

Örebro Universitet
Humanistiska institutionen
Filmvetenskap B
B-uppsats 5p

radio dogs

en text om
radioljud i populärfilmer

1999-05-28

handledare: Åsa Jernudd
författare: AnnSofi Nylander och Kal Ström

Innehåll

1 Inledning	3
1.1 Bakgrund	3
1.1.1 RADIONS HISTORIA I FILMEN	3
1.1.2 RADIO VS TV I FILMER	4
1.1.3 FILMLJUD	7
1.1.4 HUR ANVÄNDS RADIO I FILM?	7
1.2 Syfte	
1.3 Metod och material	9
	9
2. Reservoir Dogs	9
2.1 Filmens bakgrund och handling	10
2.2 Radions roll i filmen	10
2.3 Analys	10
2.3.1 SCEN 1: MOBILTELEFON/POLISMISSHANDEL (BILAGA 1)	
2.3.2 SCEN 2: BLONDE TORTERAR POLISMAN (BILAGA 2)	13
	13
3. Radio Days	13
3.1 Filmens bakgrund och handling	13
3.2 Radions roll i filmen	13
3.3 Analys	15
3.3.1 OLIKA PERSPEKTIV I FILMEN	17
3.3.2 SCEN 1: FLICKAN I BRUNNEN (BILAGA 3)	
3.3.3 SCEN 2: KVINNAN I FÖNSTRET/VIKARIEN I KLASSRUMMET (BILAGA 4)	18
4. Diskussion och slutsatser	20
5. Sammanfattning	
Källförteckning	
Bilagor (4 st)	

1. Inledning

Vi började intressera oss för vårt uppsatsämne under filmteorikursen, då vi under ett seminarium diskuterade filmmusiks olika användningsområden och betydelser. Denna diskussion ledde till en teori om att radioljudet kan "leva ett eget liv" och ha en separat dieges i en film; alltså varken vara diegetiskt eller icke-diegetiskt ljud. Filmen vi talade om då var *Reservoir Dogs*. När vi i samma veva tittade på *Radio Days* och såg liknande tendenser i den ville vi fördjupa oss i detta och utveckla dessa funderingar. Vi har som syfte med denna uppsats att ta fram och diskutera radioljud i populärfilm och ge exempel på några, i detta avseende, intressanta filmer.

Vi kommer först ge en kort historisk bakgrund och jämföra med referenser till det likartade mediet tv. Vi vill sedan ge några exempel på hur radion kan användas i filmnarratologi och sedan beskriva den metod vi använt för vår analys. Därefter följer våra analyser av några scener ur *Reservoir Dogs* och *Radio Days* som vi sedan diskuterar.

1.1 Bakgrund

1.1.1 RADIONS HISTORIA I FILMEN

Radions och filmens första storhetstid inträffade i stort sett samtidigt. På 1920-talet var radion under kraftig utbyggnad världen över och filmindustrin, med Hollywood i spetsen, utvecklades enormt. Filmen har alltid varit ett teknikintresserat medium och har därför tagit med och använt sig av den teknologi som finns för att berätta sina historier. I takt med att allmänheten fick radioapparater i sina hem, började filmerna innehålla referenser till dessa och andra nymodigheter. Redan innan ljudfilmen kom, användes radion som berättargrepp i film.

Ett exempel är den svenska filmen *Hans engelska fru* från 1927, där vi under en scen ser en man och hans familj sitta och lyssna på radio. Musiken visualiseras med hjälp av dubbelexponering av musikanter på radioapparatens högtalare. Någon byter kanal och där kommer en ny speleman i bild. Till slut hörs, eller rättare sagt syns, en tedans i London, där mannens hustru befinner sig i hemlighet. Hon avslöjas genom att hennes röst hörs i radion. Trots att inget ljud egentligen hörs, utnyttjas här radions narratologiska möjligheter.

1.1.2 RADIO VS TV I FILMER

För att tala om radions användning behöver vi även nämna det mest närbesläktade mediet, tv. Anledningen till att vi väljer att skriva om radio istället för tv, är att radioljudet helt kan ersätta filmljudet och tillsammans med filmbilderna ge en helhetsbild. Om tv:n skall ha en funktion måste den synas i bild eller så måste man visa att karaktärerna aktivt tar del av tv:ns utsändningar. En radiopratares röst konnoterar vi direkt till en radioapparat utan att den någonsin behöver synas i bild. Om däremot rösten från en nyhetsuppläsare på tv hörs och tv:n inte syns i bild, skulle det lika gärna ha kunnat vara en radio. Återigen, tv:n behöver synas i bild för att finnas. Man accepterar också att radioapparater kan finnas överallt, till skillnad från tv-apparater som oftast är bundna till ett hem eller annan lokal.

Det finns otaliga syftningar till tv-mediet i filmer. Det som dock skiljer tv:s från radios förekomst i film, är framför allt de specifika referenserna. Då radio refereras till i egenskap av medium med en anonym programidentitet, innehåller referenserna till tv oftare direkta syftningar till befintliga program eller programgenrer där likheten med verkligheten är direkt och avsiktlig. Vi tänker i denna uppsats koncentrera oss mer på olika sätt att använda radioljud som filmljud och inte så mycket på intertextualiteten i program och genrer.

1.1.3 FILMLJUD

Nedan tar vi upp de olika definitioner av filmljud som förekommer i vår analys.

Diegetiskt ljud

Diegetiskt ljud är ljud som har en källa inom den fiktiva världen¹. Källan till ljudet finns ofta i bild, men kan lika gärna vara utanför bild, om publiken förutsätter att den finns inom den fiktiva världen². Exempelvis vet vi som publik att personen i bild befinner sig nära en väg om vi samtidigt hör trafikljud. Den diegetiska filmmusiken kommer ofta från en synlig orkester, radio eller annan konkret ljudkälla.

Meta-diegetiskt ljud

Ljud som tidigare hörts i filmen och som återkommer vid ett senare tillfälle. Den första gången är ljudet diegetiskt, för att vid återkomsten vara ett minne av det tidigare tillfället och endast förekomma subjektivt hos den person vars perspektiv vi för tillfället har i filmen. Man kan betrakta detta ljud både som icke-diegetiskt - det saknar källa i berättelsen - och metadiegetisk, då tillfället framkallar personens minne av ljudet.³

Icke-diegetiskt ljud

Icke-diegetiskt ljud kommer från en källa utanför den fiktiva världen⁴. Det vanligast förekommande icke-diegetiska ljudet är musik. Till skillnad från diegetisk filmmusik behöver musiken inte förklaras eller motiveras. Den är där för att förstärka bilderna och publiken förväntar sig inte att få se ljudkällan.

1.1.4. HUR ANVÄNDS RADIO I FILM?

När det gäller film av klassiskt Hollywood-snitt, har publiken blivit lärd att ingenting som syns eller hörs i filmen finns med utan anledning. Motiverade handlingar och orsaks-verkansamband är grundläggande för narratologin i klassisk Hollywoodfilm⁵. Om därför en radio förekommer i bild, kan man oftast förutsätta att den antingen kommer ge någon information som är viktig för filmens handling, eller kommer att användas som musikkälla. Vi tänker nedan ge exempel på

¹ Bordwell/Thomson. 1997. s 330.

² Ibid. 1997. s 331.

³ Andersson/Hedling (red). 1995. s 32-33.

⁴ Bordwell/Thomson. 1997. s 330.

⁵ Ibid. s 108.

tillfällen då radiomediet använts i filmnarratologin. De exempel som följer är naturligtvis inte de enda som förekommer, utan endast ett urval.

Information

Att använda ett radiomeddelande för att förmedla en viktig information till publiken, är ett mycket gammalt och väl använt hjälpmedel för filmskapare. Ett tidigt exempel är *M* av Fritz Lang från 1931, där nyheter och polisbulletiner förmedlas till åskådarna genom radion⁶.

Musikkälla

”Problemet med filmmusik är inte att lägga in den på rätt ställe, utan att få ut den på ett bra sätt”. Så sa filmaren Bertil Nyström under en föreläsning i videoproduktion. Han är dock inte ensam om att ha detta problem, utan många använder sig av synliga och påverkbara ljudkällor i filmer för att kunna avsluta på precis rätt ställe och undvika att musiken märks för mycket. När musiken ska sluta eller växla, kan någon helt enkelt stänga av radion eller byta kanal och avbrottet känns helt naturligt för oss som publik. Exempel på detta ser vi i *Jackie Brown*, där musiken, som tycks vara icke-diegetisk, plötsligt slutar när en person i berättelsen stänger av bilradion.

Visa vart man är på väg

En geografisk förflyttning kan visas med hjälp av radion. Vid en bilresa i en scen i *The Horse Whisperer* filmas bilen högt uppifrån luften under en lång sekvens. Det enda filmljudet är bilradion, som under tiden som landskapet förändras, visualiserat genom bildklipp, byter radiostation flera gånger. Med hjälp av dialekter, musikstilar och sätt att tala visar radioljudet att man är på väg från stadsmiljö till landet. Ljudet visar på detta sätt kulturella och geografiska skillnader som inte alltid syns i bild.

Radion som berättare

Radion kan fungera som ett sammanhållande medium i filmen, t ex i *Hardware*, där en radiopratare i början av filmen sätter in åskådarna i sammanhanget och den mörka stämningen. På slutet återkommer samme radiopratare och binder ihop berättelsen.

Länk mellan miljöer och scener

I filmen *Bull Durham* finns en scen då bilderna av en baseballmatch refereras av en närvarande radiokommentator. Ljudet av hans röst i radion ligger oförändrat, då det klipps till en kvinna framför en radioapparat, lyssnande på matchreferatet. Hon kommenterar vad hon hört till sin väninna och stänger därefter av radion.

Kontrapunktisk verkan

Att spela glad musik på radion när det samtidigt händer någonting mycket tragiskt i bild, ger en ironisk effekt där musiken verkar slumpmässig och intrycket blir starkare än om musik och

⁶ Alexander. 1997. s 38-39.

bild följdes åt i känsloläge. I en scen i *Good Morning Vietnam* spelas musik på radion där texten handlar om lycka och kärlek, samtidigt som brutala scener från Vietnamkriget visas i bild. Den ironiska och bittra känslan publiken får är här ofrånkomlig.

Radion påverkar händelseförloppet direkt

I filmen *American Graffiti* spelas filmmusiken nästan genomgående via ett radioprogram där radioprataren Wolfman Jack spelar sig själv. Han interagerar via sitt program med en person i filmen och för på så sätt direkt handlingen vidare.

I *The Warriors* spelar också radion en betydande roll för hur handlingen i filmen fortskrider. Protagonisterna i filmen utpekas som mördare av en gängledare och deras efterlysning sänds ut på en radiostation som stöder detta gäng. Man ser medlemmar ur flera andra gäng tillsammans med radioapparater och förstår av det att alla är ute efter Warriors. Under flera tillfällen i filmen lämnas nya rapporter i direktsänd radio om vad som hänt och var de befinner sig. Till sist "frikänns" också The Warriors i sändning, när sanningen om mordet uppdagas.

Radion gör filmens budskap tydligt

I *Do the right thing* kommer filmmusiken under vissa delar av filmen från en radiostation i den fiktiva världen. Radion har här en kommenterande funktion och discjockeyn "Love Daddy" blir på flera ställen i filmen språkrör för de rasfrågor och det fredsbudskap som Spike Lee för fram i sin film.

Radion påverkar känslor hos personer i den fiktiva världen

I *Wild at heart* har den kvinnliga protagonisten radion på i bilen. Hon reagerar på de dåliga och tragiska nyheter hon hör, byter station, för att upptäcka att det är något liknande på nästa. Till slut stannar hon bilen, hoppar ut skrikande och kräver av sin pojkvän att han ska hitta musik. När han till slut hittar en station som spelar deras gemensamma favoritgrupp "Powermad", börjar de dansa vilt. I denna scen förstärker radioljudet hur protagonisten känner sig inombords. De är på flykt undan lagen och hon är orolig för att de ska bli upptäckta. De röster hon hör på radion är inte viktiga i sig, det är det samlade intrycket av elände och död som till slut gör att hon får nog. Musiken kommer som en förlösare och hon kan glömma, eller förtränga, det svåra i livet och bara dansa och vara rebellisk ihop med sin pojkvän.

Filmer om radioproduktion

Inte sällan görs det film om radioprogram. *Private parts* är en film av och om Howard Stern, en nutida kontroversiell radiopratare i USA. Andra exempel på filmer där produktion av radio är en del av handlingen är *Talk Radio*, *Good Morning Vietnam* och *The Truth About Cats and Dogs*. *The Fisher King* är en film som i anslaget presenterar huvudpersonen Jack som populär radiopratare i New York. En person som ringer in till hans pratshow misstolkar ett råd han får av Jack och dödar en massa människor på en restaurang. Detta påverkar Jack på alla sätt, vi möter honom

igen tre år senare, då hans liv ser helt annorlunda ut. Radioscenen i början blir upprinnelsen till hela den historia som sedan följer. En av huvudfrågorna i filmen är om den stora makt en person i radio besitter över sina lyssnare medför ett lika stort ansvar.

I vissa av filmerna vi här tagit upp, tillämpas radioljudet även i andra sammanhang och skulle ha kunnat befinna sig under en annan rubrik. Exempelen ovan är till för att renodla och illustrera några av de vanligaste funktionerna.

1.2 Syfte

Vi har som syfte med denna uppsats att uppmärksamma och diskutera narratologiska aspekter av radioljud i populärfilm. Vi kommer i detta syfte analysera ett antal scener ur filmerna *Radio Days* (1987) och *Reservoir Dogs* (1991) som har ett speciellt komplicerat användande av radioljud.

1.3 Metod och material

Vi har valt att i den första delen av uppsatsen ge några exempel på situationer som radion förekommer i filmer, främst i syfte att lägga en grund för vår analys. Vi har därefter koncentrerat oss på två filmer där radion spelar en stor roll för handlingen och har en något mer komplicerad narratologisk roll.

Den analysmetod vi använt oss av bygger på Barry Salts analys av Max Ophüls filmer⁷, där han bryter ned filmen i sina formella beståndsdelar. Salt skriver: "The advantage of making an analysis in terms of how a film was constructed is that if one gets it right, the analysis will always be correct, since the relation of a film to its makers is fixed for all time, whereas the way members of an audience perceive a film varies from one person to another, and even more from one period of time to another, depending on both subjective factors and also on passing intellectual fashions."⁸

För att göra vårt analysmaterial lättöverskådligt och i mesta möjliga mån objektivt, har vi tillämpat en likande, men förenklad, nedbrytningsmetod. Salts analys koncentrerar sig på bildvinklar, kamerarörelser, bildsnitt och klippfrekvens, vilket inte är relevant för vår ljudanalys. Vi har därför skapat en egen nedbrytningsmodell där vi förutom att vi beskriver det visuella i varje klipp, mest koncentrerar oss på ljudet; hur det förändras mellan och i bildklippen samt vilken källa det har.

Vi har också i viss mån använt oss av Edward Branigans redogörelse för olika narratologiska nivåer i film⁹. Nivåerna han talar om är:

⁷ Salt. 1992. kap 22.

⁸ Ibid. s 96-97.

⁹ Branigan. 1992. kap 4.

1. *Historical author*

Exempel: Det vi som publik vet om filmskaparens åsikter om filmen genom andra källor.

2. *Implied author*

Exempel: Det vi av filmskaparen styrs att se, men som inte uttrycks direkt.

3. *Extra-fictional narrator*

Exempel: En berättare utanför filmens dieges, som talar om det som finns inom diegesen.

4. *Non-diegetic narrator*

Exempel: Textskyltar som ger upplysningar om den fiktiva världen, men som bara är synliga för publiken.

5. *(Implied) diegetic narrator*

Exempel 1: Om en person hade befunnit sig på platsen, *skulle* denne ha sett och hört detta. (tänkt berättare)

Exempel 2: Person inom diegesen som berättare.

Den diegetiske berättaren kan förekomma i olika varianter¹⁰:

a) *Intradiegetisk berättare*

Exempel: Person inom diegesen som berättar historien för oss utanför den fiktiva världen.

b) *Homodiegetisk berättare*

Exempel: Person som berättar inom diegesen och som själv förekommer i berättelsen.

c) *Heterodiegetisk berättare*

Exempel: Person inom diegesen som inte själv förekommer i berättelsen.

6. *Nonfocalized narration (character as agent)*

Exempel: Det personerna i diegesen *gör* och vi som publik blir vittnen till.

7. *External focalization*

Exempel: Det vi kan anta att en person ser eller hör genom användande av eyelinematch.

8. *Internal focalization (surface)*

Exempel: En karaktärs perspektiv med hjälp av subjektiv kamera.

9. *Internal focalization (depth)*

Exempel: En karaktärs filmade tankar, minnen, drömmar.

Dessa begrepp har vi tagit till hjälp i analysen av *Radio Days*, där för att lättare reda ut film ljudets växlingar mellan olika perspektiv.

¹⁰ Burgoyne/Flitterman-Lewis/Stam. 1998. s 297.

2. Reservoir Dogs

2.1 Filmens bakgrund och handling

Reservoir Dogs är Quentin Tarantinos första film som regissör, han har i intervjuer sagt att han inspirerats av författaren Elmore James sätt att berätta historier. Filmen handlar om en grupp gangsters som genomför ett diamantrån. I kronologisk ordning visas rånet och dess förberedelser samt vad som händer efteråt. Bit för bit får publiken veta vad som har hänt och vem som är vem, i den ganska enkla, men komplext berättade intrigen. Personerna i filmen är gangstern Joe, hans son Nice Guy Eddie, sju inhyrda brottslingar med kodnamnen Mr White, Mr Pink, Mr Blonde, Mr Brown, Mr Blue och Mr Orange. Den siste är en polis som infiltrerat sig i ligan för att avslöja kuppen och fånga bovarna.

Filmen utspelar sig i stort sett i realtid, med några tillbakablickar som informerar oss om bakgrunden och sammanhangen. När realtiden bryts för dessa tillbakablickar, blir vi varje gång tydligt uppmärksammade om detta med hjälp av tystnad, svart ruta och en skylt med upplysning om vad vi kommer få se. När man sedan återvänder till realtiden i filmen, finns inget tvivel om detta, då de flesta scener utspelar sig i en lagerlokal efter kuppen och ingen av personerna har flyttat sig. Till formen är filmen utformad mycket som ett kammarspel, med mycket dialog.

Vi har valt att analysera några scener ur denna film, eftersom filmljudet har en komplex uppbyggnad som i hög grad inbegriper radioljud.

2.2 Radions roll i filmen

Musiken i filmen spelas genomgående via en påhittad radiostation: "K-BILLY" och dess veckoslutsspecial: "Super sounds from the seventies". Redan i anslaget till *Reservoir Dogs* introduceras radiostationen och programmet som en del i den fiktiva världen. Men man hör den inte, personerna i filmen sitter runt ett bord på ett café och talar om den. De pratar om showen som sådan och de olika låtar och artister som spelats under de gångna dagarna. När de bryter upp från caféet så läggs radions ljud över ljudbandet helt och radio-DJ:n introducerar nästa låt som spelas under förtexterna.

Tarantino berättar i en intervju att han i fråga om filmmusiken blev inspirerad av de många radiostationer i USA som bara spelar "oldies". Han säger att han, eftersom filmen utspelar sig under en virtuell tidsperiod, fick idén att under denna period låta en station ha en "seventies weekend", då de bara spelar musik från 70-talet.

Radion befinner sig ofta i en egen dieges i filmen. Den ingår i berättelsens diegetiska värld, personerna talar om stationen och programmet i filmen. Radioljudet befinner sig dock utanför berättelsen också och illustrerar bilderna som om den vore icke-diegetisk musik. I passager där ingen av personerna i filmen rimligtvis kan höra radion, finns ändå radorösten där och fortsätter sin

sjuttitalsshow. Vi kommer i vår analys att närmare förklara och ge exempel på detta.

2.3 Analys

2.3.1 SCEN 1: MOBILTELEFON/POLISMISSHANDEL (BILAGA 1)

Scenen där Nice Guy Eddie är på väg mot mötesplatsen i sin bil är parallellklippt med misshandeln av en kidnappad polis i lagerlokalen. Scenen inleds med att bilden är svart och radioprataren på K-Billy talar om en tävling man kan vinna biljetter till om man ringer in till programmet. Nästa låt, "I gotcha" med Joe Tex, börjar och i bild ser vi bilar som åker nerför en gata. Radiorösten och musiken ligger högt volymmässigt som om vi befann oss vid en radio. Här finns också miljöljud från trafiken. I nästa klipp är vi i Nice Guy Eddies bil. Han har en mobiltelefon i handen och talar med någon om vad som hänt vid kuppen. Vi hör att bilradion är på i bakgrunden och musiken som spelas är densamma som tidigare. Volymen är här lägre och ljudet är diegetiskt. Vi hör också normala miljöljud som inifrån en bil.

I klippet efter befinner vi oss i lagerlokalen där Mr White och Mr Pink slänger ner polismannen de släpat in, på golvet. Vi hör miljöljud, nämligen deras steg, polisens fall och hur de sparkar honom. Musiken fortsätter även över dessa bilder fast med ökad volymstyrka. Det är ingen radio på i lagerlokalen, så musiken som hörs fungerar alltså som icke-diegetisk musik. När man går tillbaka till bilen är musiken i normal bilradionivå igen, alltså diegetisk. Så fortsätter scenen tills Nice Guy Eddies telefonsamtal är slut. I nästa klipp kommer går han in i lagerlokalen och vi får bekräftelse på att där är tyst.

Radions parallella dieges

Musiken i lagerscenen är alltså inte diegetisk, men heller inte icke-diegetisk, eftersom radiosändningen pågår i den fiktiva världen under samma tidsperiod som bilderna visas. Radioljudet befinner sig i en egen dieges och löper förvisso parallellt med bildernas dieges, men har inte något samband med den.

2.3.2 SCEN 2: BLONDE TORTERAR POLISMAN (BILAGA 2)

När denna scen börjar har den kidnappade, numera sönderslagne polismannen blivit fasttejpade vid en stol i lagret och har också tejp över munnen. Nice Guy Eddie, Mr White och Mr Pink har lämnat lokalen och Mr Blonde har stannat för att vakta. Mr Orange ligger avsvimmad på golvet och rör sig inte under den del av scenen vi analyserat, varför vi inte kommenterar hans närvaro alls.

Vi har valt att börja analysen av denna scen, som egentligen är längre, där radion kommer in i handlingen. Mr Blonde tar upp en rakkniv ur sin stövel och frågar samtidigt om polisen har lyssnat på K-Billy's supersounds of the seventies. Han sätter på radion och ställer in rätt frekvens. Radiorösten avannonserar låten som spelats innan och sätter igång låten "Stuck in the middle with you" med Stealer's Wheel. Radioljudet börjar först ganska lågt och verkar vara en trolig ljudnivå från en liten transistorradio i en stor lagerlokal. Under nästa klipp, som är en närbild på

polisens ansikte, stiger volymen till en mycket högre nivå. Samtidigt hör vi polismannens stön, Mr Blondes fotsteg och sång när han dansar och sjunger med till musiken.

Mr Blonde dansar och sjunger med i musiken, som är glad och lättsam. Han stannar framför polismannen, tvekar en sekund och skär honom sedan med sin rakkniv över kinden. Mr Blonde ställer sig därefter intill polisen och kameran panorerer förbi dem och stannar på den tomma väggen. Polisens kvävda skrik som ökat vid den första attacken, ökar ytterligare. Efter en kort stund går Mr Blonde in i bild igen med polisens öra i handen. Han börjar gå mot dörren och kameran följer honom. När han kliver ut genom dörren, försvinner musiken och vi hör istället omgivningsljud, barnskratt och röster. Han tar en dunk bensin från sin bil och går tillbaka. När han kommer in i lokalen igen, återkommer musiken. Låten har fortsatt under tiden han varit ute och är i samma ljudnivå som den var innan han gick ut. Han håller bensinen över polisen och när han är klar tar han bort tejpen som suttit för polismannens mun. Polisen skriker och ber honom sluta. Låten slutar och därmed försvinner radions ljud från scenen för gott.

Volymen

Volymen är det första vi vill koncentrera oss på i den här scenen. När diegetiskt ljud används är det viktigt att ljudet är troget det bilden visar¹¹. I detta fall börjar det diegetiska ljudet från radion i en nivå som är trovärdig, men så fort bilden flyttats bort från radion och närbilden på polisen klipps in, höjs ljudet markant. Den första illusionen blir, att vi bevittnar polismannens interna fokalisering av ljudet, att han *uppfattar* ljudet starkare än vad det egentligen är. När vi återvänder till det tidigare bildsnittet och radion återigen syns i bild, sänks dock inte volymen. Det som ändå gör att inte radioljudet låter orealistiskt högt är att relationen mellan de olika diegetiska ljuden (radio, fotsteg, stönanden, sång etc.) är trovärdig.

I en filmscen där bilderna är starka, glömmar man ofta bort musiken och dess källa. När Blonde här går ut ur lokalen och ljudet försvinner, blir vi dock påmind om radions närvaro. Vid återkomsten ligger ljudet i en fortsatt hög nivå, som inte känns orealistisk, trots att våra tankar leds tillbaka till den lilla transistorapparaten. Vi har en gång för alla accepterat volymhöjningen som helt logisk. När låten har slutat, stegras spänningen i bilderna ytterligare, varför man heller inte reagerar på att radiosändningen helt försvinner. Dialogen tar över och musiken, som i den tidigare scenen haft en viktig narratologisk funktion, behövs inte längre för att driva fram berättelsen.

Ironisk effekt

Claudia Gorbman ger i sin text *Narratologiska aspekter av filmmusik* ett exempel på hur filmmusiken kan ge en ironisk effekt tillsammans med bilderna; en levande orkester spelar jitterbug på en fest, samtidigt som hjältinnan i filmen får ett meddelande om att hennes fästman har omkommit. Gorbman beskriver att musiken i ett sådant fall skapar en omedveten ironisk effekt.¹² På ett liknande sätt tillför radions musik en effekt till den scen vi analyserat ovan. Mr Blonde sätter i

¹¹ Bordwell/Thomson. 1997. s 329.

¹² Andersson/Hedling (red). 1995. s 33.

och för sig på radion själv, men han väljer inte musiken. Hade samma musik varit icke-diegetisk hade det blivit en ”närmast chockerande stilistisk manipulation och narrativ självmedvetenhet¹³” som Gorbman talar om. Den glada musiken gör scenen extremare. Chockeffekten av Mr Blondes brutalitet i takt med musiken skapar en extra dimension till scenen.

Tarantino har om valet av den lätta, studsiga sången i scenen sagt: ”It not only doesn’t lighten up the scene, but in fact it makes it even harder to watch.” Om den kontrapunktiska effekten säger han, att vi som åskådare blir medbrottslingar till händelsen, eftersom vi från början gillar skådespelaren Michael Madsens sång och dans. Han fortsätter: ”You’re sitting there watching that but it’s too late, you’re already a co-conspirator. You enjoyed the song, you enjoyed the dance, now you gotta take the hard stuff. And that what makes it so strong.”¹⁴

Musiken i *Reservoir Dogs* är överhuvudtaget inte typisk för en film om brott och våld, utan har i sin helhet ett ironiskt förhållningssätt till handlingen och radion är under större delen av filmen mediet som gör detta möjligt.

¹³ Andersson/Hedling (red). 1995. s 33.

¹⁴ Videointervju med Quentin Tarantino.

3. Radio Days

3.1 Filmens bakgrund och handling

Woody Allens film från 1986 är hans hyllning till melodier och program som sändes på radio under hans barndom och ungdom. Han säger i intervjuboken *Woody om Allen* av Stig Björkman, att han från början ville spela 25 melodier och visa bilder av de minnen han hade till dem¹⁵. Filmen utvecklades dock till en mer sammanhängande historia om dels hans familj och dels om en påhitad figur, Sally, som gör karriär inom radion under 30- och 40-talen. Filmen är delvis självbiografisk och innehåller anekdoter och berättelser med några få röda trådar som grund.

Huvudfiguren i filmen är Woody Allens alter ego; pojken Joe, hans mor, far, moster Ceil och hennes man Abe, moster Bea och hennes olika pojkvänner, samt Joes vänner och skollärare. Dessutom finns flera fiktiva och autentiska radiopersonligheter med, vilka korsar Sallys väg och samtidigt har betydelse för den radiolyssnande familjen.

3.2 Radions roll i filmen

Vi har valt att analysera scener ur *Radio Days* för att den är uppbyggd kring radioljud och de konventioner och illusioner som finns kring fenomenet radio.

Det mesta av musiken som spelas i filmen, kommer från radion. Antingen får vi se en orkester spela i en studio, följt ett klipp som visar hur människor sitter hemma och lyssnar på detta på radion, eller så finns en radio i bild som visar att ljudet kommer därifrån. Vid flera tillfällen går någon person fram till radion och höjer volymen eller på något sätt kommenterar utsändningen. Vid dessa tillfällen förekommer också annat diegetiskt ljud, t ex tal.

Det förekommer också tal från radion, i form av teater, tävlingsprogram, nyhetsutsändningar och reportage. Även här visas i flera fall sändningen ur både lyssnar- och sändarperspektiv inom samma scen.

3.3 Analys

Vi har i analysen valt ut några scener som har en komplext uppbyggd narratologi, där radion också spelar en stor roll. Vi inleder med att beskriva filmens huvudsakliga berättarnivåer och kommenterar några scener ur filmen där radioljudet är av speciellt intresse. Därefter analyserar vi två scener närmare.

3.3.1 OLIKA PERSPEKTIV I FILMEN

Berättaren

Berättaren i filmen fungerar samlande för allt filmljud, även radioljudet. Därför vill vi nedan redogöra för den funktion berättarrösten har.

¹⁵ Björkman. 1993. 187.

Under hela filmen ligger Woody Allens röst mellan de olika episoderna som berättarröst och säger saker som: ”det här hände mig och min familj...”. Detta ger känslan av att filmen är självbiografisk, men Woody Allen säger själv att filmen både innehåller självupplevda episoder, andra som han bara hört talas om och ytterligare som han hittat på. Berättaren befinner sig inom diegesen och berättar för oss utanför om den. Det är med andra ord en intradiegetisk berättare.

Exempel på berättarens roll är när vi får se Joe i bild göra någonting speciellt och samtidigt hör Woody Allens röst som berättar något om hur han minns detta från sin barndom. Under en scen där Joes moster Ceil sitter i en bil med en man, får de höra Orson Welles berömda utsändning av H G Wells ”Världarnas krig”. Mannen blir panikslagen, springer ur bilen och lämnar henne ensam. Berättaren talar här om vad som hände och hur personerna reagerade, trots att han endast fått det berättat för sig.

Sallys påhittade liv bakom radiokulisserna kommenteras också som om de vore riktiga minnen. Vid ett tillfälle kommenteras bilderna med ”Det är inte riktigt säkert vad som hände med Sally, men det gick många rykten...” Dessa ”rykten” visas sedan med bilder och smälter ihop med det övriga ”sanna” i berättelsen. Det berättaren säger har hela tiden en ton av auktoritet, som om han vet vad som hände överallt.

I en del scener utan dialog finns berättaren där för att förklara sammanhangen, berätta bakgrunden eller berätta ett minne. I andra finns han för att binda ihop miljöerna och göra en övergång till nästa scen.

Ur radiolyssnarens perspektiv

I vissa sekvenser är ljudet från radion obrutet, medan bilderna växlar mellan hemmet och t ex en radiostudio där programmet har sitt ursprung. Det glamourösa paret ”Roger och Irene” äter i en scen frukost i sin flotta våning samtidigt som de i sitt dagligen återkommande program, recenserar och kommenterar Manhattans nöjesliv. Här verkar bilderna vi ser mer symbolisera lyssnarnas inre bilder då de hör programmet, än tillhöra filmens ”riktiga” dieges, alltså den miljö Roger och Irene verkligen befinner sig i när de sänder. Drömbilden av parets hemmiljö, övergår via ett bildklipp till familjens kök och man får därför intrycket att den föregående scenen ses genom den radiolyssnande moderns inre öga. I intervjun med Woody Allen säger han att han ville förmedla hur betydelsefull och glamourös radions värld tedde sig för dem alla¹⁶, vilket gör det ännu mer troligt att denna och liknande scener framställts ur lyssnarens perspektiv.

¹⁶ Björkman. 1993. s 180.

Från radiosändningens perspektiv

Vid andra tillfällen ger bildväxlingarna en komisk effekt då vi som filmpublik t ex först får höra dialog ur "Den maskerade hämnaren", där huvudfiguren är en äventyrshjälte och pojkidol. När endast vi som filmpublik får följa med in i studion och se att "hämnaren" inte alls ser ut som en stereotyp hjältefigur, utan är liten, medelålders och flintskallig, får det en komisk effekt. Detta ljud uppträder först som bakgrundsljud till bilder av pojken samt berättarrösten som kommenterar. Han talar om sin egen vision av idolen som en "blandning mellan Stålmannen och Cary Grant" och när vi får se skådespelaren i bild, kommenterar berättaren detta med "little did I know...". Något han inte visste som radiolyssnande pojke, men vet i sin numera allvetande roll.

Parallella diegeser

Som i vårt tidigare analys av *Reservoir Dogs*, finns också i *Radio Days* scener då radioljudet ligger i en separat, parallell dieges. I en scen från hemmet som är filmad i en enda tagning, dansar och mimar Joes kusin Ruthie till en sång på radion, "The South American way" med Carmen Miranda. Hennes far och morbror står bredvid och ser roat på. När den manliga kören i sången hörs, mimar även de till sången och börjar dansa med. Här hörs inga diegetiska ljud från hemmet, akustiken är helt annorlunda mot andra tillfällen då radion hörs i hemmet, ljudet täcker över bilden helt. Ljudet är dock inte icke-diegetiskt, eftersom det uppenbarligen har sitt ursprung från en radioutsändning i den fiktiva världen.

3.3.2 SCEN 1: FLICKAN I BRUNNEN (BILAGA 3)

Scenens handling är den påstått sanna historien om flickan Polly Phelps, som föll ned i en brunn och vars räddningsförsök sändes ut i radion över USA¹⁷. Radiorösten talar med orolig och engagerad röst om hur räddningsarbetet fortskrider, samtidigt som bilderna växlar mellan illa berörda människor i olika miljöer (restauranger, hem, barer) och själva olycksplatsen som vimlar av folk, bilar och strålkastare. När beskedet kommer att flickan inte överlevt, klipper man mellan de chockade och sorgsna radiolyssnarna och visar slutligen hur radioteamet stänger av utrustningen och avslutar sändningen. Under hela denna scen finns radiorösten som enda berättare till bilderna, tillsammans med visst övrigt diegetiskt ljud. Vi tänker nedan analysera denna scen och reda ut de olika narratologiska nivåer som förekommer.

I scenens inledning förekommer en lång tagning där många olika händelser äger rum. Joe har gjort ett rackartyg och blir jagad runt i lägenheten av sin far och mor. Fadern får tag på honom och börjar smiska honom med ett bälte. Under tiden som allt detta sker, sätter moster Bea på radion och utropar: "Åh, conga!" Hon talar om hur congadanslektioner skulle kunna ge möjligheter till att träffa intressanta män. Hon, moster Ceil och kusin Ruthie börjar, oberörda av dramat med Joe och hans föräldrar, dansa conga på led. Plötsligt avbryts musiken av en röst som påannonserar en extrautsändning. Mannen i radio berättar om olyckan med flickan i brunnen. Vi valde att

¹⁷ Björkman. 1993. s 191-192.

börja vår analys i bildklippet efter denna långa och innehållsrika scen, för att undvika för mycket dialog och handling utöver den vi koncentrerat oss på.

Vi har i denna analys lagt till rubriken "berättarnivå" på vårt analyschema och redogör nedan för de olika betydelserna. Radiomannen är under hela scenen *homodiegetisk berättare*, han berättar inom diegesen och för personerna inom diegesen. Hans referat ersätter den vanliga berättarrösten i filmen, som inte återkommer förrän i avsnittet efter.

I det första klippet syns radiomannen, refererande från olycksplatsen. Hans röst, som i klippet innan var diegetiskt radioljud, är även här diegetiskt, dock inte radioljud. När kameran panorerer från honom tonar ljudet av hans röst bort. Varje gång radiomannen hörs och bilderna samtidigt visar olycksplatsen, är bilden antingen subjektiv från honom själv (intern fokalisering) eller så syns han i bild. Därför är ljudet av hans röst hela tiden diegetiskt. Vid ett tillfälle panorerer kameran på olycksplatsen under några sekunder utan att radiomannen syns. Detta ger först intrycket att man ser i efterhand ljudsatta reportagebilder, alternativt att radion även här finns i en parallell dieges. I slutet av panoreringen ser man dock radiomannens rygg och kan skymta hans mikrofon, vilket gör även detta tal till diegetiskt.

Människorna som befinner sig på olycksplatsen definieras med en narratologisk term som *aktörer* och berättar vad som händer genom det de gör. I fyra av klippet syns platsen utan radiomannens röst och föreställer bl a räddningsarbetare, ambulansmän och Pollys gråtande mamma. Dessa personer visar tydligt vad de gör och vi behöver ingen övrig berättare för att förstå vad som händer.

De flesta klippet i scenen visar människor som lyssnar på radiosändningen. I några av klippet finns en radioapparat i bild, i andra ser man endast människor som sitter eller står stilla. Radioljudet ligger i vart och ett av dessa klipp med samma volym och kvalitet som i den inledande scenen hemma hos Joe. Inget tal hörs, förutom radiorösten. Människorna är främlingar och finns på vitt skilda ställen, men ändå förstår vi att de hör på radio genom deras uppmärksamma, allvarliga ansiktsuttryck och genom att de inte kommunicerar med varandra. Detta gör dem till *externt fokaliserande berättare*. Det de hör är också vad vi får höra.

Denna scen är oerhört komplex i sin uppbyggnad med många olika berättarnivåer och miljöer. Woody Allen säger att ett av skälen till att detta avsnitt är med i filmen är för att visa en typisk radiosituation: "Man hörde ju inte bara roliga och banala program på radio, frågesportstävlingar och sportreferat och liknande. Radion förmedlade också tragiska händelser. De blev också en del av vars och ens liv."¹⁸ De många olika visuella miljöerna och det oförändrade radioljudet ger tillsammans (det önskade) intrycket av att alla människor verkligen hörde detta på radio.

¹⁸ Björkman. 1993. s 192.

Radiosändningen utnyttjas som ett sätt att titta in i människors liv och upplevelser. Bilderna från olycksplatsen kan lika gärna som att de är diegetiska bilder, vara internt fokaliserande, alltså inre fantasibilder som radiolyssnarna ser när de lyssnar på radiomannens beskrivning av händelsen.

3.3.3 SCEN 2: KVINNAN I FÖNSTRET/VIKARIEN I KLASSRUMMET (BILAGA 4)

Den första av dessa scener innehåller en setup som får payoff i den senare och därför analyserar dessa scener tillsammans. Scenerna innehåller samma musik, sången "Babalu" med Xavier Cugat och vi tänker reda ut huruvida den är diegetisk, icke-diegetisk och/eller metadiegetisk.

I den första scenens början befinner sig Joe och hans vänner på ett hustak med en kikare för att spana efter tyska flygplan. De upptäcker en kvinna i ett fönster som dansar naken framför en spegel. En sång börjar spelas och kvinnan rör sig i takt med musiken, som underförstått kommer från en radio. Pojkarna börjar slåss om kikaren och vi får se kvinnan ur ett subjektivt perspektiv genom en klassisk kikar-maskning. Efter en liten stund upptäcker kvinnan att hon är betraktad, tittar ut och upptäcker pojkarna.

Den andra scenen inleds med att skolklassen som Joe går i, av rektorn får besked om att de skall ha en vikarie. Klassen jublar och vikarien kommer in. I samma ögonblick hörs introt till "Babalu" och pojkarna upptäcker att vikarien är kvinnan de sett dansa naken i fönstret. Hon känner dock inte igen dem, utan presenterar sig som Miss Gordon för klassen. Hon vänder sig om och börjar, med gungande höfter, skriva sitt namn på tavlan. Bilder av pojkarnas överrumplade reaktioner visas. Under denna scen finns berättarrösten som kommentator.

Diegetisk eller icke-diegetisk musik?

Pojkarna står i den första scenen långt ifrån fönstret, som är stängt. Det är alltså inte troligt att de hör musiken. Den subjektiva bilden av kvinnan sett genom kikaren är dock externt fokaliserande, pojkarna ser det vi ser och därför finns möjligheten att också ljudet till bilderna är det ljud de hör. Oavsett vilken tolkning som är den "korrekta", illustrerar den suggestiva melodin den spänning som pojkarna upplever av att smygtitta och fungerar som icke-diegetisk och stämningshöjande. Kvinnan dansar dock i takt till musiken, så man kunde också anta att musiken *är* diegetisk och att endast kvinnan hör den.

I payoff-scenen startar musiken när pojkarna får syn på Miss Gordon och illustrerar deras minne av händelsen. Dock rör sig kvinnan i takt med musiken även här och pojkarnas häpna miner indikerar att de minns hennes dans och föreslår även att de hör musiken inom sig. Om pojkarna hörde musiken vid det första tillfället, är den vid det andra tillfället meta-diegetisk. Om däremot bara kvinnan hörde musiken den första gången, är den icke-diegetisk vid det andra tillfället. Om ingen av dem hörde melodin, är den ett icke-diegetiskt tema, "Miss Gordon-musiken".

Det intressanta är här, att musiken befinner sig i ett gränsland mellan diegetisk och icke-diegetisk. Vår analys visar att det under dessa två korta scener, kan finnas en mängd olika sätt att tolka

ljudets källa och ur vems perspektiv det uppfattas. Berättaren säger i slutet: "Det är en rätt märklig känsla att ha sett sin lärarinna dansa naken" och detta humoristiska budskap är omöjligt att missförstå, vilket tolkningssätt man än väljer att tillämpa.

4. Diskussion och slutsatser

Det vår framställning visat är att radion kan användas på många olika sätt inom filmnarratologi. Från de enklaste funktioner såsom att stänga av musiken på rätt ställe, till att inbegripa interaktion med och kritik mot radiomediet.

Radioljud i film, då och nu

Under radions och filmens begynnelse, användes radion på ett annorlunda sätt än vad den gör idag. Den fysiska radioapparaten förekom oftare i bild, säkert för att visa upp den som en modernitet och statussymbol. Idag finns radioapparater överallt. Människor i västvärlden känner inte till ett radiolöst samhälle, radion är en självklar och viktig kulturell beståndsdel. Vi kräver därför ingen förklaring på varför det i en film hörs ett radioprogram när ingen radioapparat syns i bild.

Våra analyser

Vårt syfte med uppsatsen har varit att diskutera narratologiska aspekter i populärfilm och vi har med våra analyser tagit upp några speciellt intressanta exempel.

Den metod vi använt oss av i våra analyser, anser vi ha varit mycket fruktbar. Efter att grundligt ha gått igenom och brutit ned de utvalda scenerna bildklipp för bildklipp, har vi fått en konkret bas för våra analyser. Det har gjort det enklare att se sammanhangen och att föra en diskussion om det vi sett och hört.

I *Reservoir Dogs* analyserade vi till att börja med en parallellklippt scen med ett och samma musikstycke som ligger obrutet över hela scenen. I sin ena del innehåller scenen diegetiskt radioljud från en bilstereo och i den andra, till synes (höres) icke-diegetiskt ljud. Det vi från början intresserade oss för med *Reservoir Dogs*, var att den på flera ställen verkade ha radioljudet i filmen i en parallell dieges till bilderna. Vi upptäckte när vi brutit ned scenen, att så är fallet. I den litteratur vi studerat om filmljud, finns detta begrepp inte med någonstans, varvid detta tycks vara en utforskad användning av filmljud. Vi har också upptäckt detta fenomen i *Radio Days*, vilket ger belägg för att det inte är en engångsföreteelse.

Efter den inledande scenen i anslaget till *Reservoir Dogs*, när karaktärerna går ut från caféet, etableras radions parallella dieges. Här är bilderna i slow-motion medan radioljudet är normalt och man kanske kan gå så långt som att säga att det är radioljudet som är den "riktiga" diegesen och bilderna där endast är en stilistisk effekt. Om så är fallet, följer radioljudet den "verkliga" tiden i fiktionsvärlden från början och bilderna kommer inte i synk med den tiden, förrän en bit in på filmen, när Mr White och Mr Orange kommer in i lagerlokalen. Vi har inte förankrat denna diskussion i empiri, men vi tycker att den skulle vara intressant att återvända till.

I den andra scenen vi analyserade ur *Reservoir Dogs*, koncentrerade vi oss mest på radioljudets volym och musikvalet samt dess relation till bilderna. Den orealistiska volymförändringen ser vi

som ett vanligt berättartekniskt grepp. Publiken är van vid icke-diegetisk musik och accepterar musikens funktion som effekt. Vi diskuterade även den kontrapunktiska verkan musiken har i scenen och har funnit att den är representativ för hela filmen. Filmen har blivit uppmärksammas för sitt soundtrack, trots att större delen av filmen saknar musikpålägg. Vi tror att den blev uppmärksammas mycket för att den, vid tiden då den kom ut, innehöll en väldigt annorlunda musikstil mot övriga filmer i denna genre.

I vår studie av *Radio Days*, har vi analyserat de olika narratologiska nivåer som förekommer. Dessa nivåer är olika kanaler för att ge oss som publik filmens handling och budskap. Även här fann vi att den analysmetod vi valde, var till stor hjälp. Filmen innehåller väldigt mycket radioljud av olika karaktär och utnyttjar detta i narratologin på flera sätt.

Under åtskilliga scener i filmen visas en radiostudio och medan ljudet av radiosändningen ligger obrutet, klipps det till bilder av människor i sina hem. Man förstår, utan att radioapparaten är i fokus, eller ens med i bild, att dessa människor lyssnar på radiosändningen. Med detta tycker vi oss finna tydligt belägg för vår teori om att radion är en självklarhet i vår tid och därför onödig att förklara visuellt i en film. Även om *Radio Days* faktiskt handlar om radio och att detta naturligtvis hjälper till med förståelsen, anser vi att "den osynliga radion" är en konvention inom populärfilm och förekommer bl a i *American Graffiti* som vi nämnt i uppsatsens bakgrund. Där är det underförstått att alla ungdomar lyssnar på Wolfman Jacks show under hela filmen, trots att vi endast vid ett fåtal tillfällen får se någon radioapparat.

I vår fjärde analys, konstaterade vi att gränsen mellan diegetiskt och icke-diegetiskt ljud ibland är mycket fin. Även här skulle man kunna argumentera för att radioljudet ligger i en, till bilderna, parallell dieges; om Miss Gordon verkligen dansar till "Babalu" på radion och om musiken inte hörs ut till pojkarna, vilket egentligen är den mest troliga tolkningen, är radioljudet inte icke-diegetiskt och heller inte diegetiskt, utan befinner sig i den parallella diegesen som vi tidigare diskuterat.

Denna uppsats har varit mycket intressant att skriva. Vi har blivit mer medvetna om filmljudets betydelse i allmänhet och radioljud i film i synnerhet. Vi tycker att det skulle vara intressant att göra en liknande analys av filmen *Natural Born Killers*, fast då med tv som studieobjekt. Även om vi anser att tv har svårare än radio att hamna i en parallell dieges, tycker vi oss se tendenser till detta i *Natural Born Killers*.

5. Sammanfattning

Vårt syfte med uppsatsen har varit att uppmärksamma och diskutera narratologiska aspekter av radioljud i populärfilm. Vi har i detta syfte analyserat ett antal scener ur filmerna *Radio Days* och *Reservoir Dogs* som har ett speciellt komplicerat användande av radioljud.

I bakgrunden gav vi en kort historik till användande av radio i film och sedan beskrev vi olika narratologiska funktioner som radio och radioljud kan ha.

För att göra våra analyser på ett lättöverskådligt och, i mesta möjliga mån, objektivt sätt, tillämpade vi en nedbrytningsmetod inspirerad av Barry Salts analyser av Max Ophuls filmer. Vi har dessutom använt oss av Edward Branigans uppdelning av narratologiska nivåer i filmberättande. Metoden gick ut på att vi brutit ned filmerna i deras formella beståndsdelar.

Vi gav en sammanfattning av handlingen och bakgrunden till *Reservoir Dogs* och analyserade sedan två scener närmare. I den första scenen fann vi att radion befinner sig i en, till bilderna, parallell dieges. Den andra scenen studerade vi med aspekt på volymförändring och musikval. Vi kom fram till att den orealistiska volymökningen i början av scenen inte stör illusionen av att ljudet är diegetiskt. Vi diskuterade sedan den glada musikens kontrapunktiska effekt mot bildernas våldsamheter.

Efter en sammanfattning av handlingen och bakgrunden till *Radio Days*, började vi med att beskriva olika perspektiv i filmen, för att underlätta förståelsen av vår fortsatta analys. Vi analyserade även här två scener ur filmen. I den första av dessa drog vi slutsatser angående de olika berättarnivåer som en radiosändning och radiolyssnande i en film kan innehålla. Vår sista analys visade på den fina linjen som kan existera mellan icke-diegetisk och diegetisk musik.

I vår slutliga diskussion lade vi fram de slutsatser vi dragit och gick även vidare i vissa resonemang. Vi gav till slut förslag till vidare forskning om det närbesläktade förhållandet mellan tv och film.

Källförteckning

Litteratur

John Alexander. 1997. *All in the script - Dramatic Structure in Narrative Film; second edition*. Inter Media Productions. Tjällmora. Sverige.

Andersson, Lars Gunnar/Hedling, Erik (red.). 1995. *Modern Filmteori 1*. "Narratologiska aspekter av filmmusik". Claudia Gorbman. Studentlitteratur. Lund. Sverige.

Stig Björkman. 1993. *Woody om Allen - Med egna ord*. Alfabeta Bokförlag. Värnamo.

Bordwell, David/Thompson, Kristin. 1997. *Film Art - an introduction; fifth edition*. McGraw-Hill. New York. USA.

Branigan, Edward. 1992. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge. London. Storbritannien.

Burgoyne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy/Stam, Robert. 1998. *New vocabularies in film semiotics - Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Routledge. London. Storbritannien.

Salt, Barry. 1992. *Film Style and Technology - History and analysis; second edition*. Starword. London. Storbritannien.

Film/video (in order of appearance)

Reservoir Dogs. 1992. Quentin Tarantino. Dog Eat Dog productions/Live entertainment. USA.

Radio Days. 1987. Woody Allen. Orion pictures. USA.

Hans engelska fru. Gustaf Molander. SF/UFA/Isepa. Sverige/Tyskland.

M. Fritz Lang. 1931. Nero Film AG. Tyskland.

Jackie Brown. 1997. Quentin Tarantino. Lawrence Bender productions/Mighty Mighty Afrodite productions/A band apart/Miramax films. USA.

The Horse Whisperer. 1998. Robert Redford. Wildwood enterprises/Touchstone pictures. USA.

Hardware. 1990. Richard Stanley. Wicked films/Palace pictures. Storbritannien.

Bull Durham. 1988. Ron Shelton. The Mount company. USA.

forts film/video

Good Morning Vietnam. 1987. Barry Levinson. Silver screen partners III/Touchstone pictures. USA.

American Graffiti. 1973. George Lucas. Universal pictures/Lucasfilm Ltd/The Coppola company. USA.

The Warriors. 1979. Walter Hill. Paramount pictures. USA.

Do the Right Thing. 1989. Spike Lee. 40 Acres & a Mule Filmworks. USA.

Wild at Heart. 1990. David Lynch. PolyGram filmed entertainment/Propaganda films. USA.

Private Parts. 1997. Betty Thomas. Northern Light Entertainment/Paramount pictures/Ryser entertainment. USA.

Talk Radio. 1988. Oliver Stone. Cineplex Odeon films. USA.

The Truth about Cats & Dogs. 1996. Michael Lehmann. 20th Century Fox/Noon attack. USA.

The Fisher King. 1991. Terry Gilliam. Columbia. USA.

Reservoir Dogs - video. 1995. "Videointervju med Quentin Tarantino" PolyGram Video. London.