vetenskaperna musikologi och filmvetenskap. Problemen beror på att disciplinerna inte är baserade på samma vetenskapliga grund och att filmvetare därför använder vissa begrepp medan musikologer använder andra för samma fenomen. Till exempel innebörden av begreppet filmmusik skiljer sig åt då det inom musikologin avser en viss typ av musik, en genre, medan det inom filmvetenskapen används för all musik i en film. Sedan början av 2000-talet har begreppet filmmusikologi blivit alltmer vanligt och vissa kallar bland andra Gorbman och Kalinak filmmusikologer, trots att de inte är musikologer.³⁴ Heldt, som är musikolog, är också kritisk till vissa begrepp som fått fäste, men använder sig av filmmusikologi.³⁵ På grund av de inneboende problemen vill jag också förtydliga att jag inte utgår från ett musikologiskt perspektiv, utan baserar min analys på Heldts filmmusik-narratologi samt de andra teoretiska begrepp som nämnts ovan och används inom filmvetenskapen.

1.5. Avgränsningar

På grund av tidsaspekten och uppsatsens omfattning behöver jag göra vissa avgränsningar. Jag utgår endast från en film och några utvalda scener ur den. Vilka scener som analyseras baseras på att musiken och berättandet i dem är komplext, för att musiken tar över och att scenerna är avgörande för vår uppfattning av Arthur. Jämförelser med andra filmer och scener förekommer likväl. Trots att en analys av Arthurs röst skulle vara spännande har jag valt att avgränsa vilka ljud som ska analyseras och fokuserar därför enbart på musiken. Flera karaktärer nämns, men bara huvudkaraktären analyseras. Jag tar inte ställning till huruvida *Joker* till fullo är en mind-gamefilm och för inte ett resonemang kring Elsaessers diskussion om productive pathologies och deras koppling till människors beredskap inför ett övervakningssamhälle. Trots att flera berättandenivåer samverkar när något fokaliseras analyserar jag inte vilka andra typer av berättande som används. Det finns självfallet fler element i filmen som påverkar identifikationen med och uppfattningen av Arthur, men det är

³⁴ William H. Rosar, "Film Music – What's in a Name?", *Journal of Film Music* 1:1 (2002) s. 1–18; William H. Rosar, "Film Studies in Musicology: Disciplinarity vs. Interdisciplinarity", *Journal of Film Music* 2:2-4 (2009) s. 99–125.

³⁵ Heldt 2013, s. 20–23.

inte möjligt att beskriva alla. Jag ämnar inte göra en övergripande undersökning som är applicerbar på alla komplexa narrativ eller på all musik i film. Jag vill i stället bidra till och utveckla diskussionen.

1.6. Uppsatsens disposition

En beskrivning av och en bakgrund till de valda scenerna görs löpande i analysen för att ge en grundligare förståelse för filmens handling. Ordningen som scenerna analyseras i baseras på följden de presenteras på i ploten eftersom det är viktigt för förståelsen av berättandet. I analysen görs också jämförelser med andra filmer och andra scener i *Joker*. En del av scenerna behöver analyseras i relation till varandra, vilket jag då förtydligar.

2. Analys

2.1. Mord och musik

När Arthur, eller Happy som hans mamma Penny (Frances Conroy) kallar honom, fått sparken från sitt jobb som clown och är på väg hem blir han grovt misshandlad i tunnelbanan. Tre män slår och sparkar på en liggande Arthur som tar upp en pistol och skjuter alla tre till döds. Efter mordet gömmer han sig på en offentlig toalett och när han stängt dörren om sig startar stråkmusik. Volymen ökar stegvis och musiken har en ganska låg pitch. Halldorophonen³⁶ har ett penetrerande ljud som skiljer sig från resten av vad som förefaller vara en hel orkester. Arthur dansar nästan i takt till musiken i ett långsamt tempo och stråkdragen låter som hans rörelser ser ut. Trots att åskådarna varken hör eller ser som Arthur är informationen subjektiv. Vi får ta del av hans inre vilket markeras med den handhållna kameran och dess rörelser som verkar höra till Arthur. Berättandet är begränsat och sker främst med musiken som inte är sekundär till vare sig narrativet eller bilden utan snarare tar över. Kameran upplevs även den som underordnad musiken eftersom dess rörelser följsamt gör sällskap med musikens flöde och Arthurs dans. På grund av detta blir Arthur, åskådarna och musiken ett, vilket bidrar till identifikationen med honom. Detta tillfälle skulle kunna kallas för ett *musical moment*, eftersom musiken vänder på den traditionella balansen mellan bild och ljud och tillfälligt stannar händelseförloppet samtidigt som den är betydelsefull.³⁷

³⁶ Aalto-universitetet, *Det märkliga instrumentet i filmen Joker föddes i Finland*, 2021, <https://www.aalto.fi/sv/nyheter/det-markliga-instrumentet-i-filmen-joker-foddes-i-finland> [hämtad 2024-01-07].

³⁷ Amy Herzog, "Dark Times: Fabulation, Synchrony, and the Musical Moment Reprised", i *When Music Takes Over in Film*, red. Anna K. Windisch, Claus Tieber & Phil Powrie, (Cham: Palgrave, 2023), s. 15-31.

Att fastställa den diegetiska statusen och hur det musikaliska berättandet görs i den här scenen är inte helt okomplicerat. Med tanke på att Arthur verkar röra sig till den bör den vara diegetisk, men eftersom den inte har en tydlig källa, kan den inte klassas som det. Samtidigt är det svårt att anta att den är icke-diegetisk, eftersom jag tycker att den är en del av Arthur och hans inre, som ju är en del av diegesen. Winters intra-diegetiska musik är kanske därför mer applicerbar. Tobias Pontara menar att en av de filmer³⁸ som Winters använt för att exemplifiera den intra-diegetiska musiken med inte övertygar, delvis eftersom den berör verkliga händelser. Pontara föreslår i stället att filmer om världar som är synnerligen olika vår egen är de som bör användas.³⁹ Utifrån det faktum att samhället Arthur lever i inte skiljer sig särskilt från vårt eget antar jag att Pontara skulle ha svårigheter med att betrakta musiken i *Joker* som intra-diegetisk. Jag instämmer i kritiken mot Winters exempel. Trots det samt det faktum att jag finner det svårt att tänka mig att stråkmusiken styrs av Arthur eller den styr honom, vill jag erbjuda en ytterligare tolkning. Arthur har tidigare varit inlagd på en psykiatriavdelning och även om det inte klargörs vilka psykiska sjukdomar han har, framgår det att han äter sju olika sorters mediciner. Han bär också med sig ett kort med information om ett neurologiskt tillstånd som innebär att han ibland skrattar okontrollerat, men inte för att han känner glädje. Eftersom musiken är en del av hans inre, tror jag också att den är en del av hans psykiska störning och kan representera även den. Jag menar därför att det på grund av Arthurs psykiska störning inte är helt orimligt att föreställa sig att musiken är intra-diegetisk. Även om jag anser att begreppet inte är applicerbart på samhället Arthur lever i, kan det vara det på honom och hans tillstånd.

Jag vill trots allt inte gå så långt som att säga att musiken påverkar honom och om jag förutsätter att musiken varken kan beskrivas som diegetisk, icke-diegetisk eller intra-diegetisk befinner den sig snarare i ett mellanläge, möjligen det gränsland som Stilwell benämner *fantastical gap*. Kanske är detta begrepp det bästa sättet att förklara musikens status, som ju definitivt är tvetydig. Själva faktumet att dess diegetiska status är flytande förstärker också bilden av Arthurs psykiska ohälsa.

Att musikens diegetiska status är svår att avgöra påverkar också fastställandet av fokaliseringstyp. Eftersom Arthur dansar till musiken är det befogat att tolka den som internt fokaliserad (djup-a) och därmed meta-diegetisk, men jag har svårt att tänka mig att han

³⁸ Filmen som nämns är *Saving Private Ryan*.

³⁹ Tobias Pontara, "Interpretation and Underscoring: Modest Constructivism and the Issue of Nondiegetic versus Intradiegetic Music in Film", *Music and the Moving Image* 9:2 (2016) s. 44–50.

faktiskt föreställer sig stråkmusiken. Med tanke på att jag anser att den representerar hans inre, bör jag i stället anta att den är internt fokaliserad (djup-b). Tyvärr tycker jag att kategorin inte är tillräcklig för att beskriva det musikaliska berättandet, eftersom den förutsätter att musiken då är icke-diegetisk. Att reflektera över detta dilemma är inte ovanligt och enligt Buhler är problemet med intern fokalisering (djup-b) just att den anses vara en typ av fokalisering, eftersom fokalisering inte kan vara icke-diegetisk.⁴⁰ Heldt har också påpekat svårigheterna med att avgöra om musiken talar *om* en karaktär eller *för*,⁴¹ och utifrån antagandet att jag har förstått honom rätt, menar han att detta är skillnaden på om musiken innehar sin traditionella roll som ”bara” icke-diegetisk eller om den också representerar en karaktärs inre känslor. Trots denna problematik anser jag att intern fokalisering (djup-b) är det mest lämpade begreppet att använda för att beskriva det musikaliska berättandet. Jag anser att perspektivet är subjektivt och inte talar *om* Arthur utan *för*. Det innebär att åskådarna får information genom musiken som fokaliserar Arthurs inre, vilket bidrar till att vi sympatiserar och identifierar med honom trots det han just gjort.

2.2. Komedi och fantasi

Även om Arthur aldrig känt sig lycklig och har svårt att förstå andras skämt drömmer han om att bli ståuppkomiker. En kväll har han bjudit med sin granne Sophie (Zazie Beetz) till en komediklubb där han ska framträda men när han går ut på scenen får han ett av sina skrattanfall och strax efter startar stråkmusiken. Den har ett långsamt tempo och relativt låg volym vilket gör att den nästan kryper fram, men ändå med förmågan att höras och vara betydelsefull. Den låter hotfull och sorglig och har en låg pitch som framkallar en obehagskänsla. Arthur lyckas till slut säga ett skämt som genererar några skratt, men kanske mest av medlidande eller för att han själv skrattar. Sophie syns i närbild och ler osäkert mot scenen och Arthur ler tillbaka. Han påbörjar ett nytt skämt och i samma stund byts stråkmusiken ut till låten *Smile*⁴² som med sin lättsamma och drömska melodi ökar i volym samtidigt som Arthurs röst tas över av musiken och inte längre hörs. Arthur ler och sträcker ut armarna som för att ta emot applåder, som han också får, tillsammans med höga skratt från publiken. Återigen syns Sophie, men den här gången skrattande och efter det används en sound bridge för att knyta samman denna och kommande scen där Arthur och Sophie promenerar längs gatan som är fylld med människor. När Arthur stannar framför ett

⁴⁰ Buhler 2018, s. 180–182.

⁴¹ Heldt 2013, s. 127–129.

⁴² Charles Chaplin, John Turner & Geoffrey Parsons, ”Smile”, *Hello Young Lovers*, Jimmy Durante, dirigerad av Roy Bargy, Warner Bros T1531. 1965.

tidningsställ med nyheter om mordet i tunnelbanan uttrycker sig Sophie positivt till händelsen och musikens volym sänks tillfälligt, för att sedan öka igen. Ännu en sound bridge används när det klipps till ett café där de sitter och pratar och skrattar.

Under promenaden presenteras Arthur och Sophie tillsammans i bild och åskådarna ser med hjälp av en eyeline match att de tittar på varandra. Det tyder på att bilden är externt fokaliserad. Det vi ser är alltså semi-subjektivt, men det skulle kunna uppfattas som objektivt eftersom det inte används några ytterligare tekniker såsom handhållen kamera, suddig bild eller POV för att markera subjektivitet. Den eyeline match som görs är det enda i bilden som ger oss en ledtråd om att den är externt fokaliserad, men det krävs en noggrann analys för att upptäcka det vid det tillfället. Det krävs nämligen mindre tankekraft för åskådare att anta att en bild är objektiv (icke-fokaliserad) och är vanligt förekommande när det inte framgår tydligt att bilden är fokaliserad.⁴³ När Arthur tittar på en passagerare med clownmask i baksätet på en taxi, används dock POV, både från Arthurs och passagerarens perspektiv.

Stråkmusiken tolkar jag även här som internt fokaliserad (djup-b) eftersom den startar under misslyckandet på scenen. Den speglar både hans inre känslor och hans neurologiska tillstånd eftersom den också kommer i samband med tvångsskrattet. *Smile* kan däremot tolkas på olika sätt. Kanske är det så att Arthur föreställer sig musiken för att slippa känna nederlaget, men det känns inte särskilt troligt. Mer sannolikt är den icke-diegetisk och guidar åskådarna till att känna med och identifiera med Arthur, oavsett om det gäller ett nederlag eller framgång. Den skulle också kunna antas vara internt fokaliserad (djup-b), vilket jag återkommer till.

Det bildliga och musikaliska berättandet får oss att förstå hur dåligt framträdandet går för Arthur. När musiken ändras, skratten kommer och Sophie ser nöjd ut borde vi anta att han lyckats vända. Ändå gör musikens höga volym i kombination med skrattet vars volym är onaturligt hög och dess klangfärg som gör att det låter pålagt att det känns som att något inte stämmer. Sättet det berättas på har stor betydelse för hur åskådarna uppfattar den här scenen och om det hade varit tydligt att bilden var subjektiv, genom till exempel en POV från Arthurs perspektiv, hade det i kombination med musiken förmodligen påverkat förståelsen. För att kunna göra en grundligare analys av både berättandet och musiken i dessa scener, behöver jag diskutera dem i samband med andra.

⁴³ Branigan 1992, s. 113.

2.3. Falska då och sanna nu

Arthur har fått reda på att han växt upp i ett skräckhus och att hans mamma inte gjort något för att stoppa den upprepade misshandel han varit utsatt för. Blöt från regnet utanför går han under tystnad in i Sophies lägenhet och sätter sig i soffan. När Sophie kommer ut i vardagsrummet drar hon efter andan, frågar vad han gör där och ber honom gå. Det blir redan här uppenbart för åskådarna att Sophie och Arthur inte har den relation som tidigare visats och när en flashback som tar åskådarna tillbaka till de gånger de umgåtts startar, blir det än mer tydligt. Där presenteras samma händelser från samma perspektiv som tidigare, den enda skillnaden är att Sophie inte är där, utan Arthur är ensam. Under flashbacken kommer stråkmusiken tillbaka, om än lite förändrad. Den här gången är stråkljudens pitch både hög och låg och låter som att de är i obalans med varandra, vilket bidrar till en kuslig känsla. Den är också ackompanjerad av rytmiska bankande ljud som har ett högt tempo, ökar i volym och låter skramliga och metalliska.

Perspektivet som vi – trots att eyeline match användes – förmodligen uppfattat som objektivt, visar sig i och med flashbacken vara helt och hållet subjektivt. Med vetskapen om att Sophie inte var där måste berättandet i ståupp- och promenadscenen analyseras på nytt, eftersom bilden inte var externt fokaliserad, utan internt fokaliserad (djup). Det vi såg var helt enkelt Arthurs inre föreställningar och det som fokaliserades var falskt.

Användningen av tekniker såsom dubbelexponering är vanligt förekommande för att markera drömmar, fantasier eller liknande i film. Att tydligt markera bilden som falsk brukar dock inte mind-gamefilmer göra, men de kan innehålla ledtrådar. I de exempel som Elsaesser använder markeras antingen hallucinationer tydligt eller blir uppenbara och det framgår att karaktärerna som hallucinerat kommer till insikt.⁴⁴ Enligt mig utelämnar han dock ett viktigt scenario. Nämligen de fall där det inte är uppenbart för åskådarna om det rör sig om en hallucination eller om en fantasi. Huruvida berättandet är begränsat eller allvetande i promenadscenen är invecklat och beror på hur man tolkar Arthurs vetskap. Om man antar att Arthurs relation med Sophie är en hallucination, vilket många gör,⁴⁵ är berättandet begränsat på så sätt att vi vet lika mycket som Arthur. Om man väljer att tro att han fantiserar – och därmed vet att det inte är sant – innebär det att berättandet här begränsar informationen, och att vi vet mindre än

⁴⁴ Elsaesser 2009, s. 17–30.

⁴⁵ Brandon Zachary, *How Much of Joker Is Hallucinations – and Is That the Point?*, 2019, <https://www.cbr.com/joker-movie-hallucinations/> [hämtad 2024-01-07]; ComicBookWire, *Is Joker All A Hallucination?*, 2022, <https://www.comicbookwire.com/is-joker-all-a-hallucination/> [hämtad 2024-01-07].

Arthur. Det i sin tur innebär att informationen trots allt inte är helt och hållet subjektiv, utan lyckas vara både subjektiv och objektiv på samma gång.⁴⁶

Utan Arthurs POV kan inte bilden berätta för oss om han faktiskt ser Sophie, eller om han fantiserar. Att bilden inte tydligt markeras med subjektivitet med hjälp av POV är kanske av just den anledningen. Det faktum att POV används endast en gång, alltså när Arthur tittar på passageraren i taxin, kanske i sig är en liten antydning om att resten inte stämmer. I *A Beautiful Mind* (Ron Howard, 2001) har huvudkaraktären John Nash (Russell Crowe) schizofreni och vanföreställningar. På ett liknande sätt som i *Joker* lurar åskådarna i flera scener att tro att Johns vän är verklig, fast det senare visar sig att han är en hallucination. Eftersom POV används här blir det mer klargjort att John hallucinerar, till skillnad från i *Joker*. Jag är övertygad om att Arthurs optiska perspektiv inte skulle visa oss Sophie, utan att han är medveten om att det är en fantasi. Dels på grund av uteblivet optiskt perspektiv, dels på grund av att han inte tillkännager sin ankomst eller verkar förvånad över Sophies reaktion.

Utifrån hypotesen att Arthur fantiserar, bör också flashbacken analyseras närmare. Jag gör antagandet att det inte är Arthur som startar flashbacken och att den inte heller är subjektiv, eftersom ingen perceptuell subjektivitet används.⁴⁷ Här är det alltså filmen som berättar och ger oss information om att det som tidigare fokaliserades genom Arthur var falskt. Arthur är således en opålitlig fokaliserare eftersom han undanhåller informationen om att Sophie inte är där. I jämförelse med John i *A Beautiful Mind* funderar jag dock på vem som är mest opålitlig. Att Arthur vet att relationen är en fantasi, men undanhåller det, borde göra honom ännu mer opålitlig. Samtidigt som det egentligen är mer opålitligt med en berättare som inte ens vet själv vad som är sant och inte. Jag funderar också på om förståelsen för Arthur och händelsen hade förändrats om flashbacken inte presenterats. Jag är inte helt övertygad om att så är fallet. Den ger oss egentligen samma information som Sophies reaktion redan gjort – att relationen inte var sann.

Att åskådare tror på att Sophie och Arthur är på dejt beror delvis på det upplevt objektiva perspektivet. Fascinationen för sociopater skulle också kunna vara en bidragande faktor till att åskådare tror att relationen är sann. Innan dejten äger rum har Arthur följt efter och bevakat

⁴⁶ Branigan 1992, s. 100–105 & 173.

⁴⁷ Branigan 1992, s. 173.

Sophie, vilket vi tror att hon är medveten om. Att vi tror att hon trots detta vill umgås med honom, kan bero på hans charm och att vi tror att hon är fascinerad av hans beteende.

Bilden berättar inte på ett tydligt sätt för åskådarna att Sophie inte är där på riktigt, men jag vill påstå att musiken i dessa scener antyder vad som är sanning och lögn i stället. Efter flashbacken behöver en ny diskussion kring *Smile* och det musikaliska berättandet föras, vilket jag redogör för längre ned. Det är dessutom skäligt att fördjupa analysen kring dess betydelse. Kalinak menar att låttexter kan vidga och berika förståelsen av en scen.⁴⁸ Jag tror att låttexten och specifikt raden ”*smile though your heart is achin’, smile even though it’s breakin’*”,⁴⁹ gör det under dessa scener. Texten berättar för oss precis vad Arthur gör när han står på scenen, han ler och tar sig igenom det, trots att ingen skrattar. Det innebär dessutom att texten ger oss information om att vi inte kan lita på det vi ser. Anledningen till att musiken är lämpad för kategorin intern fokalisering (djup-b) är för att den enligt mig ger oss information om Arthurs inre önskningar. När Arthurs framträdande vänder, vid promenaden och cafébesöket, följs de åt av samma musik. Eftersom den startar i samband med det osannolika publikskrattet tror jag att den indikerar fantasi och önsketänkande. Samtidigt som den gör det berättar den att det vi ser är falskt. Det jag föreslår är alltså att *Smile* samtidigt som den indikerar fantasi och lögn, är en representation av Arthurs inre önskningar. Under flashbacken används i stället stråkmusiken, som för att indikera att det är sanningen, både den sanna verkligheten och Arthurs sanna inre, det vill säga det som inte är önsketänkande.

2.4. Jokerns dans

Arthur har färgat håret grönt, bytt om till en röd kostym och sminkat sig till clown. Hans största dröm har slagit in – att få medverka i Murray Franklins (Robert De Niro) talkshow. Redan när han är på väg dit startar musiken och det är *Rock and Roll Part 2*⁵⁰ som spelas. På väg ner för den långa utomhustrappan dansar Arthur i takt till musiken tills den övergår i den numer välkända stråkmusiken. Stråket har i kontrast till poplåten ingen markerad puls och i samma stund som det tar över, övergår bilden till slowmotion. Arthur fortsätter dansa till poplåten, vad det verkar som, även om vi inte hör den längre.

⁴⁸ Kalinak 2010, s. 20–22.

⁴⁹ Genius, *Smile*, u.å., <https://genius.com/Jimmy-durante-smile-lyrics> [hämtad 2024-01-08].

⁵⁰ Gary Glitter & Mike Leander, ”Rock and Roll Part 2”, *Glitter*, Gary Glitter, Bell. 1972; Dagens Nyheter, *Gary Glitter får inga pengar för filmmusik i ”Joker”*, 2019, <https://www.dn.se/kultur-noje/gary-glitter-far-inga-pengar-for-filmmusik-i-joker/> [hämtad 2024-01-07].

Det bildliga berättandet är objektivt och ger inte åskådarna särskilt mycket information om Arthurs inre, förutom att dansen och ansiktsuttrycken kan ge en ledtråd. Berättandet är fortfarande begränsat och det är återigen musiken som tar störst plats och ger oss mest information.

Den rytmiska poplåten dränker de diegetiska ljuden med sin höga volym och elgitarren har ett skarpt ljud. Å ena sidan skulle den kunna vara icke-diegetisk, å andra sidan internt fokaliserad antingen djup-b eller djup-a. Om den talar *om* Arthur och är icke-diegetisk, är den därmed inte fokaliserad. Alternativt talar den *för* Arthur och fokaliserar hans inre känslor. Det mest rimliga är att han föreställer sig poplåten, eftersom dansen och musiken är rytmiskt koordinerad. Han borde helt enkelt höra den, fast i sitt huvud. Min tolkning är dock att musiken opererar inom flera kategorier samtidigt. Jag tycker att den berättar *om* Arthurs känslor, representerar hans inre och är föreställd.

Poplåten skulle också kunna uppfattas som kontrapunktisk eftersom vi vet att Arthur precis brutalt mördat en av sina kollegor. Den motsäger dock inte stämningen i bilden, eftersom Arthur uttrycker upprymdhet och självsäkerhet. Kanske är det snarare stråkmusiken som är kontrapunktisk. Precis som i Kalinaks exempel från *Reservoir Dogs* går det att argumentera för att poplåten här understryker åskådarnas känslor. Den bidrar till att förstärka uppfattningen av Arthurs psykiska tillstånd och att han inte riktigt bryr sig om vad han precis gjort. Samtidigt lyckas den få oss att förstå Arthur och hans inre, och känna med honom i stället för offret. Att tillståndet dessutom framstår som lönsamt här, eftersom Arthur på grund av det uppnår sitt mål, påverkar också identifikationen.

Samtidigt som poplåten fokaliserar hans inre känslor, gör stråkmusiken också det på ett sätt, men jag upplever att Arthur är lite mer distanserad till den. Arthur är nu inte bara Arthur, utan också Jokern. Kanske uttrycker stråkmusiken känslor han inte vill känna just där och då, eller som han knappt vet att han har längre.⁵¹ Känslorna är dock fortfarande hans och hans inre, och därför också musiken. Att Arthur är distanserad till dessa känslor visas genom att han trots att stråkmusiken hörs fortsätter dansa till den andra. Stråkmusiken har också en annan funktion här. Jag tycker att den avskärmar åskådarna från Arthur och fungerar som en icke-diegetisk kommentar för att guida oss. Med poplåten och dansen dras åskådarna med i Arthurs subjektiva värld och förtrollas av den, medan stråkmusiken drar oss från Arthur och påminner

⁵¹ Stilwell 2007, s. 194–196.

om att vi kanske inte bör identifiera med honom. Att stråkmusiken också har en annan funktion än tidigare gör förändringen i honom än mer tydlig och den är alltså både objektiv och subjektiv på samma gång.

Här ställs jag inför samma problem som tidigare, nämligen att om poplåten delvis är internt fokaliserad (djup-b) är den också icke-diegetisk. Arthur dansar dock till den, mer distinkt än i toalettscenen, och den bör därför tillhöra diegesen. Återigen passar the fantastical gap bättre, poplåten befinner sig onekligen i ett gränsland.

2.5. Psykiatri och sång

I direktsänd teve skjuter Arthur programvärden Murray, upplopp startar och Arthur hyllas av upprorsmakarna. Arthur blir intagen på en psykiatrisk klinik och i ett samtal med en psykiater börjar han sjunga. Musiken startar först och det är låten *That's Life*⁵² som hörs. Volymen är hög men Arthur sjunger med och hans röst är synkroniserad med sångarens. En sound bridge sammanbinder denna och nästa scen där Arthur i sina vita sjukhuskläder går med ryggen mot åskådarna i en tom korridor. När han lyfter på fötterna syns röda, blöta spår som smetas ut av hans släpande steg. I slutet av korridoren dansar han tills personalen försöker få fast honom och filmen är slut.

I den här scenen upplever jag att åskådarna är mer distanserade från Arthur än tidigare, främst på grund av kamerans avstånd i korridoren. Perspektivet är inte längre subjektivt och åskådarna får inte lika mycket information om hans inre från det bildliga berättandet. En film som *Joker* har jämförts med, ofta i en negativ bemärkelse,⁵³ är *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) som handlar om Travis Bickle (Robert De Niro). Att sätta den i relation till *Joker* med tanke på subjektivt berättande och vad det bidrar till kan belysa frågan om identifikation. I *Taxi Driver* får åskådarna få se andra karaktärer tala om Travis när han inte är där medan vi i *Joker* aldrig skiljs från Arthur. När Travis skuggar en kvinna får vi utöver hans perspektiv också ta del av hennes, vilket bidrar till identifikationen även med henne. När Arthur förföljer Sophie är det bara hans perspektiv som visas och även om åskådarna kan föreställa sig hur Sophie upplever det, kan vi inte vara lika säkra som i *Taxi Driver*. Jag tror att dessa skillnader

⁵² Dean Kay & Kelly Gordon, "That's Life", *That's Life*, Frank Sinatra, Reprise. 1966.

⁵³ Mikael Trench, *Joker' vs. 'Taxi Driver': The Art of the Isolated Archetype*, 2020, <https://scadscan.com/2020/03/20/joker-vs-taxi-driver-the-art-of-the-isolated-archetype/> [hämtad 2024-01-08]; Trace William Cowen, *Joaquin Phoenix's 'Joker' Is Being Compared to Scorsese Classics Like 'Taxi Driver'*, 2019, <https://www.complex.com/pop-culture/a/tracewilliamcowen/joaquin-phoenix-joker-compared-to-scorsese-classics-taxi-driver> [hämtad 2024-01-08].

har betydelse. Att människor kan identifiera med sociopater på grund av missnöje med staten exemplifierar *Joker* genom att visa att upprorsmakarna ser upp till Arthur. Kanske identifierar sig även åskådarna med honom och förstår hur han känner för att Murray förkroppsligar makten, när han hånar Arthur i nationell teve.

I psykiatrirummet är berättandet externt fokaliserat då en eyeline match låter åskådarna veta att Arthur tittar på psykiatern. I korridoren är det dock inte lika uppenbart och åskådarna hamnar i ett läge där vi inte vet om det som presenteras är sant eller inte, något som är lättare att tvivla på efter flashbacken. Det är därför svårt att avgöra om bilden är objektiv eller subjektiv. Det självklara vore att uppfatta den som objektiv eftersom vi ser Arthur bakifrån i helbild och ingen indikation på perceptuell subjektivitet görs. Jag föreslår dock nedan att bilden är mentalt subjektiv och internt fokaliserad (djup) och att det är musiken som kan berätta att så är fallet.

Först och främst vill jag resonera kring musikens status, låttextens betydelse och vad musiken bidrar till. På grund av synkroniseringen kan inte musiken vara icke-diegetisk och min tolkning är därför att den är internt fokaliserad (djup-a), det vill säga meta-diegetisk. Precis som de tidigare nämnda redan existerande låtarna har den här en upplyftande känsla. Texten säger dock något annat, precis som i *Smile*. Textraden Arthur sjunger är ”*that’s life, and as funny as it may seem. Some people get their kicks, stompin’ on a dream. But I don’t let it, let it get me down. ‘Cause this fine old world, it keeps spinning around*”.⁵⁴ Texten kan tolkas som en hänvisning till att Arthur genom att mörda Murray krossar sin egen dröm, samtidigt som han njuter av det. Den kan också syfta på att Murray krossar Arthurs dröm, men att Arthur inte tänker låta det påverka honom. Den säger också något om hans likgiltiga inställning till mordet, och därmed något om hans psykiska tillstånd. På så sätt förstärker och bekräftar musiken hans psykiska störning.

Min teori om att musiken i *Joker* kan berätta för åskådarna vad som är sant och inte är särskilt applicerbar och användbar på en scen som denna, där det inte är uppenbart. Utifrån den tanken kan slutscenen tolkas som falsk, eftersom den endast åtföljs av en redan existerande poplåt och inte av stråkmusiken. På samma sätt som i ståuppscenen och promenadscenen berättar musiken för oss att det vi ser är falskt och ett önskat inre. Baserat på antagandet att korridorsscenen bara är en fantasi, vilket jag menar att musiken berättar, är således berättandet

⁵⁴ Genius, *That’s Life*, u.å., <https://genius.com/Frank-sinatra-thats-life-lyrics> [hämtad 2024-01-08].

helt och hållet subjektivt och bilden alltså internt fokaliserad (djup). Det är tack vare musiken som jag kan komma till denna slutsats, utan den hade det inte varit lika uppenbart.

3. Diskussion och slutsats

Joker är full av musical moments och musikens betydelse är obestridligen oerhört viktig. Det bildliga berättandet är främst semi-subjektivt och mentalt subjektivt. Att det dock inte alltid är uppenbart att bilden är mentalt subjektiv och alltså internt fokaliserad (djup) gör att vi upplever bilden som objektiv. Det upplevda objektiva perspektivet bidrar till att vi litar på bilden och på Arthur, och filmen lurar helt enkelt åskådarna genom att använda tekniker som inte tydligt markerar bilden som subjektiv. Samtidigt används tekniker såsom handhållen kamera för att markera subjektivitet vilket bidrar till identifikationen. Identifikationen i sig bidrar kanske också till att vi litar på huvudkaraktären. Det är inte bara informationens djup som påverkar uppfattningen och identifikationen, utan också dess omfattning.

Berättarperspektivet är nästan uteslutande begränsat och åskådarna separeras aldrig från Arthur. Han är med i alla scener och att detta påverkar identifikationen med honom blir tydligt i jämförelsen med *Taxi Driver*. Omfattningen gör att det känns som att vi alltid har samma information som Arthur även om vi ibland upplever bilden som objektiv. Senare framgår det att vi kanske vet mindre än Arthur i flera scener. Jag tycker att den sortens tillfällen, där åskådarna vet mindre än huvudkaraktären, borde utforskas mer. Speciellt i filmer med opålitligt berättande, eftersom själva det faktum att åskådarna vet mindre eller lika mycket kan bero på karaktärens psykiska tillstånd och vilken information den har. Att åskådare behöver reflektera över detta, tillför än mer till utmaningen. Kanske behöver termen begränsat berättarperspektiv utvidgas, med ett eget begrepp för de lägen då vi vet mindre.

I min analys blir det uppenbart att det i synnerhet är musiken som bidrar till det subjektiva perspektivet. När berättandet bara ger oss information om hur Arthur reagerar och agerar eller inte är tydligt subjektivt markerat tar musiken vid. Den fokaliserar Arthurs inre, guidar oss och vår uppfattning av honom och bekräftar hans psykiska tillstånd. Identifikationen med Arthur på grund av hans normutmanande beteende, som också är anledningen till att han lyckas uppnå sina mål, förstärks också av musiken. Samtidigt som den subjektiva musiken får oss att identifiera med Arthur distanseras vi också från honom i vissa scener. Ett bra exempel på det är musiken i dansscenen i trappan, där poplåten gör att vi identifierar oss med honom medan stråkmusiken antar ett mer objektivt perspektiv.

I analysen resonerar jag också kring den intra-diegetiska musiken. Jag tycker att den är fascinerande, men att inte alla aspekter av den är enkla att acceptera. Trots att jag håller med Pontara om att termen är bättre lämpad för vissa typer av filmer, alltså de som inte berör realistiska företeelser och samhällen, vill jag föreslå en annan tänkbar situation. Som tidigare nämnt kanske musiken just för att den tillhör en opålitlig karaktär kan vara intra-diegetisk. Det skulle mycket väl kunna vara så att musiken fungerar på ett annat sätt i Arthurs inre till följd av hans psykiska tillstånd. Det vill säga på ett sätt som är svårt att föreställa sig att den gör i vare sig vår värld eller den fiktiva värld han lever i, men mer sannolik i Arthurs subjektiva värld. Trots att jag inte fördjupat analysen om huruvida det finns några tecken på att Arthur påverkas av musiken finns tecken på att den och han hör ihop. Det gör det möjligt att tänka sig att den skapas av honom och hans rörelser i exempelvis dansscenen på toaletten. Vidare forskning om den intra-diegetiska musiken borde göras och kanske främst i samband med filmer med opålitligt berättande. Jag tror att det skulle kunna vidga tankarna och tolkningen av musikens roll i sådana filmer och dessutom bidra till att övertyga fler om det intra-diegetiska begreppet.

Under analysen har jag stött på flera hinder vad gäller musikens diegetiska status i samband med fokalisering. Som tidigare nämnt är det ett problem att musik som representerar en diegetisk karaktär anses vara icke-diegetisk. Samtidigt som konceptet har varit användbart anser jag att det är onödigt invecklat. I stället för att som Heldt lösa problemet genom att skilja på olika icke-diegetisk musik (*om* och *för*), kanske en annan kategorisering av intern fokalisering (djup-b) är befogad. Jag håller med Buhler om att fokalisering har en inneboende diegetisk status, men delar inte åsikten att problematiken beror på att musik som representerar ett subjektivt inre har klassats som en typ av fokalisering. Enligt mig uppstår svårigheterna för att intern fokalisering (djup-b) räknas som icke-diegetisk. Därför vore det rimligt att ge den en annan diegetisk status, i stället för att sluta kategorisera den som en typ av fokalisering. Genom analysen har jag kommit fram till att det vore lämpligt att låta den tillhöra the fantastical gap. Eftersom intern fokalisering (djup-a) anses vara meta-diegetisk, borde också intern fokalisering (djup-b) tillåtas ha en flytande status.

Man skulle kunna säga att Arthur har två musikaliska motiv, ett som representerar verkligheten och sanningen och ett som symboliserar fantasin och lögnen. På ett sätt är popmusiken lika mycket Arthurs inre som stråkmusiken, men de representerar olika saker. Stråkmusiken speglar både hans inre känslor genom att vara det sanna inre och hans psykiska störning eftersom den förstärker bilden av den. Samtidigt speglar popmusiken hans inre

önskningar och hans psykiska störning genom att bekräfta bilden av den och att vara det falska inre.

Det bildliga berättandet är ganska opålitligt, förutom små ledtrådar, medan vi kan lita mer på det musikaliska berättandet. Jag anser att musiken i *Joker* faktiskt är den främsta informationskällan till sanning. Detta behöver inte överensstämma med musikens roll i andra filmer med opålitligt berättande, men bevisar att det musikaliska berättandet är viktigt att ha i åtanke i mind-gamefilmer och borde beforskas mer. Jag tror dessutom att gamla termer behöver nya tolkningar och nya begrepp behöver myntas och introduceras. Det kanske rentav behöver bli lite mer invecklat, för att det i slutändan ska kunna bli mer självklart.

Slutligen: alla nämnda element samverkar med varandra, men det är tack vare musiken som vi får mycket information om Arthurs inre, som jag menar att vi inte hade fått annars. Utan musiken skulle vi helt enkelt inte få lika många svar – eller nya fascinerande frågor.

4. Sammanfattning

Uppsatsen undersöker utifrån valda scener det bildliga och musikaliska berättandet i filmen *Joker* samt berättandets betydelse för uppfattningen av och identifikation med huvudkaraktären. I kombination med detta undersöks musikens roll i filmer med opålitligt berättande och komplexa narrativ. En filmanalys görs med utgångspunkt i narratologiska och psykologiska teorier, teorier om musik i film och teorier om filmer med opålitligt berättande och komplexa narrativ. I analysen framgår hur flera faktorer påverkar identifikationen med och uppfattningen av huvudkaraktären och hans inre. Uppsatsen förklarar hur det musikaliska berättandet kan användas i kombination med det bildliga berättandet och argumenterar för musikens oundgängliga roll i *Joker*. Undersökningen demonstrerar vad musiken bidrar till och hur det musikaliska berättandet och musikens diegetiska status påverkar åskådarnas uppfattning. Uppsatsen argumenterar för att flera av de existerande termerna som beskriver musik i film är bristfälliga och svåra att applicera, speciellt beträffande filmer med opålitligt berättande. Den erbjuder också nya sätt att tolka och använda dessa termer samt föreslår att fler behövs. Resultaten och slutsatserna är inte applicerbara på alla filmer med opålitligt berättande och komplexa narrativ, men undersökningen är ett viktigt bidrag till utvecklingen och fördjupningen av ett än så länge relativt outforskat område.

Referenser

- Aalto-universitetet, *Det märkliga instrumentet i filmen Joker föddes i Finland*, 2021, <https://www.aalto.fi/sv/nyheter/det-markliga-instrumentet-i-filmen-joker-foddes-i-finland> [hämtad 2024-01-07].
- Bordwell, David, "Film Futures", *SubStance* 31:1 (2002), s. 88–104.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin & Smith, Jeff, *Film art: an introduction*, 12 uppl. (New York: McGraw-Hill Education, 2020).
- Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, (London: Routledge, 1992).
- Buckland, Warren, "Introduction: Puzzle Plots", i *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), s. 1–11.
- Buhler, James, *Theories of the Soundtrack*, (New York: Oxford University Press, 2018).
- ComicBookWire, *Is Joker All A Hallucination?*, 2022, <https://www.comicbookwire.com/is-joker-all-a-hallucination/> [hämtad 2024-01-07].
- Cowen, Trace William, *Joaquin Phoenix's 'Joker' Is Being Compared to Scorsese Classics Like 'Taxi Driver'*, 2019, <https://www.complex.com/pop-culture/a/tracewilliamcowen/joaquin-phoenix-joker-compared-to-scorsese-classics-taxi-driver> [hämtad 2024-01-08].
- Dagens Nyheter, *Gary Glitter får inga pengar för filmmusik i "Joker"*, 2019, <https://www.dn.se/kultur-noje/gary-glitter-far-inga-pengar-for-filmmusik-i-joker/> [hämtad 2024-01-07].
- Doughty, Ruth & Etherington-Wright, Christine, *Understanding film theory*, 2 uppl. (London: Palgrave, 2018).
- Elsaesser, Thomas, "The Mind-Game Film", i *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), s. 13–41.
- Genius, *Smile*, u.å., <https://genius.com/Jimmy-durante-smile-lyrics> [hämtad 2024-01-08].
- Genius, *That's Life*, u.å., <https://genius.com/Frank-sinatra-thats-life-lyrics> [hämtad 2024-01-08].
- Gorbman, Claudia, *Unheard melodies: narrative film music*, (Indiana University Press: Bloomington, 1987).
- Heldt, Guido, *Music and Levels of Narration in Film*, (Bristol: Intellect, 2013).
- Herzog, Amy, "Dark Times: Fabulation, Synchrony, and the Musical Moment Reprised", i *When Music Takes Over in Film*, red. Anna K. Windisch, Claus Tieber & Phil Powrie, (Cham: Palgrave, 2023), s. 15–34.

IMDb, "Hildur Guðnadóttir", u.å., <https://www.imdb.com/name/nm3723390/> [hämtad 2024-01-07].

Kalinak, Kathryn, *Film Music: A Very Short Introduction*, (Oxford: Oxford University Press, 2010).

Kotsko, Adam, *Why we love sociopaths: a guide to late capitalist television*, (Ropley: Zero, 2012).

Pontara, Tobias, "Interpretation and Underscoring: Modest Constructivism and the Issue of Nondiegetic versus Intradiegetic Music in Film", *Music and the Moving Image* 9:2 (2016) s. 39–57.

Rosar, William H., "Film Music – What's in a Name?", *Journal of Film Music* 1:1 (2002) s. 1–18.

Rosar, William H., "Film Studies in Musicology: Disciplinarity vs. Interdisciplinarity", *Journal of Film Music* 2:2-4 (2009) s. 99–125.

Stilwell, Robynn, "The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic", i *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer & Richard Leppert, (Berkeley: University of California Press, 2007), s. 184–202.

Trench, Mikael, 'Joker' vs. 'Taxi Driver': *The Art of the Isolated Archetype*, 2020, <https://scadscan.com/2020/03/20/joker-vs-taxi-driver-the-art-of-the-isolated-archetype/> [hämtad 2024-01-08]

Winters, Ben, "The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space", *Music & Letters* 91:2 (2010), s. 224–244.

Zachary, Brandon, *How Much of Joker Is Hallucinations – and Is That the Point?*, 2019, <https://www.cbr.com/joker-movie-hallucinations/> [hämtad 2024-01-07]

Filmer

A Beautiful Mind, Ron Howard, 2001.

De Hänsynslösa/Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, 1992.

Joker, Todd Phillips, 2019.

Rädda menige Ryan/Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998.

Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976.

Musik

Charles Chaplin, John Turner & Geoffrey Parsons, "Smile", *Hello Young Lovers*, Jimmy Durante, dirigerad av Roy Barge, Warner Bros. T1531. 1965.

Dean Kay & Kelly Gordon, "That's Life", *That's Life*, Frank Sinatra, Reprise. 1966.

Gary Glitter & Mike Leander, "Rock and Roll Part 2", *Glitter*, Gary Glitter, Bell. 1972.