

# **Musikens framställning av etnocentriska stereotyper**

Observationer i tecknade Disneyfilmer

Ludvig Allén

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Mediekultur
Identifikationsnummer:	8147
Författare:	Ludvig Allén
Arbetets namn:	Musikens framställning av etnocentriska stereotyper
Handledare (Arcada):	Jan Nåls
Uppdragsgivare:	Ecological Broadcasting
<p>Sammandrag:</p> <p>Uppsatsen behandlar musiken i fyra Disneyfilmer och hur den används för befrämjandet av etnocentriska stereotyper. Analysen fokuserar på musikaliska stycken från filmerna <i>Aladdin</i>, <i>Dumbo</i>, <i>Lady and the Tramp</i> och <i>The Jungle Book</i>. Genom att applicera musikteori med begreppsapparat kring stereotyper och etnocentrism forskar jag kritiskt i vad musiken kommunicerar.</p>	
Nyckelord:	Disney, etnocentrism, stereotyper, otherness, David Sonnenschein, Walter Lippman, musik, de andra
Sidantal:	49
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Media Culture
Identification number:	8147
Author:	Ludvig Allén
Title:	Music as a mediate for ethnocentric stereotypes
Supervisor (Arcada):	Jan Nåls
Commissioned by:	Ecological Broadcasting
<p>Abstract:</p> <p>This essay deals with the music in four Disney films and how it is used for the promotion of ethnocentric stereotypes. The analysis focuses on musical pieces from the movies Aladdin, Dumbo, Lady and the Tramp and The Jungle Book. By applying music theory with a conceptual apparatus that deals with stereotypes and ethnocentrism, I can critically analyse what the music is communicating.</p>	
Keywords:	Disney, ethnocentrism, stereotypes, otherness, David Sonnenschein, Walter Lippman, music
Number of pages:	49
Language:	Swedish
Date of acceptance:	

# INNEHÅLL / CONTENTS

<b>FÖRORD .....</b>	<b>6</b>
<b>1 Inledning.....</b>	<b>7</b>
1.1 Syfte.....	8
1.2 Ämne och Motiv .....	10
1.3 Frågeställning och hypotes.....	13
1.4 Avgränsning.....	13
1.5 Material .....	14
<b>2 Begreppsapparat.....</b>	<b>16</b>
2.1 Lyssningsmodeller .....	16
2.1.1 <i>Kausal Lyssning</i> .....	17
2.1.2 <i>Semantisk Lyssning</i> .....	18
2.1.3 <i>Nedsatt lyssning</i> .....	19
2.1.4 <i>Hänvisande lyssning</i> .....	19
2.2 Stereotyper .....	20
2.2.1 <i>Stereotyper i film</i> .....	21
2.3 Etnocentrism.....	23
2.4 De Andra.....	23
2.4.1 <i>De Andra och film</i> .....	25
2.4.2 <i>De Andra i Disney</i> .....	26
2.5 Musik är kommunikation: David Sonnenschein.....	26
<b>3 Metod .....</b>	<b>29</b>
<b>4 Analys .....</b>	<b>31</b>
4.1 Dumbo .....	31
4.2 The Junglebook .....	33
4.3 Aladdin .....	35
4.4 Lady och Luffsen .....	37
<b>5 Redovisning och Resultat .....</b>	<b>40</b>
5.1 Musiken som stöd för etnocentriska stereotyper av afroamerikaner i Djungelboken och Dumbo .....	40
5.2 Musikens roll som segregering i Aladdin.....	40
5.3 Musikaliska stereotyper i Lady och Luffsen för framställningen av asiater .....	41
<b>6 Slutsats.....</b>	<b>42</b>
<b>7 Diskussion och Avslutning .....</b>	<b>44</b>



## FÖRORD

Ett stort tack till Anna-Sofia Nylund för all hjälp och stöd samt Maria Byggmästar, Johan Östman och Kaj Eklund för korrekturläsningen. Jag vill också tacka Jani och Lars för deras tålamod och uppmuntrande.

# 1 INLEDNING

Vare sig det är spirituella eller politiska budskap, är det essentiella i musik kommunikation. (David Sonnenschein 2001:101)

Hörseln är det sinne som utvecklas först hos ett foster. Redan vid femte månaden är fostrets öronsnäcka fullt utvecklad och den kan höra ljud både in- och utifrån moderns mage. Man kan snabba upp inlärning genom att höra på ljudspår medan man sover. När en patient är nersövd eller ligger i koma fortsätter de auditiva fibrerna att ta in information som senare kan komma ihåg. Till skillnad från synen är hörseln mindre avgränsbar. Ljud har förmåga att tränga sig genom väggar och böja sig runt hörn, men ändå underskattar vi det örat observerar. Det sägs att hörseln är det sinne som stannar längst kvar då man dör. (Sonnenschein 2001:72)

Vi kommer alla ihåg scener och karaktärer från våra favorit Disneyfilmer som unga. Vissa har mera än andra etsats fast i mitt minne och när jag blundar kan jag utan ansträngning återskapa bilderna och ljuden i huvudet. Kanske inte bilderna så mycket som ljudet men mera i form av musik – i form av melodier, rytm och lyrik. Min favoritfilm som barn var Lejonkungen och jag kunde en gång alla repliker i filmen utantill. Nu skulle jag knappast kunna upprepa en hel mening, men låtarna kommer jag ihåg som om de vore en del av mig. När jag var liten var dessa låtar det närmaste jag kom afrikansk kultur och redan som barn hade jag en stark uppfattning om vad Afrika låter som. Nu vet jag att det inte är så enkelt, men den förenklade auditiva beskrivningen av Afrika fungerar ännu på mig och tjänar sitt syfte. Fastän jag anser mig ha vuxit upp till en mediekunnig person med ett kritiskt filter är dessa musikaliska *stereotyper* ingrodde genom år av Walt Disneys uppfostran.

Jag kan acceptera vad jag har blivit matad med och måste dra med mig till graven, men att tolerera det blint är svårt och orättvist mot mig som en kritisk individ. David Sonnenschein säger att det essentiella med musik är kommunikation. Vad musiken kommunicerar beror på konnotationer och vad man konnoterar med musiken beror på

kulturen, d.v.s. media. *Jag behöver inte se en savann för att veta att jag är i Afrika, jag behöver bara höra lite bongo trummor.* Dessa associationer är i sig själv harmlösa men när de används i en negativ kontext, till exempel i befrämjandet av fördomar och förstärkning av stereotyper, bildar musiken ytterligare konnotationer som tar ett mera socialt uttryck. *Jag vet att bongotrummor är Afrika, och när bongotrummor spelas är någon afrikan. Den korkade hyenan spelar bongo, den smarta spelar elgitarr, vem är afrikan?*

## 1.1 Syfte

Mitt syfte med denna forskning är att få en starkare uppfattning om musikens inverkan på åskådaren. I filmsammanhang har man länge talat om den heliga treenigheten som är fotograf, producent och regissör. Jag som ljudplanerare anser att musik och ljud är ett minst lika viktigt element som borde beaktas mera. När man planerar ljud till en film eller komponerar musik har man, precis som fotograf, producent, eller regissör, ett moraliskt ansvar.

Problematiken med moral och respekt gentemot karaktärerna i en dokumentärfilm var någonting jag själv började fundera över i samband med mitt slutarbete. I maj 2010 begav vi oss till en liten by i mellersta Sverige för att skapa en berättelse om samhörighet, matdumpstrare och eldsjälar. I detta projekt fick jag utöver ljudplanering uppgiften att komponera filmens musik. Under vistelsen blev det tydligt att det intressanta ligger i kontrasten mellan dessa eldsjälar och folket som omger dem. Syftet blev att skapa en parallell historia mellan en liten grupp jordnära människor och vardagliga ”medelssvensson” med vitt staket och grön gräsmatta. Regissören ville få fram hur olika man kan verka till ytan men ändå ha samma drömmar och mål.

I denna dokumentär skulle musiken fungera som en bro. En melodi som övergår från det konstnärliga till det sportsliga; från det organiska till det syntetiska; från det akustiska till det elektriska; från en gammal tramporgel till Allsång på Skansen.

Jag smålog åt tanken att göra en överdriven parodi på de två kulturerna där jag skulle använda mig av alla de musikaliska stereotyper jag kom att tänka på. Sterotyperna skulle bli ett effektivt sätt att skapa en kontrast, samt en bro. Den organiska musiken



för de ”jordnära” blev serverat på silverfat när en av karaktärerna spelade en melodi på tramporgeln som förde fantasin till medeltida skogar med troll och älvar. Melodin kunde ironiskt och ärligt användas som de ”jordnäras” signatur fastän många av dem lyssnade på samma musik som jag själv.

För ”medelsvensson” försökte jag skapa en Allsång på skansen-liknande stämning som skulle ge en känsla av massa eller majoriteten. Min personliga musiksmak och hur jag förhåller mig till svensk allsång gav också känslan av ett tråkigt liv. Jag ställde också frågan om denna användning av musik är rätt? Är mitt motiv rättfärdigt eller kommer filmens integritet och trovärdighet att ta skada. Kommer min stereotypiska komposition att kränka karaktärerna? Använder jag musiken som ett resultat av hur jag ser på dessa subkulturer, hur andra ser på dem eller hur de ser på sig själva? Detta var frågor som intresserade mig och som blev viktiga att behandla i detta arbete.

David Sonnenschein säger att musik påverkar det undermedvetna och själsliga hos tittaren. Detta är någonting relativt obekant för många och därför ville jag belysa fenomenet. Att vara medveten om vilka värderingar man som ljudplanerare för fram eller stöder är viktigt och jag tror att en felanvändning av musik kan resultera i att filmen får dåligt anseende. Också som tittare bör man ta i beaktande detta för att inte förlita sig blint på vad musiken och ljudet berättar.

När jag gjorde research kring stereotyper i film stötte jag på otaliga diskussioner kring stereotypiska avbildningar av etniska minoriteter i film och en stor del av kritiken riktades mot Disneyfilmer. Stereotyperna är lika ensidiga som melodierna i Allsång på Skansen men vad som intresserade mig och vad jag sökte efter var dock de auditiva stereotyper som jag skulle behandla i min slutproduktion. Åsikterna kring stereotyperna i Disneyfilmerna cirkulerade mest kring de visuella och lingvistiska stereotyperna i Disneyfilmer. Den kommentar som fick mig att slå fast detta ämne hittade jag då jag såg ett klipp av aporna i *Djungelboken*: “Hur kan du påstå att aporna är afroamerikaner endast på grund av hur de betar sig? Det är ju du som är rasist som drar den slutsatsen,” skrev en person som svar till en annan som påstod att det var rasism. Visserligen finns det inga definitiva bevis på att aporna är afroamerikaner. Slangen som aporna talar i användes också av vita på den tiden i New Orleans och så

vidare. Min reaktion på detta var att musiken och danser ger klara antydningar om inte klara så bidrar de till antydningarna. Jag började söka artiklar kring musiken i Disneyfilmer och till min förvåning så har ytterst lite kritisk forskning gjorts kring de auditiva aspekterna i dessa filmer. Jag hittade ett videoklipp som visade arbetsprocessen bakom *Den Siamesiska kattsången* (*The Siamese Cat Song*) vilket kom att bli det första materialet under mitt mikroskop. Detta klipp upprörde mig och kom att motivera mig oerhört. *Den Siamesiska kattsången* är sången som spelas i *Lady och Lufsen* (*Lady and the Tramp*) när de lömska siamesiska katterna visar sig för första gången. Klippet visar hur Peggy Lee, en vit amerikans skådespelare och sångare, tillsammans med en kompositör skapar en orientalisk, i detta fall asiatisk, ljudvärld. De gör så genom att ta de mest traditionella kinesiska och japanska instrumenten och spela en stereotypisk asiatisk melodi medan Peggy Lee förfalskar en asiatisk accent. Det är upprörande att se hur asiater porträtteras i *Lady och Lufsen* men det upprörde mig mera att se en vit Hollywoodstjärna bestämma hur asien låter.

Musiken i Disneyfilmer är ett viktigt element som påverkar tittaren starkt, ofta på ett undermedvetet plan. Musiken i *Lejonkungen* påverkade mig undermedvete på kanske ett harmlöst sätt men inte heller konstruktivt. Detta utnyttjas till fullo i Disneyfilmer och blir ett effektivt verktyg för berättande och som stöd eller underton för visuella karaktäriseringar. Genom att applicera musikteori och teoretiska begrepp på en kvalitativ analys av Disneyfilmer hoppas jag kunna svara på min frågor och antingen förkasta eller bekräfta min hypotes. Med denna forskning hoppas jag kunna förbättra min analytiska förmåga och självkritik beträffande ljudplanering och musikkomposition.

## 1.2 Ämne och Motiv

Walt Disney är utan tvekan en av världens mest kända filmskapare och har varit det under det senaste seklet. De tecknade Disneyfilmerna har distribuerats i stor geografisk bredd och kan klassas som den kulturellt mest inflytelserika formen av underhållning för barn.

Leonardi (1998:165) påpekar att Disneybolaget är ett av de mest kraftfulla och mest kända medieföretag som riktar sig till barn, föräldrar och lärare över hela världen. De presenterar en världsbild baserad på oskuld, magi, och glädje och dess huvudsakliga och uttalade mål är att utbilda barn genom underhållning. Men bakom dessa oskyldiga bilder och fantasi finns en dold ideologi som syftar till att stärka klass-, ålders-, köns- och rasistiska stereotyper.

Eftersom det huvudsakliga och uttalade målet med dessa filmer är att lära och fostra barn är kritiska analyser högst nödvändiga. Det är värt att påpeka att de flesta animerade filmerna producerade av Disney från 1940 fram till 2000-talet har fokuserat på att avbilda det kulturellt avvikande. Om man tar tid och plats i beaktan kan man enligt en undersökning av Gi Giovanni, Elena konstatera att nästan alla filmer från åren 1900-2000 utspelar sig långt ifrån det moderna västerländska.

Film	Tid och Plats
Skönheten och Odjuret	Frankrike under 1600-talet
Aladdin	Mellanöstern
Lejonkungen	Sydafrika
Pocahontas	Hispaniola
Ringaren från Notre Dame	Frankrike under medeltiden
Hercules	Antikens Grekland
Mulan	China
Tarzan	Afrika
Atlantis	Den förlorade kontinenten

*Figur 1. Disneyfilmer producerade 1990-2000 (Di Giovanni 2007:92)*

I den skenbara meningen att sprida kunskap om andra kulturer, är filmerna beroende av konventionella metonymer för att etablera de kulturella *de Andra*, och genom en noggrannare och mera kritisk granskning märker man att det inte är kunskap som sprids utan endimensionella karaktärer från en etnocentriskt utgångspunkt (Di Giovanni 2007:93). Exempelvis hur karaktärerna framställs i filmerna följer ett klart mönster. Hjälten har ofta västerländska drag i utseendet oberoende av egentlig nationalitet; i *Aladdin* från 1992 är den visuella distinktionen mellan den onda och den goda tydliga.



Figur 2. Aladdin (vänster) och Jafar (höger). Aladdin 1992

Aladdin har ljusare hud, större ögon och hår som tilltalar den västerländska kulturen. Jafar, däremot, har kisande ögon med mera arabiska utsmyckningar och större turban.

Karaktärerna vars egentliga uppgift är ”komik” är ofta någon som ser annorlunda ut med brytande accent och ofta icke-västerländsk. Ett exempel på detta är köpmannen i början av *Aladdin* som har en stark arbisk accent. Antagonisterna har ofta en annan än amerikansk accent som t.ex brittisk. De två lejonbröderna i *Lejonkungen* (*The Lion King*) har olika accenter fastän de är bröder. Scar, den makthungriga och onda, talar med en brittisk accent, medan Mufasa, den godhjärtade kungen pratar med amerikansk-engelsk accent. Andra exempel är Jafar i *Aladdin* som talar med brittisk-engelsk accent medan Aladdin talar med amerikansk-engelsk accent och den blodhungriga Tigern Shere Khan i *Djungelboken* (*The Junglebook*) som pratar brittisk-engelska medan alla de flesta andra djuren och Mowgli pratar amerikansk-engelska. Dessa exempel är värt att nämna eftersom det visar hur Disney använder stereotyper, speciellt i språk, som verktyg för att etablera makt, ideologi och manipulation

(Leonardi 1998:164). Detta i sin tur leder till att barn så småningom lär sig att associera en utländsk accent med det onda och den medfödda eller bekanta accenten med det goda (Leonardi 1998:166).

Förutsättningarna i animerad film ger inte åskådaren mycket tid att identifiera och förstå vad som presenteras i bilden. Därför accepterar åskådaren oftast, utan kritik, de bilder och ljud som finns där för att etablera koncept, handlingar, även kulturer som helhet. För filmskaparen, är det snabbaste och mest effektiva sättet att etablera *andra* kulturer genom världskända stereotyper. Stereotyper kräver ingen ansträngning eller tid för att förstås. (Di Giovanni 2007:96).

När man blandar detta effektiva sätt att berätta med en magi som förblindar ens kritiska öga och större anknytningar till den narraterande västerländska kulturen, blir resultatet en animerad Disneyfilm.

### 1.3 Frågeställning och hypotes

Min hypotes är att Disney använder musik som stöder etnocentriska stereotyper.

Mina forskningsfrågor är:

- Hur används musik för att stöda etnocentriska stereotyper av afroamerikaner i *Djungelboken* och *Dumbo*?
- Hur används musiken i *Aladdin* som redskap för etablering av *de Andra*?
- Hur stöder musiken asiatiska stereotyper i *Lady och Luffsen*?

I slutsatser och diskussion -kapitlet vill jag diskutera följande:

- Vilka moraliska konsekvenser har användningen av musik i detta syfte?

### 1.4 Avgränsning

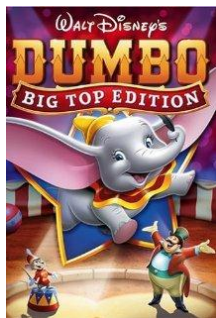
Jag fokuserar enbart på animerade Disneyfilmer. Disneyfilmerna har en global distribution och fungerar som en trendsättare för barnunderhållning världen runt.

Målgruppen är huvudsakligen barn och filmerna bygger starkt på stereotyper, så därför är en kritisk analys väl motiverad. Disneyfilmer är väldigt musikbaserade, så tyngden kommer att läggas på melodier, instrument, rytm, takt. Jag kommer inte att analysera dialog eller som tidigare nämnt accent men dock ta det i beaktande och använda det för att stärka mina argument. Jag kommer endast att analysera originalversionerna, det vill säga de amerikanska utgåvorna.

## 1.5 Material

Jag har valt att analysera fem musikscener i fyra Disneyfilmer från 1900-talet. Jag har valt dessa filmer för att de gestaltar det kulturella *de Andra* och det ackompanjeras av musik. Mina första observationer av dessa filmer är att de kulturer som presenteras inte nödvändigtvis är onda, men de framställs som mindervärdiga i jämförelse med den amerikanska hjälten och hans kulturer.

## Filmer



Dumbo

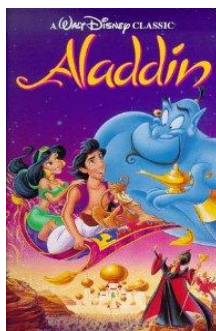
År: 1941

Produktion: Walt Disney.

Regi: Samuel Armstrong, Norman Ferguson med flera.

*When I see an Elephant Fly*

Oliver Wallace / Ned Livingston



Aladdin

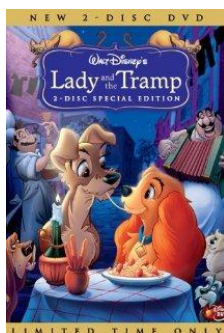
År: 1992

Produktion: Walt Disney

Regi: Ron Clements, John Musker

*Arabian Nights, A Whole New World*

Alan Menken, Howard Ashman, Tim Rice



Lady and the Tramp

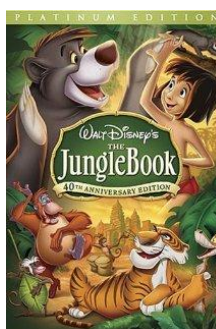
År: 1955

Produktion: Walt Disney

Regi: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson

*The Siamese Cat Song*

Peggy Lee, Sonny Burke



The Jungle Book

År: 1967

Produktion: Walt Disney

Regi: Wolfgang Reitherman

*I Want To Be Like You*

Richard M. Sherman, Robert B. Sherman

## 2 BEGREPPSAPPARAT

Detta kapitel bestående av 6 begrepp är ämnat att ge läsaren en inblick i de teorier som jag använt för att göra denna analys. Mitt val att använda en begreppsapparat istället för teorikapitel beror på att denna analys inte är lämpad för direkta hänvisningar till specifika teoretiker. För full nytta av denna text behövs en viss kunskap i de begrepp jag kommer att presentera och jag hoppas att den kunskapen motiverar mina slutsatser, antaganden och val av ämnet.

### 2.1 Lyssningsmodeller

”Du hör, men lyssnar inte!” har vi säkert hört flera gånger. Kanske när man nickar och säger ”hmm, va intressant” till någon som berättar om sin dag på jobbet och tror att man lyssnar ända tills man blir konfronterad med ”vad sade jag just?”. Då har man hört, men inte lyssnat. Då har en sensation orsakad av förändringar i luftens spänning nått trumhinnan men aldrig förnimmats. Till sitt försvar kan det löna sig att beskriva *lyssning* som ett komplext fenomen med många dimensioner.

För att kunna göra en auditiv analys på en mediatext är det viktigt att den fysiologiska aspekten av hörselsinnet presenteras. Hörseln, på samma sätt som synen, påverkas av psykologiska principer och illusioner. Vår uppfattning om rum, tid och ton följer vissa regler skapta av våra sensoriska system som bearbetas av hjärnan. David Sonnenschein använder begreppet *entrainment* som är ett specialfall när kroppen och sinnet synkroniseras med en utomstående rytm som orsakar ett visst fysiskt eller psykologiskt tillstånd (Sonnenschein 2001:97)

Att vara medveten om hur begränsningar och potential av vår fysiologiska och mentala kapacitet kan påverka den auditiva perceptionen kan komma att fungera som en guide till koncept som kan användas inom filmproduktion.

Att höra är passivt, medan lyssning är aktivt och multifokuserat. Detta betyder att informationen som vi får från ljud kan gå igenom flera psykologiska filter och förnimmelprocesser.



Den franska kompositören och filmskapare Michel Chion har sedan filmjudets födsel 1927 blivit en ikon inom ljudteori i film. Han har jobbat som filmkritiker för Cahier du cinema och publicerat förutom filmmanus fyra böcker om filmjud. I sin inflytelserika litterära verk diskuterar han ljud och dess mångfaldiga inverkan på audiovisuell perception. Chion behandlar ljudet i alla dess former, inklusive musik och poängterar dess omfattande psykologiska effekt.

I boken ”Audivison – Sound on Screen” tar han upp tre olika sätt att lyssna. *Kausal*, *semantisk*, och *nedsatt* lyssning.

Chion (1994:24) skriver att när vi ber någon att tala om vad de har hört, är det överraskande hur många olika form av svar man får. Anledningen till detta är att det finns minst tre typer av lyssning, som var och en behandlar olika objekt. Han kallar dem kausal lyssning, semantisk lyssning, och nedsatt lyssning.

### **2.1.1 Kausal Lyssning**

*Kausal lyssning*, vilken är den vanligaste formen av att lyssna, är när man söker information om ljudets källa. När källan är synlig kan ljudet förse ytterligare information om den källan. Till exempel ljudet av att man knackar på en vägg kan ge oss en uppfattning om dess tjocklek, samt då man efter en fest skakar om ölburkar för lyssna om det finns en skvätt kvar på bottnet. Om källan inte är synlig kan vi genom erfarenhet få en principiell uppfattning och information genom ljudet vi hör. Chion understrycker att man inte blint skall förlita sig på den information vi får genom kausal lyssning. Chion hävdar att kausal lyssning är inte bara den vanligaste men också den mest illusoriska (Chion 1994:26). Chion påpekar att vi inte skall överskatta den noggrannhet och potential kausal lyssning har, dess förmåga att förmedla säkra, exakta uppgifter enbart genom att analysera ljud. I verkligheten är kausal lyssning inte bara den vanligaste, men också den mest lättpåverkade och bedrägliga sätt att lyssna. (Chion 1994:26).

*Kausal lyssning (causal listening)* kan betingas i olika former. Med vissa ljud känner vi genast igen den exakta orsaken eller källan: rösten av den man älskar eller rösten av

någonting väldigt unikt. Men det är sällan som vi kan skapa en uppfattning om den specifika källan genom ljud. Till exempel ljudet av en hund som skäller ger oss inte information om den specifika hunden eftersom alla hundar av samma ras skäller på samma sätt.

I en annan form av *kausalt lyssning* kan källan förbli förevigt oidentifierad. Till exempel när vi lyssnar på radio kan vi höra kända röster varje dag utan att ha någon aning om vad personen heter eller hur hon ser ut. Kausal lyssning kan ibland informera kategorier, istället för unika objekt eller individer. Kategorierna kan till exempel vara mekaniska, organiska, stora eller små. Detta tas i bruk när kunskapen saknas för att göra en mera distinkt identifikation. Jag vet ingenting om maskiner men en viss rytm eller klang i ljudet får mig att säga ”låter som en maskin”, istället för ”låter som en dieselmotor med 16 ventiler”. Fast jag inte har kunskap om maskiner kan jag fortfarande veta om den ökar i acceleration eftersom jag har fått en inblick i det kausala ursprunget till ljudet.

Ett ljud kan också anknyta lyssnaren till flera olika källor vilket ofta är fallet. Exempelvis när jag sitter och skriver denna uppsats är det inte bara ljudet av knappar som hörs utan ljudet av fingrar på knappar och en viss rytm som skapas av mina fingrar på knapparna. Om jag skulle spela in detta ljud och spela upp det från min dator skulle ytterligare en källa skapas: mina högtalare. Chion påpekar att kausal lyssning inom film alltid manipuleras av ett audiovisuellt kontrakt. Sällan har vi att göra med de riktiga, ursprungliga orsakerna till ett ljud, utan de orsakerna filmen får oss att tro på. Detta kallar Chion för *synchresis*. Chion beskriver *synchresis* som ett smide mellan något man ser och något man hör - det är den mentala fusionen mellan ett ljud och en bild när dessa sker vid exakt samma tidpunkt. (Chion 1994:28)

### **2.1.2 Semantisk Lyssning**

Chion kallar det som genom kod eller språk förmedlar ett budskap eller meddelande för *semantisk lyssning* (*semantic listening*). Till detta hör exempelvis talspråk och morsekod. Detta komplexa sätt att lyssna har varit grunden för lingvistikforskning och är det mest studerade av de tre sätten. *Semantisk lyssning* tar inte bara i beaktande de

akustiska faktorerna utan ett helt system av variationer och skillnader. Detta innebär att man söker en djupare mening än den direkta källan till ljudet; man tar steget längre än *kausal lyssning*. Ofta använder vi oss av både kausal och semantisk lyssning. Vi hör vad någon säger och hur, och med vilken underton.

(Chion 1994:28)

### 2.1.3 Nedsatt lyssning

*Nedsatt lyssning (reduced listening)* är den form av lyssning som fokuserar på egenskaperna hos själva ljudet. *Nedsatt lyssning* tar ljud-verbalet, som spelas t.ex på ett instrument, som objektet i sig för observation istället för som medel för något annat. *Nedsatt lyssning* är en lärorik upplevelse. Om man blir medveten om detta märker man snart att när man talar om ljud pendlar man mellan ljudets faktiska innehåll och dess innebörd. Det visar sig också att det inte är en lätt uppgift att prata om ljud i sig själv ifall den ena parten är tvungen att beskriva ljuden oberoende av orsak, innebörd och verkan. En mening som ”Detta är ett skrämigt ljud” bygger på en vana och avslöjar all dess tvetydlighet eftersom man då kan ställa följdfrågan ”På vilket vis?”. Är ”skrämigt” en bild som uppstår i huvudet, är det ett ord som beskriver en källa som är skrämig eller har en obehaglig effekt. Perception är inte enbart ett individuellt fenomen. En viss objektivitet skapas i form av delade uppfattningar. Exempelvis när man stämmer en gitarr lyssnar man kanske på pitchen mellan två strängar för att få dem att sjunga bra ihop. I detta fall använder vi oss av *nedsatt lyssning*. Objektet, gitarren eller ljudet av fingrarna på strängarna lämnas utanför, eftersom pitch är ett medfött karaktärsdrag hos ljud, oberoende av ljudets källa eller innebörd. Man lyssnar på ljudet som ett objekt i sig själv. (Chion 1994:29-30)

### 2.1.4 Hänvisande lyssning

David Sonnenschein beskriver ytterligare en fjärde form av lyssning. *Hänvisande lyssning (Referential Listening)* handlar om att vara medveten eller påverkad av ljudets kontext inte bara i anknytning till källan utan till dess emotionella och dramatiska betydelse. Detta kan spela på människans instinkter: lejon som ryter eller en viss kultur: bongotrummor, eller för viss film etablerad kod så som ljudet när hajen kommer i *Jaws*. (Sonnenschein 2001:78)

*Kausal lyssning* innebär att man söker en källa eller en orsak till ett ljud i hopp om att få information, som att knacka på en vägg för att få reda på material eller tjocklek. Motsatsen till detta är *nedsatt lyssning*, vilket betyder att man lyssnar på ljudet från en röst eller ett instrument som ett objekt i sig utan att ta dess källa i beaktande. De två lyssningsmetoder som kom att bli de huvudsakliga och mest relevanta för mig under min arbetsprocess är *semantisk-* och *hänvisande lyssning*. Med *semantisk lyssning* försöker man hitta ett budskap i en kod eller ett språk. Detta sätt att lyssna tar vanligtvis inte upp skillnader i uttal förutom om de är relevanta för budskapet, vilket det är i detta avseende. Med *hänvisande lyssning* innebär att man påverkas av ljudets kontext, inte bara i form av den orsakande källa utan dess känslomässiga och dramatiska betydelse. Denna lyssningsmetod använder jag mig av för att göra denna auditiva analys och detta sätt att lyssna är kritiskt för en fullständig filmupplevelse.

Chion (1994:33) påpekar att fastän det är viktigt att dra tydliga linjer mellan lyssningsmetoderna, överlappas de och kombineras i en films ljudvärld. I film är att se att utforska, men lyssning utforskar ett fält av ljud som är givet eller till och med påtvingat. Detta fält är mindre begränsat och instängt med osäkra och förändrande konturer. På grund av självklara faktorer som att öronen saknar lock, tar in information från avstånd och ljudets fysikala egenskaper, och att vi i vår kultur inte tränar hörseln, detta "påtvingat att lyssna" gör det svårt för oss att selektivt välja eller lämna bort. Det finns alltid något hos ljud som begestrar och överraskar oss, speciellt när vi vägrar att ge det uppmärksamhet och på så sätt kan ljud ingripa på vår perception och påverka oss.

## **2.2 Stereotyper**

*Stereotype* var namnet den franske tryckaren Fermin Didot gav en maskin som kunde duplicera tryckformer för t.ex. noveller och tidningar. Det var den amerikanska journalisten Walter Lippman som introducerade ordet stereotyp till den sociala och kulturella sfären. I boken *Public Opinion* gav han sin förklaring till hur och varför stereotyper bildas. Stereotyper är *förenklade bilder i våra huvuden* av den värld vi lever i (Lippmann 1922:16). Lippman menade att vi är beroende av förenklade och generaliserande modeller eftersom vår värld är alltför komplex och flyktig för att vi

skall kunna förstå den. Lippman menade att dessa förenklade bilder är konstruerade av individen eller kulturellt ned-ärvda. Han understryker speciellt kulturens inverkan på stereotyper. Lippman påstår att detta sätt att tänka är svårt att ändra på – att det praktiskt taget är oundvikligt, men han kritiserar starkt hur de skapas och påpekar att de nästan alltid är falska. (Lippmann 1922:13)

Människor har en alltför dålig inlärningsförmåga för att kunna ta individuella skillnader i beaktande, så vi behöver förenklade modeller för att uppnå kunskap. Varför har då ordet stereotyp en negativ klang då det verkar vara ett så oundvikligt och mänskligt fenomen? Brown påstår att det är inte det faktum att stereotyper generaliserar och förenklar som gör dem falska eller fel – vi måste ha stereotyper för att kunna förutse händelser. Det är absolutismen och etnocentrismen hos stereotyperna som gör dem falska. (Se Hinton 1998:17)

### **2.2.1 Stereotyper i film**

Att definiera människor utgående från förenklade generaliseringar går tillbaka till antikens Grekland. Karaktärer var ofta porträtterade som lätt igenkännbara typer – den goda och den onda, den skyldiga och den oskyldiga, hjälten och boven. Hur dessa typer blev framställda berodde på historiska händelser och den specifika tidens värderingar.

I början av 1900 talet höll filmen på att bli det mest dominanta mediet. Film visade en förut oupplevd form av kommunikation. Film talade direkt till människans psyke och berörde tittaren på ett sätt teatern aldrig hade gjort. Genom att återspegla det undermedvetna hos människan kunde filmen påverka tittaren och tränga igenom publikens kritiska filter. Walter Lippman tog detta i beaktande och såg stereotypins betydelse i Hollywoodproduktioner. (Jfr Ewen&Ewen 2006:4-10)

Lippman (1922:90) påpekar att det aldrig har funnits ett stöd för visualisering jämförbart med filmer. Filmer verkar riktiga. De kommer till oss utan mänsklig inblandning, och de är den mest lättvalda maten för sinnet. Varje beskrivning i ord, eller ens någon insertbild, kräver en insats av minnet innan en bild finns i sinnet. Men

på skärmen har hela processen (observering, beskrivning, rapportering, inbillning) åstadkommit färdigt för dig utan mer ansträngning än vad som krävs för att hålla sig vaken.

Hollywoods roll casting process var en process baserad på stereotyper som på 1920 talet blev Lippmans laboratorium. Hollywood arbetade i ett tanke-system där enkla avbildningar, influerade av den allmänna opinionen, kunde analyseras och förstås. Lippman ansåg att filmindustrin hade öppnat dörrar till en mera generaliserande förnimmelseprocess. Filmerna kunde genom stereotyper förklara och smälta den annars så komplicerade och förvirrande verkligheten – de erbjöd en bild av verkligheten – en försvarslinje som skyddar vår ”position i samhället”. (Jfr Ewen&Ewen 2006:4-10).

They are an ordered, more or less consistent picture of the world... They may not be a complete picture... but they are a picture of a possible world to which we are adapted. In that world people and things have their well-known places, and do certain expected things. We feel at home there. We fit in. We are members. We know the way around. There we find the charm of the familiar, the normal, the dependable, its grooves and shapes are where we are accustomed to find them... It fits as snugly as an old shoe [Lippman 1922:93]

Människor gör allt för att upprätthålla och försvara sin version av hur saker och ting är. Lippman (1922:94) påpekade att en störning av stereotyper känns som ett angrepp på grundstenarna av universum. Det är ett angrepp på grundvalarna för vårt universum, och när stora saker står på spel vill vi inte erkänna att det är någon skillnad mellan vårt universum och universum Lippman (1922:94)

I en snabbt föränderlig värld, där förstahandserfarenhet höll på att förlora sin position som kunskapskälla, kom media att ersätta de sedvanliga nätverken. Med detta kom stereotyper att bli lätt intagliga, inom industrin skapta substituter för intim kunskap. Med detta i beaktande kan man se hur tiden suddar ut gränsen mellan stereotyper och kränkande fördomar. I det informativa och relativt färggranna samhälle vi lever i överskrider kulturer sina ursprungliga gränser och detta resulterar i en ökad känslighet för hur stereotyper presenteras. (Jfr Ewen&Ewen 2006:4-10)

## 2.3 Ethnocentrism

Ethnocentrism definieras som ”falska antaganden om andras sätt på basis av ens egen begränsade upplevelser” eller ”att döma andra etnisiteter som mindre värdiga” (Bargar 1998). Vi är alltså etnocentriska när vi använder oss av våra egna kulturella normer för att generalisera andra människor, kulturer och seder. Dessa generaliseringar blir en distorderad kommunikation och kan orsaka felbedömningar och missförstånd mellan kulturer. Definitionen av ethnocentrism beskriver varje människa. Det är omöjligt att slita sig loss från detta tankesätt eftersom vår verklighet fungerar för oss. Hur vi upplever färger, tid, värderingar, sociala roller och universum hjälper oss att organisera och ge mening till våra liv. Detta betyder att våra begränsade upplevelser fungerar som en grund för att kunna ta in nya erfarenheter, i detta fall andra människors beteende.

Då ställer man frågan ”varför är användning av stereotyper i Disneyfilmer fel om ett etnocentriskt tankesätt är oundvikligt hos människor?”. Ethnocentrismen blir ofta exploaterad och används som ett verktyg för att uppbygga konflikt och för att befästa maktpositioner. Historia visar att ett ”oss mot dem” perspektiv som används för egen nytta befrämjar diskriminering mellan politiska, religiösa och etniska grupper för egen förmån. Sociala konflikter och krig har vanligtvis ethnocentrism som kärna och det visar sig ofta vara självdestruktivt för alla inblandade.

Att stereotypisera är någonting mänskligt och oundvikligt och därför inte nödvändigtvis fel, men vare sig stereotyper är positiva eller negativa så blir en enformig och etnocentrisk framställning av etniciteter ett hinder för förändring (se Bargar 1998).

## 2.4 De Andra

There is no *other* without there first being a *self* (Ivan Stacy 2010:73)

När *de Andra* eller *framställningen av Andra* används inom mediekritik talar man om de sociala och psykologiska metoder som används för att utesluta eller marginalisera en grupp. Att klassa någon som *den Andra* lägger fokus på vad det är som gör någon annorlunda eller motsatsen till någon annan, och detta påverkar hur vi presenterar andra, speciellt i form av stereotyper. I alla konventionella former av berättande

identifierar vi oss som åskådare eller läsare med protagonisten, hjälten. Denna relation uppstår ofta i början av berättelsen när en åskådare känner sympati för eller identifierar sig med karaktären. När detta band har knutits börjar man som åskådare se på världen så som karaktären ser världen. Det som är för honom avvikande blir automatiskt *de Andra*. (jfr. Stacy 2010:73)

Eftersom *de Andra* ofta saknar de fundamentala karaktärsdrag som *the One* eller protagonisten har, blir den andra nästan alltid betraktad som mindre värd eller underordnad. I samhället kan *de Andra* karaktäriseras som mindre intelligenta och omoraliska, till och med som en lägre form av varelse. Detta fenomen kan hittas i Disneyproduktioner.

Walt Disney -produktioner tenderar att stereotypisera alla de typiska dragen av kulturellt avvikande *Andra* med en viss grad av rasism, medan amerikanerna tenderar att porträtteras i huvudsak som "goda människor" (Leonardi 1998:165).

Det sociala fenomenet av *de Andra* kan komma till uttryck i olika former. Skillnader i människoraser är en aspekt såsom att människors färg på hyn varierar, personer är vita, mörkhyade eller något annan nyans. Variationer i nationalitet är också en skillnad t.ex. finländare och somalier. Även livsåskådning berör detta fenomen, människors religiösa övertygelse t.ex. kristna och muslimer åtskiljer grupper från varandra. Även politiska ideologier skapar klyftor såsom kapitalism och kommunism. Personers sexuella läggning skapar även det ett "vi och dem" tänkande där en variation på personers sexuella preferens kan varierar som t.ex. homosexuella eller heterosexuella.

När man avviker från den socialt dominanta gruppen tappar man sin röst. Man anser att marginella grupper inte kan definiera sig själva utan måste definieras av den dominerande gruppen. Detta leder till att en viss grupp inte bara blir bestulen på sin identitet men också sin känsla av värde. Etnocentrism, kan förknippas med konceptet *de Andra* eftersom det oftast handlar om att evaluera andra utgående från sitt eget utgångsläge. *De Andra* är en defensmekanism för att upprätthålla den hierarkiska strukturen. (se Renov 2004:217)



### 2.4.1 De Andra och film

*de Andra* har sina rötter i den västerländska kolonialismen. Människor av främmande kulturerna betraktades som vildar och man försökte tämja *de Andra* genom den västerländska kulturen. På senare tid har framställningen av *de Andra* börjat fungera som ett verktyg för att upprätthålla den västerländska identiteten. Di Giovanni (2007:94)

Den första som började forska djupt i dessa kulturella sammandrabbningar var Edward Said. Fastän Said's största intresse låg i den litterära aspekten av den västerländska kulturens attityd gentemot de orientala, erkänner han i boken *Orientalism* (1978) den nya teknologins och medias roll i spridningen av denna orättvisa tradition. Said (1978:26) skriver att en aspekt av den elektroniska postmoderna världen är att det har skett en förstärkning av stereotyper genom vilken orienten visas. TV, film, och alla mediers resurser har tvingat information till mer och mer standardiserade former.

En annan forskare vid namn Ziauddin Sardar har på senare tid forskat vidare i orientalismen var Said slutade. I hans bok, också med titeln *Orientalism* (1999), tar han en strängare ton gentemot hur den orientala attityden manifesteras och sprids med hjälp av den moderna median, speciellt film:

Even though the project of Orientalism has way passed its 'sell by date', it is colonizing new territories (se Di Giovanni 2007:94).

Di Giovanni (2007:94) hävdar att med dessa nya områden (*terretories*) menas nya geografier som formas och kontrolleras av moderna masskommunikationsmedel som film. Sardar skrev ett helt kapitel ägnat åt *Orientalism* i film var han upptäcker och bryter ner manipulationen av andra kulturer inom filmens olika genrer, inklusive tecknade serier. Sardar hävdar att *de Andra* oftast används som en mönsterbok varifrån färdiga kulturella modeller visas i syftet att underhålla publiken, på samma gång som överlägsenheten av den narraterande kulturen tvingas på publiken. (Se Di Giovanni, 2007:94)

### 2.4.2 De Andra i Disney

Eftersom det främsta syftet med Disneyfilmer är att vädja till en stor publik över hela världen, särskilt barn, är representationer av *den Andre* utjämnade och förenklas genom urvalet av exotiska element som är väl kända för västvärlden (Di Giovanni 2007:211)

Leonardi (1998:165) hävdar att detta försök att förenkla olika koncept leder till att Walt Disney -produktioner fylls av stereotyper som framställer *de Andra* med en viss grad av rasism.

Under 1900-talet har *de Andra* visat sig bli en allt större och större trend inom animerade Disneyfilmer när det kommer till att skildra andra kulturer (se figur 1). Det skenbara motivet till detta är att sprida kunskap om främmande kulturer men det krävs endast en noggrannare titt för kunna konstatera att de inte går djupare än etnocentriska stereotyper. Hur *de Andra* representeras motsätter all karaktärsdynamik och utveckling. De blir exempelvis endimensionella karaktärer som uppfyller rollen som "comic relief" eller helt enkelt den avvikande.

## 2.5 Musik är kommunikation: David Sonnenschein

Musik i film har inte bara den självklara rollen som låtar på filmens officiella soundtrack. Musiken fungerar som ett icke-verbalt språk som kan visa ljudplanerarens insikter. Olika genrer väcker olika känslor, och strukturen kan hjälpa oss identifiera kompositionens sanna avsikt. Vare sig musik är personligt uttryck, andligt budskap, politisk agenda eller kommersiell produkt, är den först och främst kommunikation.

David Sonnenschein är en prisbelönt ljudplanerare som regisserar filmer, spelar klassisk- och jazz-klarinet. Tabellerna är tagna från hans bok "Sound Design, The expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema". Tabellerna är minimerade för att spara utrymme. Endast de rader och kolumner som texten hänvisar till är inkluderade.

<b>Geografiskt läge</b>	<b>Musikstil</b>
Mellanöstern	Mollskalig melodi med mycket ornament
Japan och Kina	Xylofoner och woodblocks med enkla melodier i moll. 4/4 dels takt. Pentatonisk skala
Rom och Paris	Dragspel och harmonium

Figur 3. Musikaliska hänvisningar till kultur/geografi (Sonnenschein 2001:189)

Denna tabell av David Sonnenschein visar hur stilen på musiken används i film ljud för att hänvisa till en viss kultur eller geografiskt läge. Kännetecknande för exempelvis *mellanöstern* är en melodi som följer mollskalan och har mycket ornament. Detta är ett effektivt sätt att etablera en plats och kultur utan att behöva presentera det visuellt. Ett exempel, vilket inte tas upp i min huvudsakliga analys men som är nämnvärt, är de italienska kockarna i *Lady och Luffsen* som spelar dragspel. Endast genom att lyssna på låten *Bella Notte* som de spelar för Lady och Luffsen etableras den italienska kulturen och därefter allt det som konnoteras med Italien såsom romantik.

<b>Genre</b>	<b>Effekt</b>
Afroamerikansk – jazz, blues, Dixieland	Glad, hjärtlig känsla, lekfull, ironisk

Figur 4. Musik Genre och effekt (Sonnenschein 2001:109)

Denna tabell visar hur jazz förknippas med den afroamerikanska kulturen och dess känslomässiga inverkan.

<b>Intervall</b>	<b>Ratio</b>	<b>Emotionell karaktär</b>
Unison	1:1:	Styrka, solidaritet, säkerhet, lugn
Oktav	1:2	Helhet, öppenhet, samhörighet
Liten-sekund	15:16	Spänning, obehag, mystik

*Figur 5. Harmoniska intervaller (Sonnenschein 2001:121)*

Denna tabell visar hur intervaller mellan toner påverkar den emotionella karaktären. Intervall mellan toner kan beskrivas som två toner i en skala som ringer på samma gång och den resonansen skapar en viss känsla hos publiken.

### 3 METOD

Som forskningsmetod har jag valt en fallstudie med fyra tecknade Disneyfilmer. I analysen av materialet kommer jag att använda mig av David Sonnenscheins lyssningsmodell *hänvisande lyssning* och Michael Chions lyssningsmodell *semantisk lyssning*. Eftersom jag strävar efter att göra en kritisk analys som kan besvara mina forskningsfrågor, kräver det att jag utöver att analysera ljudets egentliga källa också lyssnar på materialet, dess budskap och dramaturgiska syfte. Hänvisande lyssning tillåter mig att reagera på mina första instinkter av vad jag hör. Genom semantisk lyssning kan jag analysera mina primära instinkter och hitta ett budskap eller meddelande och på så vis föra diskussionen på ett moraliskt plan.

När jag lyssnar på de utvalda scenerna från Disneyfilmerna kommer jag att använda mig av *David Sonnenscheins* tabeller (figur 3, 4, 5) för att tolka musiken och avläsa eventuella meddelanden. *Figur 3* beskriver hur man genom en grundläggande kunskap inom musikteori kan etablera en geografisk plats eller kultur. Genom att sedan lyssna på musiken i materialet kan jag placera in låtarna i tabellen. *Figur 4* beskriver kort hur en musikgenre, i detta fall jazz, kan förknippas med afroamerikansk kultur och vilka känslor den väcker. Genom att lyssna på musiken kan jag identifiera element som kännetecknar jazz och därefter dra paralleller till den afroamerikanska kulturen. *Figur 5* beskriver hur intervaller eller rum mellan toner spelar spratt med våra känslor. I ljudplanering, speciellt i skräckfilmer är detta ett effektivt sätt att skapa spänning och obehag. Genom att analysera musiken kan jag placera in låtarna i tabellen och få reda på den känslomässiga tonen bakom musiken. De musikaliska stycken jag har valt att analysera är diegetiska. Det vill säga musiken kommer från en källa i filmen. I dessa fall är det karaktärerna som sjunger och framför musiken, så när man placerar musiken i tabellerna kan man också dra paralleller till karaktärernas personlighet.

Jag kommer att identifiera *de Andra* genom att jämföra hur karaktärer framställs i jämförelse med huvudpersonen, protagonisten. I framställningen av *de Andra* läggs fokus på *vad* det är som gör *de Andra* annorlunda, och detta påverkar hur vi presenterar andra, speciellt i form av etnocentriska stereotyper. I dessa filmer är det meningen tittaren skall identifiera sig med hjälten och den relationen uppstår när vi känner

sympati för honom eller henne. Jag kommer att jämföra hur karaktärerna i fråga framställs i jämförelse med hjälten. *de Andra* saknar ofta fundamentala karaktärsdrag och blir ofta betraktade som mindre värda eller underordnade; ibland till och med som en lägre stående varelse. Semantisk och hänvisande lyssning är redskapen jag använder för att analysera om musiken stöder framställningen av *de Andra*.

## 4 ANALYS

### 4.1 Dumbo

#### *Kontext*

Dumbo är en utstött elefant på grund av hans övernaturligt stora öron. Hans enda vän, bortsett från hans mamma, är ironiskt nog musen Timothy. För att få Dumbo på bättre humör tar Timothy med honom för att träffa sin mor. På vägen tillbaka dricker Dumbo från en hink som råkar innehålla champagne. Detta resulterar i att Timothy och Dumbo båda blir berusade. Följande morgon efter vilda hallucinationer vaknar de upp i ett träd. Timothy undrar hur de kom upp dit och drar slutsatsen att Dumbo har flugit upp dit. Då träffar de ett gäng kråkor som börjar retas med Dumbo och Timothy. Kråkorna vägrar att tro på att Dumbo kan flyga och vilket leder in till låten *When I see an Elephant Fly*.

#### *Analys*

Dumbo och Timothy är protagonisterna, de som tittaren känner sympati med. Kråkorna presenterar sig som busar och retar Timothy och Dumbo, till exempel genom att blåsa rök på dem. Kråkorna är också glada och lekfulla men etableras som *de Andra*. Denna etablering sker genom den stereotypiska porträtteringen av afroamerikaner. Kråkorna pratar i jive, vilket är engelsk slang som huvudsakligen användes av afroamerikaner. Exempel på detta är uttryck som *I've been done seen 'bout everything* och *brotha*. Andra faktorer som stöder framställningen av kråkorna som *de Andra* är att de verkar intellektuellt svagare och ansvarslösa.



Figur 6. Jim Crow i *Dumbo* (1941)

*When I see an Elephant Fly* har en tydlig swingbeat vilket dominerade jazzgenren från ca 1935-1945. Bastrumman accentuerar första och tredje slaget medan highhatten eller cymbalen accentuerar andra och fjärde, vilket är markant för swing. Kontrabasen, vilket är ett viktigt instrument för rytmen i jazz, spelar i *walkingbase*, vilket också är känneteckande för jazzgenren. I mitten av låten spelas trumpetsolon med sordin. Sordinen var ett dämpningsverktyg för trumpeter populära inom jazzgenren (Bonniers 1995:438). Den moderna trumpeteten konstruerades 1821 och användes först inom militären, men fick under 1900 talet en mera betydande roll genom jazzen. Här förekommer också *scatting* - en sångteknik inom den afroamerikanska jazzen där orden ersätts med stavelser och blir humoristisk nonsenssång.

Sången följer pentatonisk-moll skala och går efter ett *call and response* (anrop och svar) mönster, som kännetecknar jazzen (Sonnenschein 2001:112). Pentatonisk moll skala är en typisk bluesskala som också förekommer inom jazzen. I bakgrunden hör man också en kör som sjunger i *hum*-liknande harmonier vilket var en sångteknik inom Negro Spritual och gospelhymner (Wollstein 2002:549). Genom dessa musikaliska observationer kan jag dra slutsatsen att *When I see an Elephant Fly* hör till Jazzgenren. Genom att använd David Sonnenscheins analysmodell kan man konstatera att kråkorna är afroamerikaner.



Genre	Effekt
Afroamerikansk – jazz, blues, Dixieland	Glad, hjärtlig känsla, lekfull, ironisk

Figur 4.

## 4.2 The Junglebook

### Kontext

Djungelboken handlar om en Mowgli som växer upp i djungeln med en vargflock. Efter 10 år har han blivit en av vargarna oavsett hans fysiska avvikelser. Den ilskna och onda tigern Shere Khans hat för människor gör det nödvändigt för Mowgli att återvända till människobyn. Pantern Bagheera får som ansvar att ackompanjera Mowgli genom den stora djungeln. Snart stöter de på björnen Baloo som fattar tycke för den lilla människovalpen och följer med. På vägen dyker ett gäng apor upp som kidnappar Mowgli och tar honom till ap-kungen Louie.

Kung Louie vill att Mowgli visar honom hur man gör upp eld. Mowgli, som gärna stannar kvar i djungeln, erbjuds att stanna kvar i utbyte mot denna information. Bagheera och Baloo är dem på spåren och kommer snart till de gamla ruinerna som aporna gjort till sitt kungadöme.

### Analys

I The Djungelbook är det pojken Mowgli som är protagonisten, den vi lär känna sympati för. Att aporna kidnappar honom gör dem till *de Andra*. *de Andra* kan ta uttryck när någon saknar grundläggande egenskaper som hjälten däremot har. I detta fall är det till exempel förmågan att skapa eld. Kung Louie klagar på att han har nått toppen, men har gjort det relativt. Han har nått toppen inom den subkultur som utgörs av apor. Nu vill han nå nya höjder, bli en mänskika och gå in till stan.

*Now I'm the king of the swingers Oh, the jungle VIP. I've reached the top and had to stop and that's what botherin' me I wanna be a man, mancub and stroll right into town*

*and be just like the other men I'm tired of monkeyin' around! Oh, oobee doo I wanna be like you. I wanna walk like you, talk like you, too. You'll see it's true an ape like me can learn to be human too.*

Aporna framställs här som primitiva och som en lägre form av varelse vilket bidrar till framställningen av *de Andra*. Att apor framställs som primitivare i jämförelse med människa är förståeligt men eftersom andra djur verkar intellektuellt och emotionellt mera som Mowgli blir det en ännu större kontrast eftersom apor egentligen ligger närmast människonsläktet. Också dessa apor framställs med samma stereotyper som kråkorna i *Dumbo*. De talar i Jive och betar sig som lekfulla, glada, ointelligenta och oansvariga.



Figur 7. Kung Louie i *Jungelboken* (1967)

Låten *I want to be like you* har en swingbeat med en kontrabas som håller ett walkingbase riff medan Kung Louie scattar. Sången avbryts med jämna mellanrum av scattsolon, och ibland jazziga trumpetsolon; i denna scen också med sordin. (Jfr förra kapitlet).

Likt kråkorna i *Dumbo* kan man här också konstatera att aporna spelar jazz och på så sätt etableras deras Afroamerikanska kultur.

Genre	Impact
Afroamerikansk – jazz, blues, Dixieland	Glad, hjärtlig känsla, lekfull, ironisk

Figur 4.

## 4.3 Aladdin

### *Kontext*

Aladdin handlar om en hemlös pojke som går runt i en stor stad tillsammans med sin livskamrat apan Abu och stjälar mat för att överleva. Aladdin träffar prinsessan Jasmine på torget när han räddar henne från en man som vill kapa av hennes händer efter att hon har stulit ett äppel som hon skulle ge åt de fattiga. I öppningsscenen av Aladdin ser man en man ridande på kamel i en öken under solnedgången. Det är köpmannen Peddler som sjunger öppningslåten *Arabian Nights*.

### *Analys*

*I come from a land, from a far away place, where the caravan roam. Where they cut of your ear if they don't like your face, it's barbaric but hey it's home,* lyder orden medan man ser ett stort landskap av sten och sand. Man ser i den gassande solen att mannen som rider på kamelen har en stor turban.



Figur 8. Köpmannen rider i öknen och sjunger "Arabien Nights" (Aladdin 1992)

Tron om att araber lever bland högar av sand är en gammal stereotyp och här blandas det med barbarisk text som sjungs med brytande engels accent. Di Giovanni hävdar (2007:95) att det är typiskt för västerländska orientalistiska inställningar att främja bilder av främmande kulturer som bakåt och barbariska.

Aladdin och Jasmine, hjältarna i filmen som bor och är uppfostrade på samma geografiska plats som köpmannen i öppningsscenen, bryter ut i sång när de tar en flygtur på den magiska mattan. Men i denna scen ser det anorlunda ut. Här sjunger

Aladdin och Jasmine om hur magisk och vacker världen är men utan att flyga över sanddyner och sten. Man ser den mäktiga staden, den klara stjärnhimlen, månen, fåglar och moln.



Figur 9. Aladdin och Jasmine sjunger "A Whole New World" (Aladdin 1992)

*De Andra* uppstår när någon framställs som annorlunda till huvudkaraktären eller hjälten och här etableras araber som *de Andra*. I jämförelse av dessa två scener kan man konstatera att de lingvistiska och visuella skillnaderna mellan *hjälten* och *araben* också stöds av musiken.

Melodin i *Arabian Night* följer en skala som kännetecknar den arabiska traditionella musiken. Den håller sig i förhållande till *A Whole New World* i ett lågt tonalt register vilket ger en obehaglig känsla. Melodin är mollskalig med mycket ornament som tillåter mycket halva tonsteg. Ornament, eller utsmyckning i musikaliska termer betyder att det finns tonalt spelrum mellan grundtonerna. Man "slirar" mellan tonerna så att säga. Ornament fick en betydande roll under 1500-1700 talen, främst i kompositioner för soloinstrument som lutan eller ouden, vilka är traditionella arabiska instrument. Rytmen utgörs av skinntrummor likt darabukketrumman som är ett arabiskt perkussionsinstrument. Man kan med David Sonnenscheins teori bekräfta att *Arabian Nights* förknippas med mellanöstern.

Geografiskt läge	Musik stil
Mellanöster	Mollskalig melodi med mycket ornament

Figur 3.

*A Whole New World* har en mjuk och charmig melodi med breda melodislingor som ackompanieras av piano och stråkinstrument.

## 4.4 Lady och Luffsen

### Kontext

Lady är en pompös och stolt Cocker spaniel som lever i den rika delen av staden. Livet är en dans på rosor. Men en dag får Lady's ägare barn vilket leder till att tant Sarah kommer med de intrigerande siamesiska katterna för att hjälpa till. Första gången Lady och publiken blir introducerade till de Siamesiska katterna, är i en duett mellan Si och Am.

### Analys

Det första vi ser av de två katterna är sneda ögon som stirrar ut från korgen. De kryper ner tillbaka i sin korg för att gömma sig när Lady passerar. Katterna Si och Am porträtteras med stereotypiska asiatiska egenskaper. Som tidigare nämnt har de sneda ögon, utputande tänder, en brytande accent *do you seing that thing swimming round and round?* och framställs som manipulativa, listiga och omoraliska. De sjunger om att de skall stjäla mjölk av bebisen och äta upp akvariefisken. Lady, hjälten i berättelsen, gör allt för att hålla Si och Am i styr och detta gör dem till protagonisterna.



Figur 10. Si och Am i *Lady och Luffsen* (1953)

Låtens första slag är från en xylofon som slår två toner i unison vilket enligt Sonnenschein skapar en känsla av styrka och solidaritet (se figur 5). Denna ton ringer ut och följs av slaget på en China Cymbal då man ser deras sneda ögon lysa i korgens mörker, varefter en melodi som följer den pentatoniska skalan spelas på en Koto, ett japanskt stränginstrument. Melodin ackompanieras av Tingsha bells, woodblocks och går efter den pentatoniska mollskalan. Melodin spelar på intervaller som går i liten sekund (minor-second). Dessa musikaliska element stöder etableringen av katterna som asiater.

Första sångfrasen i *The Siamese Cat Song* går mellan tonerna c och a. A, är i c-moll skalan den andra tonen och det skapar en intervall som betecknas moll-sekund. Enligt Sonnenschein skapar denna intervall en emotionell karaktär som står för spännig, obehag och mystik. Här kan man dra paralleller mellan låtens emotionella karaktär och karaktärernas personligheter.

We are Si-am-ese-If you dont please

c a a a c a a c a

<b>Intervall</b>	<b>Ratio</b>	<b>Emotionell karaktär</b>
Unison	1:1:	Styrka, solidaritet, säkerhet, lugn
Oktav	1:2	Helhet, öppenhet, samhörighet
Liten-sekund	15:16	Spänning, obehag, mystik

*Figur 5.*

<b>Geografiskt läge</b>	<b>Musik stil</b>
Japan och China	Xylofoner och woodblocks med enkla melodier i moll. 4/4 dels takt. Pentatonisk skala

*Figur 3.*

## 5 REDOVISNING OCH RESULTAT

### 5.1 Musiken som stöd för etnocentriska stereotyper av afroamerikaner i *Djungelboken* och *Dumbo*

Många aspekter i *Dumbo* och *Djungelboken* etablerar kråkorna och aporna som afroamerikaner. Ett exempel är lingvistiken. Kråkorna och aporna talar i *jive* vilket är en form av engelsk slang som användes huvudsakligen av afroamerikaner (Jim Crow: *I've been done seen bout everythin, when I see an elephant fly*). *Jive* betyder också nonsens, eller struntprat, jämförbart med scatting - en sångteknik inom afroamerikanska jazz där orden ersätts med stavelser och blir humoristisk nonsenssång.

Musiken och sången som används i de två scenerna ur *Dumbo* och *Djungelboken* består av element som utgör jazzgenren. Jazzen används i detta sammanhang för att stärka de visuella och lingvistiska stereotyperna hos afroamerikaner och stärker den identiteten. Stereotypen att alla afroamerikaner spelar jazz, som också förekommer i *Aristocats*, simplificerar och ger en endimensionell bild av deras livsstil. Kråkorna och aporna framställs som musiken insinuerar: egentligen ofarliga och lekfulla men också som nonsenspratande, oambitiösa, utbildade och primitiva; *de Andra*.

### 5.2 Musikens roll som segregering i *Aladdin*

De visuella och språkliga stereotyper som präglar filmen är tydliga. Skillnaden mellan Jafar och Aladdin noterade jag i ett tidigare kapitel och denna separation gäller alla karaktärer. Den onda pratar brittiska, de vulgära och barbariska pratar engelska med arabisk accent och hjältarna med renodlad amerikansk accent. En debatt kring det språkliga i Disneyfilmer är bekvämt eftersom de är så tydliga, men det intressanta för mig var den musikaliska undertonen. *Arabian Nights* med den upprörande texten präglas av en klar arabisk känsla (Sonnenschein, figur 3) och hålls i det låga registret vilket ger en obehaglig känsla medan *A Whole New World*, som är filmens upplyftande kärlekslåt har blivit bestulen på allt som skulle kunna påminna om mellanöstern. En renodlad Broadway melodi som man relaterar till och som lyser av Disneymagi är mera passande för hjälten, Aladdin. Med detta som bakgrund kan jag svara på min



forskningsfråga: Musiken fungerar i Aladdin som en kulturell segregerare och stöder framställningen av araber som *de Andra*.

### **5.3 Musikaliska stereotyper i Lady och Luffsen för framställningen av asiater**

Det första vi ser av de två katterna är sneda ögon som stirrar ut från korgen. De kryper ner tillbaka i sin korg för att gömma sig när Lady går förbi. Strax efter denna presentation hör vi två toner som spelas på marimba, en sorts xylofon. Tonerna går i oktav och enligt Sonnenschein ger detta en känsla av solidaritet och styrka. Solidaritet och styrka kan tolkas som ett hot mot den narraterande kulturen, vilket tar formen som Lady. Marimba är ett instrument som förknippas med China och Japan (Sonnenschein, figur 3) och den geografiska associationen stärks av ett slag på Chinacymbalen. Detta distinkta cymballjud associeras genast geografiskt och används ofta som ett verktyg för att etablera Khina eller Japan på ett enkelt sätt. Också melodin som spelas på Koto:n hjälper att ge katterna en asiatisk identitet. (Bonniers: 1995:79)

Melodin, strax innan sången börjar, följer den pentatoniska-mollskallan och har en enkel 4/4 takt som påminner lite om en barnvisa. När melodin körs igång ackompanjeras den av tingsha bells och woodblocks. Ett ackompanjemang som enligt Sonnenschein associerar till Japan och Kina (figur 3). Introt i låten och sångmelodin följer ett melodiskt mönster som går mellan grundtonen och dess andra ton i mollskalan. Till exempel i början a till c och sedan g och a#. Detta intervall kallas liten sekund och skapar känslan av obehag och spänning. (Sonnenschein, figur 5).

De siamesiska katterna har stereotypiska asiatiska drag. De har sneda ögon, talar med brytande engelsk accent eller "engrish" och betar sig seduktiva och lömska. Som svar på min forskningsfråga vågar jag konstatera att musiken indikerar att de är från Kina eller Japan och är onda.

## 6 SLUTSATS

För att gå vidare i diskussion och forma en slutsats krävs en analys av karaktärerna, som går utöver de etnocentriska stereotyper jag observerat. Kråkorna och aporna skadar inte hjälten och visar stundvis sann empati. Efter all min efterforskning och mina diskussioner jag har följt med är detta det populäraste argumentet för Disney. ”Disney är inte rasistiskt eftersom kråkorna hjälper Dumbo flyga”. Fastän kråkorna inte nödvändigtvis är onda blir de *de Andra*. En minoritet som man kanske fattar tycke för och tycker är roliga men som man inte relaterar till på ett djupare plan. Kråkorna är de som inte hör till samhället, de fördriver sin tid och porträtteras som afroamerikaner. Denna endimensionella stereotypiska bild som ges av afroamerikaner har under 1900-talet hållit samma koncept, fast bytt skepnad. I *Aristocats* är afroamerikanerna katter som jazzar bort dagen och sitt ansvar. När man avviker från den socialt dominanta gruppen tappar man sin röst och förmåga att representera sig själv. Med detta i beaktande är det intressant att påpeka att alla kråkor förutom Jim Crow spelas av afroamerikaner. Jag spekulerar och tvivlar på att denna bild av afroamerikaner är en tillfällighet. Det enda jobbet man kunde få på den tiden som afroamerikan var att göra stereotyper av sig själv. Som i *Black Face* -shower och Disneyfilmer.

*Aladdin* som film visar inte nödvändigtvis en dålig sida av arabländerna. Filmen tar oss till en exotisk och magisk värld, som ofta verkar väldigt lockande. Men efter en djupare eftertanke och analys på vad det är som lockar visar det sig att det inte är det arabiska, utan motsatsen. Med *motsatsen* menar jag underförstått Amerika eller *hemma*. Ordet *motsats* används som synonym för den kontrast filmens visuella, lingvistiska och musikaliska stereotyper skapar. Det som lockar är flygande mattor, kärlek i första ögonkastet, en prinsessa som blir kär i en gatupojke, magi, en ande som uppfyller önskingar och en stor, mjuk tiger som man kan gosa med – allting väldigt lockande men inte nödvändigtvis arabiskt. Det arabiska i filmen tar uttryck i vulgära handlingar och ord samt inte så tilltalande ansikten. Musiken stöder den etniska segregationen genom att selektivt använda arabisk influerad musik bakom barbarisk sång. Detta leder till att Araber framställs som *de Andra*, i relation till *Aladdin* och *Jasmine* som egentligen är amerikaner. Musiken stöder den etnocentriska attityden till den arabiska kulturen och skapar en dominoeffekt: arab → arabisk musik → sand,

torka, barbarer → opålitliga, *de Andra*. Musiken skapar en kontrast i hur den framställs i samband med hjälten och hans bild av arabvärlden. arab → Broadway musikal → stad, stjärnor, grönska, kärlek → goda, *den Ena*.

Med denna analys kan jag bekräfta min hypotes. Disney använder sig av musik för att befästa stereotyper. Detta görs genom att endimensionella porträtteringar av etniciter ackompanjeras med musikstereotyper. Stereotyper sägs basera sig på en viss sanning och de behöver inte nödvändigtvis vara rasistiska. Problemet ligger i att de som hade kreativt inflytande på dessa Disneyfilmer är vita och väljer själv hur asiater, araber och afroamerikaner presenteras till sin publik. Budskapet kan tolkas som att de inte är kapabla att representera sig själv. I videoklippen *Making of the Siamese Cat Song* bekräftas detta påstående när man ser Peggy Lee, en vit amerikansk skådespelare och artist, tillsammans med en vit amerikansk kompositör, skapa musik med instrument de anser vara asiatiska. Peggy Lee som förfalskar en asiatisk accent och slår på en chinacymbal bidrar inte till en kulturell diversitet utan kulturell stereotyp. Bell Hooks beskrev, i sin bok *Black Faces 1992*, svarta såhär, men som jag anser går att adaptera också till asiater och araber: "*A bit of the Other, enhancing the landscape of whiteness*" (Se Durham&Kellner 2005:372) Vare sig det är araberna, afroamerikanerna eller asiaterna framställs de som mindre komplexa och undervärdiga i jämförelse med protagonisten. Effekten med detta är att den narraterande kulturen, vilket i Disneyfilmer är vita Amerika, framställs som överlägsen och bättre.

Vad filmsskaparens avsikter var kan jag inte spekulera eller kommentera. Jag anser också att det är onödigt. Med denna uppsats försöker jag inte övertyga någon om att Walt Disney korrumpierar kommande generationer. Genom denna analys kan man konstatera en sak. Disney har inte genom *Dumbo*, *Aladdin*, *Djungelboken* eller *Lady och Luffsen* skapat en rättvis eller befrämjande multikulturell bild. De audiovisuella elementen i filmerna är inte baserade på forskning. De är inte heller planerade av människor av de kulturer eller minoriteter som porträtterades i filmerna.

## 7 DISKUSSION OCH AVSLUTNING

Jag införde ett diskussionskapitel i hopp om att väcka ytterligare tankar kring de scener jag har analyserat. Dessa observationer hör inte hemma i analys- och resultatkapitlet eftersom de i viss mån avviker från mina forskningsfrågor och är svåra att presentera som mera än spekulationer. Med det i beaktande anser jag ändå att denna diskussion är relevant till mitt ämne.

De Disneyfilmer jag har analyserat, vilket också var en oskriven hypotes, är politiskt laddade och har fungerat som stöd för de, under tiden i fråga, makthavande. Djungelboken kom ut 1967, under en tid när afroamerikaner hade börjat protestera mot ett förtryck som hade pågått i århundraden i form av medborgarrättsrörelsen i USA och Black Power.

I Djungelboken vågar jag påstå att Kung Louie representerar de ändringar och rädslor som svävade i luften under slutet av 60-talet. En orangutang scattar, heter Louie, spelar trumpet, och sjunger att han är swingarnas kung är knappast en tillfällighet. *Louis Armstrong* var en av de första jazzsångare och -trumpetister och etnomusikologen Paul Berliner, anser att scatsången uppstod från instrumentala solister som Louis Armstrong för att formulera jazzmelodier eller riff med rösten (Websters online dictionary).



Figur 11. Kung Louie spelar ett trumpetsolo (*The Jungle Book* 1967)

*Armstrong* lyckades som underhållare överskrida den stenhårda rasgräns som delade upp Amerika under 1920- till 1960-talet och räknas som swingjazzens fader (Bonniers 1995:216). Louis Armstrong blev snabbt accepterad inom det vita sällskapet vilket var sällsynt. Detta hände endast väldigt talangfulla personligheter med relativt ljus hy. Med detta i beaktan får orden *I Want to be like*

*You* en helt annan innebörd än den uppenbara, vilket är att en apa vill bli människa. En annan observation, i samma scen är att Baloo, som int är en av aporna, men relativt

enkel i huvudet, blir så medryckt av musiken att han inte kan hålla sig från att dansa. Kan man dra paralleller mellan detta och de vitas tycke om Louis Armstrong?

För att smälta in med aporna lägger Baloo en kokosnöt på ansiktet, en kjol gjord av blad runt midjan och går ut bland aporna scattande, mycket likt "The Minstrel Black Face Shows". "The Minstrel Black Face Shows" uppkom på 1800-talet, som ett resultat av att afroamerikanerna började lära sig europeiska instrument. TMBFS bestod av europeiska amerikaner som gjorde karikatyr på afroamerikaner genom afroamerikanska stereotyper.



Figur 12. Baloo infiltrera aporna genom att scatta och jazz. (The Jungle Book 1967)

Dessa föreställningar bestod av vita män som målade ansiktet brunt, spelade afroamerikans musik och talade i jive, mycket likt stereotyperna i Dumbo och Djungelboken. Så småningom fick enstaka mörkhyade vara med i showen, men endast om de också målade ansiktet. I Djungelboken är aporna så endimensionella och dumma att de inte märker en björn bland apor förrän Baloo tappar kjolen, kokosnöten och slutar scatta. Att afroamerikaner framställs som dumma och primitiva är en sak, men vad är det moraliska problemet med att avbilda dem som apor?

I slutet av 1700-talet hade klass en stor betydelse för definitionen av kultur. Det *kulturella* blev ett aristokratiskt attribut man fick vid födseln som ett tecken på klass och intellekt. Konst och skolning räknades som kultur medan fysiska arbeten, producering och byteshandel räknades som primitiv aktivitet eller okulturellt. Detta ledde också till att "kultur" förknippades med en viss form av språk, livsstil, vett och etikett. Denna distinkta syn på kultur kom att skildra det civiliserade och ociviliserade. Den europeiska kolonialismen ledde till att länder och folkslag blev klassade som mindre värda och djuriska.

Charles Darwins teori om arternas uppkomst kom att bli ett alternativt sätt att se på människan och den religiösa synen på människosamhället var inte längre den enda sanna. Den intellektuella eliten ville hitta på nya, vetenskapliga teorier kring mänsklig

hierarki. Darwins lineära modell av människans ursprung från apor blev vidareanpassad av tidiga sociala forskare för att rangordna människor från primitiv till modern. Det ekonomiska övertaget som européerna hade fått genom industrialiseringen placerade dem givetvis högst upp på listan medan asiater placerades lägre ner, och afrikaner lägst ner, tillsammans med aporna. Denna rangordning kom att rättfärdiga bland annat slaveri. (Jfr Ewen&Ewen 1006:11-17)

En annan observation är att överhuvudet i kråkgänget från Dumbo hette ursprungligen *Jim Crow* (namnet ändrades till senare utgåvor) och var den enda av kråkorna som spelades av en vit man, Cliff Edwards. Att ledaren som hette Jim Crow spelades av en vit som gjorde parodi på afroamerikansk slang är inget sammanträffande. Jim Crow Laws var en lag som uppehölls huvudsakligen i de sydliga staterna av USA 1876-1965 och den gjorde afroamerikaner till andra klassens medborgare.

Aladdin kom ut 1992, strax efter gulfkriget, eller Iran-Irak kriget. ”Operation Desert Storm”, som utfördes av de allierade, utfördes till största del av amerikanska soldater. Gulfkriget var ett mediakärt krig som snart fyllde den amerikanska tv:n med patriotism och etnocentrism. *Lady och Luffsen* kom ut 1955, året när vietnamkriget utbröt så det var politiskt rättfärdigat att porträttera de manipulativa och lömska katterna som asiater.

Dessa observationer verkar kanske långsökta men man kan inte helt och hållet ignorera sambandet mellan Amerikas utrikes- och socialpolitiska historia och filmernas stereotyper. Det är också förståeligt att filmer präglas av aktuella värderingar och det kommer det alltid att göra eftersom stereotyper är någonting omöjligt att lösgöra sig från totalt. Med detta anser jag också att det bör ske en viss form av kritisk process när man ser på film och lyssnar på dess ljudvärld. Tyvärr är majoriteten av Disneys åskådare barn som ännu inte har vuxit upp till kritiska individer. En fara med den stora mängd Disneyprodukter barnen slukar är att det förblindar dem av magin och skapar en bild av andra kulturer på basis av dessa filmer.

För mig personligen har denna process varit lärorik och jag känner jag har fått en starkare ryggrad när det kommer till kritiskt tänkande. Ämnet är intressant och

konceptet stereotypi med musik är något jag vill vidareutveckla och forska i. Mitt val av teorier och forskningsmetod anser jag med facit i hand att inte var de ideella för denna analys. Strukturmässigt har det varit en mardröm och linjen mellan fakta och filosofi har varit svår att inte överskrida.

Med detta hoppas jag ändå att denna text intresserar och bidrar till nya diskussioner kring ljudplanering och filmmusik; för i en värld som förändras hela tiden kan man bara se bakåt och lära sig av andras misstag.

## KÄLLOR

Lippman, Walter. 1922. Public Opinion  
Free Press. 288 s. ISBN-13: 978-0684833279

Ewen&Ewen. 2006. Typecasting: On the Arts&Sciences of Human Inequality  
Seven Stories Press: New York. 544 s. ISBN-13: 978-1-58322-735-0

Hinton, Perry R. 2003. Stereotyper, Kognition and Kultur.  
Studentlitteratur, Lund. 208 s. ISBN: 91-44-02981-0

Sonnenschein, David. 2001. Sound design: the Expressive Power of Music, Voice, and  
Sound Effects in Cinema.  
Michael Wiese Productions. 250 s. ISBN: 0-931188-26-4

Durham&Kellner. 2005. Media and Cultural Studies – keywords.  
Wiley-Blackwell; 1st edition. 776 s. ISBN-13: 978-1405132589

Bonniers Musiklexikon. 1995.  
Albert Bonniers förlag. 575 s. ISBN: 91-34-50958-5

Said, Edward W. 1979. Orientalism.  
1st Vintage Books ed edition. 368 s. ISBN-13: 978-0394740676.

Chion, Michael. 1994. Audiovision - Sound on Screen.  
Columbia University Press. 239 s. ISBN-13: 978-0231078993.

Renov, Michael. 2004. Domestic Ethnograph and the Construction of the “Other” Self.  
University of Minnesota Press. 264 s. ISBN: 0-8166-3441-6

### *Electroniska Källor*

Bargar, Ken. 2008. Ethnocentrism. Hämtad 24.04.2010.  
<http://www.iupui.edu/~anthkb/ethnocen.htm>

Dr. Pilgrim, David. 2000. Ferris State University Jim Crow Museum of Racist  
Memorabilia. Hämtad 27.10.2010. <http://www.ferris.edu/jimcrow/what.htm>

Ulrich, Melanie. University of Texas. Hämtad 26.10.2010  
<http://www.cwrl.utexas.edu/~ulrich/rww03/othering.htm>



Wollstein, RH. Edited by Karl Koenig. 2002. Jazz in print (1856-1929), This Question of spirituals. Pendragon Press. ISBN-1: 57647-024-5. Hämtad 10.01.2011.  
<http://books.google.com/books?isbn=1576470245>

Leonardi, Venessa. 1998. Increasing or Decreasing the Sense of "Otherness": the Role of Audiovisual Translation in the Process of Social Integration. EUT - Edizioni Università di Trieste. ISBN: 978-88-8303-252-3. Hämtad 09.10.2010.  
<http://hdl.handle.net/10077/3229>

Di Giovanni, Elena. 2007. Disney Films: Reflections of the Other and the Self. Cultural Studies Journal of University Jaume. ISSN:1697-7750. s 91-109. Hämtad 03.6.2010.  
<http://www.raco.cat/index.php/CLR/article/view/106202/148039>

Stacy, Ivan 2009. Writing of the Barbarians: The Other and the Novel. Café Philosophique: A Season of "The Other". NewPhilSoc Publishing. 108 s. ISBN: 978-1-907926-00-6. Hämtad 29.01.2011.  
<http://media.tripod.lycos.com/2350979/1494498.pdf>

Brown, Rebecka Elizabeth. 1995. "Aesthetic detail in the works of Nella Larsen". Hämtad 05.02.2011.  
<http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/13931/1376989.PDF>