



HÖGSKOLAN
DALARNA

Examensarbete

Kandidatexamen inom Film- och Tv-produktion

Gestaltningen av tid i filmen *Boyhood*

Författare: Philip Coroiu
Handledare: Stefan Björnlund
Examinator: Cecilia Strandroth
Ämne/huvudområde: Bildproduktion
Kurskod: BQ2042
Poäng: 15 hp
Examinationsdatum: 2017-12-05

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker open access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten open access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, open access):

Ja

Nej

Abstract: Inom både film och filmskapande är tiden ett grundelement för dess existens. Trots detta finns det ett stort behov av ytterligare forskning kring ämnet. Syftet med denna uppsats är att tillföra forskning genom att undersöka hur Linklater gestaltar tid i filmen *Boyhood*.

För att uppnå detta har uppsatsen framförallt lutat sig mot litteratur av Andrej Tarkovskij såväl som David Bordwell och deras respektive böcker *Sculpting in Time* samt *Narration in the Fiction Film*.

Denna studie visar genom begrepp formade av Tarkovskij och Bordwell olika metoder som Linklater använder för att gestalta tid. Dessa metoder innehåller både teoretiska perspektiv såväl som filosofiska. Utöver dessa gestaltningsmetoder tillför denna studie även ett alternativ för att tolka filmen *Boyhood* och dess budskap.

Nyckelord: Linklater, tid, *Boyhood*, Tarkovskij

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.1 Bakgrund	1
1.2 Syfte	3
1.3 Forskningsfråga	4
1.5 Metod och material	4
1.5.1 Narrativ Analys	5
2 Teori och tidigare forskning	6
2.1 Sculpting in time	6
2.1.1 Tid som tillstånd	6
2.1.2 Tid och minne	7
2.1.3 Saba	7
2.1.4 Att skulptera i tid	8
2.2 David Bordwell	9
2.2.1 Fabula och syuzhet	9
2.2.2 Perception	10
2.2.3 Temporalitet	10
2.2.4 Följd	11
2.2.5 Frekvens	11
2.2.6 Längd/varaktighet	12
3 Analys	12
3.1 Handlingen i Boyhood	12
3.2 Richard Linklaters marmor	13
3.3 Minnet - en länk till det förflutna	14
3.4 Saba	15
3.5 Skala bort verkligheten	16
3.6 Temporalitet	17
3.7 Tell, don't show	18
3.8 Tid och perception	21
4 Slutsats & diskussion	22
4.1 Slutord	24
Källförteckning	24
Bilagor	26

1 Inledning

[*The arrival of a train*] made by Auguste Lumière was simply the result of the invention of the camera, the film and the projector. (...) As the train approached panic started in the theatre: people jumped up and ran away. (...) For the first time in the history of the arts, in the history of culture, man found the means to take an impression of time.¹

Filmskaparen Andrej Tarkovskijs citat i sin bok *Sculpting in Time* berör filmens begynnelse och filmen *Ett Tåg Anländer* (1896) som anses vara en av de första filmerna. Det kan vara värt att nämna att historien blivit omstridd och en del avfärdar den för att vara en myt. Trots detta har den återgetts flitigt och kommer troligtvis dröja ett tag till innan den når sitt bäst före datum. Vad som däremot är intressant för denna uppsats är hur Tarkovskij väljer att förklara vad denna nya uppfinning egentligen var och är kapabel att göra. Nämligen att fånga ett avtryck av tid.

Sedan 1896 har film tagit stora kliv i utvecklingen. Idag, påstår Holly Willis, författare av artikeln *It's About Time*, att vi lever i en era som finner njutning i 7-sekundersvideos (Vines) och skapat något så kortlivat som Snapchat-bilder som försvinner efter 10 sekunder.² Tid, som den är representerad i den nutida kulturen är momentan, flyktig och snabbt bortglömd.³ Hollis speglar en allmän åsikt, aldrig förr har världen gått så snabbt som den gör idag och apparna och medierna vi konsumerar har kommit att reflektera detta. I den kortlivade och hastiga nutida kultur som Willis målar upp finns filmskapare som berör tiden som tematik. Däribland kan man hitta Richard Linklater som i sina filmer behandlar och ger ett annat perspektiv på just detta fenomen.

1.1 Bakgrund

År 2002 påbörjade Richard Linklater inspelningen av filmen *Boyhood* (2014) som följer pojken Mason Jr under hans barndom och hade en inspelningsperiod på hela 12 år med korta

¹ Tarkovskij, Andrej Arsen'evič, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Bodley Head, London, 1986. s. 62

² Willis skriver här att vines är 7 sekunder långa när de i själva verket är 6,5 sekunder långa.

³ Willis, Holly. 'it's about Time', *Film Comment*, vol. 50/no. 4, (2014), s. 22.

fyradagarsintervaller.⁴ Tidigare har regissören gjort filmer som bland annat *Tape* (2001) och *Before Sunset* (2004) som till synes verkar utvecklas i realtid där publiken får följa med som externa betraktare.⁵ Utöver dessa har han gjort en trilogi som följer två karaktärer, som spelas av samma två skådespelare under 18 år med varierande tidsmellanrum. Utöver att Linklaters filmer utspelar sig under givna tidsperioder har han dessutom skapat filmer som porträtterar viktiga och livsförändrande tider och skeenden i filmernas karaktärer. Hans filmer verkar resonera med publiken på ett sätt som han själv beskriver bäst när han återger vad ett fan fick för känsla när han hade sett Linklaters film *Dazed And Confused* (1993), han sa “You know that guy in the backseat, saying he wants to be a lawyer, you know? Adam Goldberg’s character. That wasn’t sort of like me, that wasn’t kind of like me that *was* me, that *is* me”.⁶ Igenkänningsfaktorn hos hans filmkaraktärer såväl som tidsepokerna eller skeendena som gestaltas verkar alltså vara något som träffar en nerv hos den nutida publiken.

Linklaters film *Boyhood* som följer fyra karaktärer spelas av samma skådespelare filmen ut under 12 år. Gabe Klinger, författare till artikeln *What Is Boyhood*, kommenterar filmen när han kallar den för en logistisk anomali och berättar om anledningarna till att filmen inte borde existera.⁷ Rollbesättningen var inte bunden till projektet i mer än sju år, finansierarna hade när som helst under produktionen kunnat tappa intresset och till och med Linklater själv hade kunnat bli frestad av andra, större projekt, skriver Klinger.⁸ När man dessutom adderar det faktum att Patricia Arquette, som spelar huvudkaraktärens mamma, blev gravid under inspelningen kan man börja ana att beslutet att spela in under en 12 års tid medförde en del komplikationer.⁹

Trots att produktionsförutsättningarna är relevanta för ämnet tid, kommer denna uppsats, i hopp om att nå vad som verkar vara regissörens utgångspunkt, istället rikta rampljuset och belysa ett annat fenomen - nämligen, gestaltningen av tid. Linklater diskuterar ämnet frekvent i intervjuer, inte minst i hans biografi där han säger “time as a subject, it’s fascinating on all its levels. And then, time in relation to cinema is particularly fascinating, if you think of it as maybe the most unique element of film as an art form is the time, how you structure the

⁴ Brooks, Xan. ‘Time and motion pictures: from *Boyhood* to old age, *Everyday*’, *The Guardian*, (2014)

⁵ Willis, Holly. ‘it’s about Time’, *Film Comment*, vol. 50/no. 4, (2014), s. 22.

⁶ Johnson, David T., *Richard Linklater*, University of Illinois Press, Urbana, 2012. s. 133

⁷ Klinger, Gabe. ‘What is *Boyhood*?’, *Cinema Scope*, vol. 58/no. 58, (2014), pp. 6-8.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

time”.¹⁰ Han nämner dessutom Tarkovskijs bok *Sculpting in Time* i en intervju som en av de bästa böckerna om film vilket återigen indikerar att regissören själv är intresserad av gestaltningen av tid inom film.¹¹

1.2 Syfte

Tarkovskij påstår att anledningen till att människor konsumerar film är tid, han skriver ”for time lost or spent or not yet had”.¹² När det däremot kommer till tidigare forskning kring tid så finns ett behov av ytterligare forskning. Majoriteten av det som står skrivet om tid i narrativ handlar om litteratur och även om en del skulle påstå att film är en sorts litteratur, bland annat då film följer ett skrivet manus, krävs det trots allt en sorts adaptation för att teorin ska kunna appliceras på film. Tarkovskij skriver “in my view it is all-important that the interaction between cinema and literature should be explored and exposed as completely as possible, so that the two can at last be separated, never to be confused again”.¹³ Då det finns ett behov av forskning kring tid i film är syftet med denna uppsats att bidra till denna forskning genom att undersöka hur tid gestaltas i filmen *Boyhood*.

Det finns två anledningar till att just *Boyhood* kommer vara huvudfokus för denna uppsats. Den första anledningen är att filmen kom ut 2014 vilket betyder att den ännu är relativt ny och det finns därför inte mycket skrivet om den. Det betyder att denna uppsats kommer bidra med ny forskning. Den andra anledningen är att Linklater har, som tidigare nämnts, berört ämnet i flera av hans filmer i olika konstellationer. *Boyhood* är däremot, i denna uppsats mening, unik av sitt slag då det är den enda av Linklaters filmer som faktiskt sätter tiden i fokus. Istället för att ytligt nudda vid ämnet medan ett annat ämne behandlas. Som tidigare nämnts har Linklater gjort en trilogi som utspelar sig över 18 år men då *Boyhood* från allra första början var tänkt som ett 12-årsprojekt antar jag att Linklater haft en annan mer intressant infallsvinkel. *Boyhood* verkar av dessa skäl vara ett mycket lämpligt undersökningsobjekt till ämnet.

¹⁰ Johnson, David T., *Richard Linklater*, University of Illinois Press, Urbana, 2012. s. 138

¹¹ Jones, Sam. ‘The off camera show’. Richard Linklater explains how to make a film relate to an audience. 2016. <https://youtu.be/KQ-E6XaeE5o>

¹²Tarkovskij, Andrej Arsen'evič, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Bodley Head, London, 1986. s. 63

¹³ Ibid. s. 60

1.3 Forskningsfråga

Tiden är ett fundamentalt element inom film, då det baseras på ljud och rörliga bilder kräver det att tiden fortlöper för att film överhuvudtaget ska kunna existera. Tiden spelar däremot en större roll i människors liv än bara som ett krav för filmens existens. Det är tiden som får våra kroppar att utvecklas, åldras och till slut gå bort för att ge plats åt nya organismer att ta form. Trots denna fundamentala roll som tiden spelar så är det bara ett fåtal filmskapare som behandlar den som tematik. Denna uppsats ska därför genom ett antal frågor undersöka hur Linklater, en regissör som i sina filmer behandlar tiden, gör just detta. Frågorna som legat till grund för materialet i denna uppsats är som följer: Hur gestaltas tid som ett tillstånd i film? Vad finns det för samband mellan minne, tid och det förflutna? Hur gestaltas ålderns tecken i verkligheten respektive film? Hur skulpterar en filmskapare i tid?

Den centrala frågan som ska besvaras i denna uppsats är alltså: hur gestaltas tid i filmen *Boyhood*?

1.5 Metod och material

Andrej Tarkovskij var en rysk filmskapare som levde mellan 1932 och 1986 och gjort filmer såsom *Solaris* (1972) och *Stalker* (1979). Regissören anses vara en av Rysslands, om inte den, största filmskaparen och med hans bok som behandlar tid är han en lämplig kandidat som underlag. Hans bok *Sculpting In Time* kommer därför vara en grundpelare i denna uppsats, med fokus på kapitel 3: Imprinted Time.¹⁴ Då boken kan anses vara diffus och svår att tyda kommer en del av uppsatsen ägnas åt att redovisa för att förhoppningsvis klargöra, eller dechifrera, en del av det som står skrivet. Detta kommer sedan användas som underlag senare i uppsatsen.

På grund av Tarkovskijs mer filosofiskt lagda natur kommer David Bordwells bok *Narration in the Fiction Film* också ligga som grund för denna uppsats. Till skillnad från *Sculpting in Time* har Bordwell ett teoretiskt och narratologiskt perspektiv som Tarkovskij saknar. På så vis får denna uppsats en grund för de tekniska aspekterna av filmberättande. Tarkovskijs mer filosofiskt lagda natur gör att hans text till viss del måste tolkas och blir då färgad av mina åsikter och tolkningar. Bordwells bok är inte lika öppen för tolkning och bidrar därför också

¹⁴ Tarkovskij, Andrej. Imprinted Time. *Sculpting in Time*. 57-81. London, 1986.

med en stadig grund som inte går att färga med egna åsikter till samma utsträckning. Det kan vara av vikt att nämna att Tarkovskijs bok innehåller författarens egna åsikter och uppmanar även läsaren att skapa sina egna åsikter där han skriver “I should not want to impose my views on cinema on anybody else. All I hope is that everyone I’m addressing (...) has his own ideas, his particular view of the artistic principles of filmmaking and film criticism”.¹⁵ Bordwell adderar därför återigen ett värdefullt perspektiv med sitt systematiska och entydiga infallsvinkel.

Studien har genomförts på så vis att filmen *Boyhood* analyserats med hjälp av teori från Tarkovskij och Bordwell i syfte att undersöka hur tid gestaltas. Empirin uppsatsen utgår från är som nämnts framförallt böckerna *Sculpting in Time* och *Narration in the Fiction Film*, därefter kommer vidare perspektiv tillföras av olika artiklar skrivna om Linklater och *Boyhood* och dessutom Linklater själv från bland annat intervjuer och en biografi.

Frågorna som legat till grund för materialet i denna uppsats, som står under kapitlet “forskningsfråga”, är formade efter uttalanden av Linklater själv samt Tarkovskijs observationer. Exempelvis pratar Linklater en hel del om minnen i sina intervjuer. I en intervju där han pratar om Mason Jr säger han “I wanted the movie to feel like a memory, him looking back over his childhood”.¹⁶ Därav uppkomsten av frågan “vad finns det för samband mellan minne, tid och det förflutna?”.

1.5.1 Narrativ Analys

Denna uppsats kommer göra en narrativ analys av filmen *Boyhood* där begreppen fabula och syuzhet, som förklaras senare under teorikapitlet, kommer fungera som grundpelare för analysen. Bordwell ger i sin bok *Poetics of Cinema* en beskrivning av begreppet narration på följande vis “the process by which the film prompts the viewer to construct the ongoing fabula on the basis of syuzhet organisation and the stylistic patterning”.¹⁷ I korta drag menar Bordwell att narration handlar om processen som pågår när en publik registrerar och uppfattar en films information genom berättarkomponenter. Denna uppsats syftar däremot att undersöka enbart tiden som berättarkomponent vilket är varför det förblir huvudfokus.

¹⁵ Ibid. s. 59

¹⁶ ‘Film4’. Richard Linklater on Boyhood. 2014. <https://youtu.be/h-selLiYt94> Tid: 2:42

¹⁷ Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, 2007.

Många av alla kopplingar och slutsatser som en publik tar, när de tilldelas information genom film, är grundade på någorlunda ofullständig information. När en publik ser exempelvis protagonisten av en film springa samtidigt som filmen klipper till antagonisten som emellanåt skjuter i luften finns det i grunden väldigt lite logik som talar om vad som faktiskt händer. Trots detta verkar publiken dra slutsatsen att protagonisten är illa ute då den blir jagad och beskjuten av antagonisten.¹⁸ En publik kopplar alltså konstant ihop flera lösa trådar för att slutligen väva ihop en sammanhängande berättelse. Det är detta som en narrativ analys grundar sig på och undersöker, nämligen vilka verktyg som publiken tilldelas av filmskaparna och vilken form den slutliga produkten tar i publiken. För att undersöka detta använder sig denna uppsats av Bordwells teoretiska perspektiv samt Tarkovskijs en aning mer filosofiska perspektiv.

2 Teori och tidigare forskning

2.1 Sculpting in time

Tarkovskij ger oss genom kapitel 3 ett antal nycklar för att förstå oss på hans definition av tid. Han börjar med ett samtal mellan två karaktärer från ett utdrag ur boken *Onda Andar* av Fjodor Dostojevskij. Den ena karaktären påstår att en ängel lovat att tid kommer upphöra att existera när apokalypsen äger rum. Den andra karaktären förklarar att detta stämmer eftersom tid inte existerar utan är en idé i våra hjärnor och när idén dör så upphör också tiden.¹⁹ Detta är centralt för att förstå Tarkovskijs syn på tid. Han påstår att tid är ett villkor för existensen av vårt "jag" och är nödvändigt för en människas, i brist på bättre ord, förmåga att inneha en personlighet.²⁰

2.1.1 Tid som tillstånd

Tarkovskij syftar inte på tid som den traditionella linjära tiden såsom historia, evolution eller en handling.²¹ Den sortens tid han syftar på är anledningen till att människan förkroppsligas i moralisk mening.²² Tarkovskij presenterar en någorlunda diffus förklaring av tid men vad som är av vikt är hans uppfattning att tid är ett tillstånd. Han tar sedan upp minne och förklarar att

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Tarkovskij, Andrej Arsen'evič, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Bodley Head, London, 1986. s. 57

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

det är ena sidan av ett mynt där andra sidan är just tid. Minnet är därför beroende av tid eftersom det öppnar upp möjligheten för oss att minnas. Han påstår att minne är ett spirituellt fenomen, och tolkning görs här att han syftar på att det är subjektivt. Tarkovskij ger ett exempel om barndom. Han skriver att om vi skulle se en persons barndom från början till slut skulle vi i viss mån förstå personen och kunna skapa oss en bild av denne men om personen växer upp och berättar om sin barndom har personen blivit fånge av en subjektiv minnesbild.

2.1.2 Tid och minne

Tarkovskij definition av tid är alltså inte den traditionella linjära tiden utan en sorts subjektiv produkt av tid, eller själen, och är tillsammans med minnet två sidor av samma mynt som har ett samband med det förflutna.²³ Han ifrågasätter det förflutna när han skriver att “time is said to be irreversible. And this is true enough in the sense that ‘you can’t bring back the past’, as they say. But what exactly is the ‘past’? Is it what has passed?”²⁴ Enligt Tarkovskij är nuet flyktigt, det pågår konstant och går inte att fånga. Han beskriver nuet som sand som rinner oss mellan fingrarna och endast samlar tyngd när vi sätter det på minnet. Tid kan alltså inte passera utan att sätta sina spår i själen som en subjektiv och spirituell upplevelse.²⁵

Tarkovskij påstår att orsak och verkan är beroende av varandra och att länken mellan de två, övergången från det ena till det andra, är formen där tid existerar. Han liknar det vid ett fartyg som inte överges utan ett som förblir en öppen länk. Människor använder konstant den här länken för att återgå till källan, d.v.s. orsaken. Tarkovskij liknar detta med att kunna gå tillbaka i tiden genom medvetandet.²⁶ Tolkning görs här att det förflutna i själva verket finns i människor. Ungefär som minnen som vi kan återbesöka.

2.1.3 Saba

Tarkovskij påstår att japaner ser en särskild charm med tid eller, rättare sagt, spåren av tid. Han förklarar att japaner dras till den mörka och slitna nyansen hos ett ruttet träd, skrovligheten på en gammal sten eller de slitna kanterna på ett gammalt fotografi. Dessa tecken på tid eller ålder har fått benämningen *saba* och han beskriver det som länken mellan

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. s. 58

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid. s. 58-59

konst och natur.²⁷ Tarkovskij förklarar att människor ser ett värde i dessa tecken när han citerar Marcel Proust, en fransk författare, som berättar om sin mormor/farmor. När hon skulle välja ut en praktisk present såsom en käpp, valde hon en efter dess ålder. Som om dess ålder kunde tala om för oss hur människor levde förr i tiden och inte efter dess förmåga att kunna tillfredsställa våra moderna behov.

2.1.4 Att skulptera i tid

Om tid nu konstaterats vara regissörens material när hen skapar en film uppstår det ett problem. Som Tarkovskij förklarar i början av sitt kapitel är tid enligt honom bara en mänsklig idé och existerar därför inte i den objektiva världen, om det nu finns något som heter så. Det betyder att den måste manifesteras i en form eller skepnad för att vi ska kunna uppfatta den. Han ger denna skepnad benämningen "factual time". Factual time kan vara en händelse, en person som rör sig eller bara ett objekt. Tarkovskij beskriver regissörens arbete som ett någorlunda retroaktivt arbete när han liknar processen vid att ha en stor bit marmor. Regissören hugger sedan av allt som hen inte anser vara befogat för den slutgiltiga framställningen. Han påstår alltså i förlängningen att en regissör inte skapar någonting av ingenting. Tvärtom skalar eller formar hen verkligheten för att passa hans eller hennes inre bild av resultatet, det vill säga filmen.²⁸

Tarkovskij skriver om "chronicle" vilket på svenska översätts till krönika eller arkiv. Tolkning görs att Tarkovskij använder begreppet för att beskriva en befintlig företeelse. Han påstår att chronicle är den ultimata filmformen. Tarkovskij berättar om en gång då han spelade in ett vardagligt samtal mellan vanliga människor (inte skådespelare) och fick känslan av att det var en fantastisk pjäs som spelades upp för honom med otroligt bra manus och skådespeleri. Han menar alltså att en sorts dokumentation av världen, eller världens fakta, är den främsta sortens film. Regissörens roll är då att samla fakta och måste därefter ha en förmåga att avväga, prova och bedöma vilka delar som ska vara kvar samt i vilket följd dessa ska placeras i syfte att se och höra vad som enar dessa stycken och håller dem samman.²⁹

²⁷ Ibid. s. 59

²⁸ Ibid. s. 64

²⁹ Ibid. s. 65

Om tid i film manifesteras i form av fakta, skriver Tarkovskij, manifesteras fakta i form av enkla och direkta observationer.³⁰ Observationen är därför ett av filmens grundelement. Han drar en parallell mellan haikudikter, som är en sorts japansk kortdikt på 3 rader eller mindre, och film när han påstår att haiku gestaltar det som är nyckeln till poesi i film. Han skriver att dikterna består av ren observation på samma sätt som film bör göra med undantaget att de använder ord medan film använder direkta observationer av livet. Tarkovskij hävdar därför att film i stort sett är observationer av livets faktan inom tid, organiserad efter livets mönster.³¹

2.2 David Bordwell

2.2.1 Fabula och syuzhet

I sin bok *Narration in the Fiction Film* påstår David Bordwell att det finns en skillnad på historien som presenteras och den faktiska presentationen av den.³² Bordwell menar att filmer kan delas upp i två skilda tidslinjer, den som presenteras för publiken och den som ligger till grund för den dramatiserade tidslinjen. Begreppen fabula och syuzhet härstammar från den ryska formalismen och användes inom narratologi och handlar om en berättelses händelseförlopp.³³

Bordwell förklarar att fabula är berättelsen i sin helhet från början till slut i kronologisk form. Han skriver "the fabula embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field".³⁴ Syuzhet är däremot de delar av fabulan som dramatiseras. Bordwell skriver "The syuzhet is the actual arrangement and representation of the fabula in the film. It is not the text in toto".³⁵ Här använder Bordwell ordet "text" eftersom begreppen användes av formalisterna inom litteratur men går likväl att appliceras på film.

Begreppen går att liknas vid orden plot och story. Som Bordwell skriver är syuzhet den ordning man valt att framställa berättelsens eller filmens händelseförlopp på. Till exempel har man i vissa filmer valt att börja i "slutet" av en historia för att sedan berätta hur

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid. s. 66-68

³² Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, Methuen, London, 1985 s. 49

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

huvudkaraktären slutade upp i denna situation i flashbacks. Detta är en films plot, dvs berättelsens händelseförlopp så som filmen valt att skildra den. Detta måste alltså inte nödvändigtvis vara kronologiskt. Fabulan å andra sidan måste vara kronologisk, detta är filmens story. Alltså, händelseförloppet från början till slut i kronologisk ordning, inte genom alla dramaturgiska knep som filmskaparen valt att berätta historien på.

2.2.2 Perception

Bordwell skriver att hjärnas förmåga att behandla information påverkas, enligt psykologer, av omgivningens krav på beslutsfattande. I detta fall blir publikens "omgivning" filmen. Filmen ställer i sin tur ställer krav på deras perceptionsförmåga. Om filmens narrativa information levereras, som Bordwell skriver, "thick and fast", kommer publiken anpassa sig efter kraven som ställs för att uppfatta den hastiga informationen.³⁶ För att publiken överhuvudtaget ska kunna bearbeta informationen sätts det krav på hur filmskaparen framställer den. Bordwell skriver att komponenter såsom ljud, bild och klippning bidrar till att avgöra om publiken kommer förmå att förstå informationen eller om det blir för mycket på för kort tid. Detsamma gäller långsam narration då information inte läggs fram snabbt nog vilket tvingar publiken att "reassess the appropriateness of the initial expectation".³⁷ Detta betyder att filmens utformning via klippning, rytm och liknande verktyg som berör tid har en direkt påverkan på tittarens perceptuella egenskaper. Bordwell sammanfattar detta när han skriver att "by forcing the spectator to make inferences at a certain rate, the narration governs *what* and *how* we infer".³⁸

2.2.3 Temporalitet

Bordwell påstår att en films lingvistiska uttryck sällan besitter formella tecken för att indikera temporalitet.³⁹ Ett exempel på en formell indikator skulle vara att under en övergång från en scen till en annan lägga in en textruta som förklarar hur lång tid som passerat. Istället, påstår Bordwell, brukar fabulans temporalitet erhållas genom att tittaren presenteras för olika, för

³⁶ Ibid. s. 76

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid. s. 77

enkelhetens skull väljer jag att kalla dessa “informella”, signaler eller tecken av berättaren.⁴⁰ Ett exempel på ett sådant tecken skulle vara om karaktärerna i en film befinner sig på ett rymdskepp. Detta skulle indikera att filmen inte utspelar sig tidigare än åtminstone 1900-talet vilket i sin tur signalerar att filmen utspelar sig antingen i modern tid, alternativt framtid. Processen att förse publiken med dessa informella tecken berör tre aspekter av tid, Bordwell skriver “the order of events, their frequency, and their duration”. Han förklarar varje del ingående men eftersom denna uppsats skall analysera *Boyhood* kommer viss information att väljas bort för att bara ha med sådant som är relevant.

2.2.4 Följd

Bordwell presenterar begreppet recounting. Han förklarar att det förekommer när en films syuzhet presenterar karaktärer som kommunicerar information om tidigare händelser, exempelvis genom tal, text, rörelser, ljud- eller filmklipp. Recounting handlar alltså om när en film redogör tidigare fabulas information genom rapport istället för att direkt presentera det för publiken, exempelvis i form av flashback.⁴¹ Oftast görs detta genom dialog, skriver Bordwell innan han lägger till att information som dröjer längre än publiken förväntar sig kan skapa en effekt av nyfikenhet.⁴²

2.2.5 Frekvens

Bordwell påstår att en episod eller händelse i fabulan inte måste dramatiseras eller återberättas för att det ska antydast att det inträffat. Bordwell tar upp ett exempel ur *The Big Sleep* (1946) där publiken får höra om ett möte och i nästa scen befinner sig huvudkaraktären på mötet. Publiken har alltså inte fått se karaktären ta sig till mötet men genom att antyda det i första scenen samt genom kulturell kunskap förstår publiken att han tagit sig dit. Transporten till mötet har alltså varken dramatiserats eller återberättats men har ändå ägt rum inom filmens ramar och publiken är medveten om det.⁴³

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. s. 78

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid. s. 80

2.2.6 Längd/varaktighet

Under normala omständigheter menar Bordwell att publiken inte har någon kontroll över varken hur lång tid eller i vilken följd en films narration utvecklas. Bordwell skriver att det finns tre variabler för filmers varaktighet, dessa är fabulans, syuzhets och filmens längd.

Fabulans längd är den tidsrymd som filmen utspelar sig under, det kan vara allt från några minuter till flera årtionden och mer. Längden på syuzhet beror på de olika tidsperioder som dramatiseras i filmen, exempelvis om fabulan utspelar sig under ett årtionde är det kanske bara en vecka som dramatiseras. Bordwell förklarar att konventionella metoder för att signalera den tidsmässiga relationen mellan fabula och syuzhet kan vara klockor, kalendrar, verbala indikationer, dialog eller generellt kulturella indikationer. Den tredje variabeln är filmens längd. Storyn kan utspela sig över ett årtionde varav bara en vecka dramatiseras men filmen presenterar allt detta under loppet av exempelvis 90 minuter.

3 Analys

3.1 Handlingen i *Boyhood*

Richard Linklater släppte år 2014 sin film *Boyhood*. Filmen hade en inspelningsperiod på 12 år och följer fyra karaktärer under samtliga år. Huvudkaraktären Mason Jr (Ellar Coltrane), hans syster Samantha (Lorelei Linklater), hans mamma (Patricia Arquette) och hans pappa Mason Sr (Ethan Hawke). Kortfattat handlar *Boyhood* om Masons barndom och hans upplevelser under den. Stora som små. Beskrivningen skulle kunna anses vara väldigt generell och intetsägande men faktum är att det är en väldigt träffande beskrivning av vad som händer i filmen. I en intervju pratar Linklater om att människor brukade fråga honom vad filmen skulle komma att handla om till vilket han svarade "not much".⁴⁴ Självklart är inte filmen fullkomligt händelselös, Linklater pratar troligtvis i relation till majoriteten av dagens amerikanska filmer. Dessa filmer förväntas innehålla en stor mängd dramatik som kanske inte är trovärdig i jämförelse med hur livet ser ut för många. I en annan intervju pratar Linklater om en allmän uppfattning som säger att det måste stå något på spel i filmer för att det ska vara intressant för publiken. På detta svarar Linklater "What are the stakes? It's, like, you're alive.

⁴⁴ 'Film4'. Richard Linklater on *Boyhood*. 2014. <https://youtu.be/h-selLiYt94> Tid: 3:32

You're just trying to make it through the world".⁴⁵ Han menar alltså att filmer inte måste ha höga insatser för att betyda eller handla om något. Detta kan också anses vara *Boyhoods* essens. Det är en väldigt liten skara människor som blir jagade av polisen, får uppleva bombexplosioner och allt vad moderna filmer gestaltar. Att däremot växa upp, ha en frånvarande far, att bli dumpad är erfarenheter många fler av oss kan relatera till. Linklaters film *Boyhood* är med andra ord inte mer händelsefattig än livet som han försöker gestalta.

3.2 Richard Linklaters marmor

Tarkovskij drar en parallell mellan regissörens arbete och att skulptera marmor och menar att marmor agerar som en symbol för livet. Regissören fångar verkligheten och karvar av det som hen inte tycker är lämpligt för filmen. Tarkovskij spekulerar en del kring formen som marmor-biten tar, det vill säga den färdiga filmen. Han spekulerar däremot inte kring marmor-bitens ursprungliga form, den form som verkligheten har innan regissören huggit, karvat och ristat i den. För att dra denna symbolik med marmor ännu längre skulle det kunna hävdas att det spelar roll var regissören finner denna marmor-bit. En person i Sverige kommer troligtvis inte finna samma stycke marmor som en regissör i USA, närmare bestämt Texas, där Linklater är uppväxt. Med andra ord har människor olika upplevelser och uppfattningar av livet beroende på var de lever och vuxit upp. Av denna anledning kan det finnas en poäng att undersöka Richard Linklaters bit marmor för att få en större förståelse av hela processen.

Likheterna mellan Linklater⁴⁶ och hans karaktär Mason Jr⁴⁷ är svåra att missa. Deras hår, käkar och den ljusa nyansen på deras hud gör att man skulle kunna tro att Mason Jr är Linklater själv när han var yngre. Likheterna går däremot längre än de fysiska attributen. I flera scener i *Boyhood* kommer Texas upp på tal, bland annat i en scen där Mason och hans klass säger "the Texas pledge of allegiance". Detta pekar på att filmen kanske utspelar sig i Texas, samma delstat som Linklater är född och uppväxt i.⁴⁸ Det vill säga att det troligtvis finns en stor sannolikhet att Texas varit ett medvetet beslut eftersom det finns en stark koppling mellan Linklater och delstaten.

⁴⁵ Jones, Sam. 'The off camera show'. Richard Linklater explains how to make a film relate to an audience. 2016. <https://youtu.be/KQ-E6XaeE5o> tid: 4:15

⁴⁶ Se bilaga 2

⁴⁷ Se bilaga 1

⁴⁸ 'Internet Movie Database'. Richard Linklater. http://www.imdb.com/name/nm0000500/?ref_=nv_sr_1

I en intervju pratar Linklater om effekten av att ha vuxit upp med en ensamstående mamma när han säger “my mom was very young when she had me, I think she was 22. She was 19 when she had my oldest sister”.⁴⁹ Linklater bekräftar här likheten mellan hans och Masons liv. Både att hans mamma fick honom när hon var ung, vilket Patricia Arquettes karaktär också verkar vara när hon fått Mason, samt att han har minst en syster. Återigen samma som Mason har i filmen.

Anledningen till att Linklaters bakgrund är relevant är att det tyder på att han gjort precis det som Tarkovskij påstår vara den främsta formen av filmskapande. Nämligen en sorts registrering av verkligheten. Det betyder att Linklater ger oss tillgång till sina minnen och i därför också till sin “tid”.

3.3 Minnet - en länk till det förflutna

I en scen i *Boyhood* åker Mason Jr, hans syster, hans pappa och hans pappas nya fru i bilen på väg ut på landet för att fira Mason Jrs födelsedag. I pappans nya mini-van räcker han över en present till Mason. Han öppnar presenten och det visar sig vara ett album med titeln “The BLACK Album” - en samling sololåtar av medlemmar från Beatles som Mason Sr samlat i ett album åt sin son. Presenten kommer med en utförlig redogörelse från Mason Sr om varför albumet är så bra och betydelsefullt. Han ger en känsla av att ha en lång historia med bandet med många minnen och associationer. Som tidigare nämnts skriver Tarkovskij om länken mellan det förflutna och nuet och hävdar att eftersom länken konstant är öppen kan man också närsomhelst återkopplas med sitt förflutna. När Mason Jr får albumet av sin far skulle man kunna hävda att han samtidigt får tillgång till en länk till sin fars förflutna. Tarkovskij skriver att minnet är beroende av tid eftersom det öppnar upp möjligheten för oss att minnas.⁵⁰ Tiden i denna scen gestaltas alltså som en sorts portal till det förflutna såväl som en portal som andra kan få tillgång till. Man skulle vidare kunna hävda att på samma sätt som albumet i sig är en gestaltning av tid så är också filmen *Boyhood* som helhet en portal för publiken till Linklaters förflutna.

⁴⁹ ‘IFC Films’. The making of *Boyhood*: featurette: IFC Films. 2014. <https://youtu.be/HjmUJQg2eUw> Tid 5:20

⁵⁰ Tarkovskij, Andrej Arsen’evič, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Bodley Head, London, 1986. s. 57

Det är däremot lätt hänt att film analyseras enbart från regissörens perspektiv men film är trots allt ett kollaborativt medium. Detta berättar Linklater om själv när han i en intervju pratar om inspirationskällan till Mason Jr. Han förklarar att det bor en pojke på samma gata som honom. Linklater brukade be pojken skriva ner konversationer han hade på fester och på så vis blev han så småningom en kollaboratör. I en artikel av Paul Jackson skriver författaren om sambandet mellan Mason Jr och skådespelaren, Ellar Coltrane, som spelar honom när han säger "Mason's character develops in parallel with, and in response to, Coltrane's own real-life interests and personality".⁵¹ Linklater har alltså utöver sin inspirationskälla utvecklat karaktärerna efter skådespelarna och inte tvärtom. Filmen är därför inte enbart en länk till Linklaters förflutna utan snarare ett nät av länkar som berör många olika människors historier. Vi får på så vis tillgång till många olika människors "tid".

3.4 Saba

Tarkovskij skriver om saba vilket är en japansk benämning för tidens, eller ålderns, tecken. I *Boyhood* förekommer kanske den mest omtalade och framträdande formen av ålder i ansiktet på varje karaktär, i Mason Jrs näsa, käke och hy när han kommer in i puberteten och delar börjar växa eller plötsligt döljas av skägg. Tidens tecken visar sig å andra sidan i många olika skepnader och en mindre framträdande form är den av just det album som Mason får i födelsedagspresent. Albumet fungerar som saba då det är ett tecken på det liv som Mason Sr levte. Proust förklarar att japaner tilltalas av saba eftersom det berättar hur människor levde sina liv förr i tiden vilket är precis vad albumet gör. Det berättar om vad han lyssnade på när han var yngre, vad han hade för tankar, vad han hade och kanske än idag har för värderingar och funderingar kring livet. På samma sätt som film är flera länkar till det förflutna så är saba också det. Saba berättar mycket mer än bara hur Mason Sr levde förr i tiden. Det berättar hur människor under tiden då Beatles fortfarande spelade tillsammans levde, vad de lyssnade på, vad de tänkte o.s.v.

Tarkovskijs definition av tid är inte den av ett traditionell linjärt händelseförlopp utan snarare en produkt eller resultat av tid som passerat. En konsekvens som upplevelser och företeelser haft på världen. Detta är vad albumet spelar för roll i scenen. Albumet i sig är bara en skiva i

⁵¹ Jackson, Paul. 'These Things Take Time: BOYHOOD', *Screen Education*, no. 77, (2015), s. 16

ett plastfodral men fungerar som en materiell manifestation av en historia som sträcker sig tillbaka i tiden. Den mest omfattande manifestationen av saba har däremot inte med något element eller någon karaktär att göra. Tarkovskij hävdar att filmens uppgift är att skapa en stor konstruktion av minnen vilket Linklater själv påstår att *Boyhood* är när han vid upprepade tillfällen i intervjuer pratar om filmen som en samling minnen. I *Boyhood* gestaltas alltså tiden i olika konstellationer men är samtidigt själv en gestaltning av den.

3.5 Skala bort verkligheten

Tarkovskij nämner utöver saba också factual time. Begreppet handlar i princip om att filmskapande är att arbeta med observationer och att det i sin tur är en manifestation av factual time. Saba är relativt lättförståeligt medan factual time kan kräva lite förklaring för att förstå precis vad definitionen är. Olyckligtvis så står Tarkovskij inte för en fullständig förklaring vilket gör att begreppet i denna uppsats tvingas tolkas.

En tolkning är att saba handlar om det förflutna medan factual time snarare handlar om nuet eller framtiden. En gammal stol kan ha blivit vinglig och tappat färgen av flera år av människor som satt sig, rest sig, stött till, tappat den o.s.v. Färgen, eller avsaknaden av färg, talar om för oss vad stolen varit med om och kanske om hur människor levde förr i tiden. Factual time kan vara en simpel observation av barn som spelar fotboll. En person kanske tänker tillbaka på när hen spelade fotboll och jämför med sitt nuvarande liv när hen exempelvis spelar fotboll på proffsnivå. Värdet av factual time ligger på så vis i nuet, när det väl händer, och i framtiden.

Sju minuter in i *Boyhood* utspelar sig en sekvens på ungefär 15 sekunder som visar när Mason Jr sitter och betraktar en död fågel som håller på att ruttna bort. En väldigt avskalad scen som i filmen lämnas okommenterad. I en intervju pratar Linklater om varför han valde att ha med denna scen i filmen. Han pratar om att han var osäker på om det skulle betyda något för publiken men påminner sedan sig själv att film har en sorts magisk kraft. Genom att detta är en observation från Linklaters egna liv så kommer den automatiskt säga någonting och ha ett värde för publiken, påstår Linklater.⁵² Han sitter alltså flera årtionden efter att det hänt och

⁵² Jones, Sam. 'The off camera show'. Richard Linklater explains how to make a film relate to an audience. 2016. <https://youtu.be/KQ-E6XaeE5o> Tid: 2:00

fortsätter grubbla över vad den upplevelsen betydde. Linklater säger “I think that will resonate because everybody remembers a kid trying to figure out how the world works” till vilket intervjuaren tillägger “well it’s life and death”.⁵³ Det säger en del om gestaltningen av tid i denna scen genom användningen av factual time. Här gestaltas en period av barndomen då barn brukar försöka få ett grepp om hur världen fungerar. Drar man det ett steg längre gestaltar scenen det mest fundamentala vi människor vet om tid. Ett barn som i stort sett precis kommit till världen bredvid en fågel som precis lämnat den. Det gestaltar tidens hänsynslöshet. Någonting föds och någonting dör men tiden fortsätter oavsett om vi finns till eller inte.

3.6 Temporalitet

Enligt Bordwell brukar filmer redogöra temporalitet antingen genom formella eller informella signaler. *Boyhood* använder sig enbart av informella signaler. Detta, samt det faktum att filmen utspelar sig över en period på 12 år gör att *Boyhood* har ett särskilt stort ansvar att redogöra dessa signaler för att publiken ska uppfatta dem. Paul Jackson skriver i sin artikel *These Things Take Time* att Linklater uppnår en känsla av “nu” genom ett antal metoder. Jackson förklarar “the soundtrack ‘had to be songs of the time’ that could immediately transport viewers back to moments in their lives”.⁵⁴ Linklater har alltså använt musik som en signal för temporalitet. Han anställde till och med musikkonsulter för att musiken skulle stämma överens med tidsperioden som de olika delarna av filmen utspelar sig under. Till exempel spelas Coldplays “Yellow”, som släpptes år 2000, under öppningsscenen.⁵⁵ Jackson fortsätter att berätta att Linklater bad ungdomar att dela med sig av anekdoter för att ta reda på vad olika låtar betydde för dem och kom på så vis fram till att använda låten “Hero”, av Family of the Year, i en av de sista scenerna i filmen.⁵⁶ Musiken Linklater använder är därför inte enbart tidsenlig utan stämmer även överens med de känslor och associationer som människor får av den.⁵⁷

⁵³ Ibid. Tid: 2:35

⁵⁴ Jackson, Paul. 'These Things Take Time: BOYHOOD', *Screen Education*, no. 77, (2015), s. 12

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

Musik är bara en av metoderna som används för att redogöra temporalitet. Linklater har även utnyttjat kulturella tecken såsom intresset för *Harry Potter*. Jackson skriver att filmer som *Twilight*, *Pineapple Express*, *The Dark Knight* och *Tropic Thunder* också förekommer för att signalera temporalitet.⁵⁸ Utöver kultur har Linklater även utnyttjat politik, först när Mason Sr pratar om sitt missnöje för George W Bush Jr och Irak-kriget, därefter behandlas även presidentvalet 2008. Jackson skriver om en scen som utspelar sig innan valet 2008 och berättar att Linklater valt att visa hur Samantha och Mason Jr delar ut Obama-plakat.⁵⁹ Linklater visar däremot inte själva valet vilket verkar vara ett genomgående tema filmen genom. Han visar sällan de “stora” händelserna såsom presidentvalet utan väljer istället att visa vilka debatter valet väckte eller vad människor gjorde för att uttrycka sina åsikter. Jackson skriver “it is these moments, so easily overlooked when viewing history from a distance, that *Boyhood* brilliantly captures”.⁶⁰ Som tidigare nämnts har Linklater dessutom tagit hjälp av en person i hans närhet för att få en inblick i hur unga människor pratar. Trots att det är en mer subtil metod så är det ändå en metod för att signalera temporalitet då det får filmen att kännas autentisk och tidsenlig om människorna i filmen pratar på ett trovärdigt vis.

3.7 Tell, don't show

Då *Boyhood* fokuserar på, som Linklater kallar det, “lesser moments”, tillkommer det ett behov av att på ett eller annat vis också redovisa de “större” händelserna.⁶¹ Det finns alltså en risk att publiken blir konfunderade om filmens syuzhet hoppar över händelser i fabulan okommenterat. Bordwell skriver att två vanliga metoder för att återberätta, eller “recount” som han själv skriver, är flashback och flashforward. *Boyhoods* syuzhet bryter, å andra sidan, aldrig mot kronologin för att dramatisera händelser eller episoder i fabulan med hjälp av flashback eller flashforward. I stället använder *Boyhood* en annan form av återberättande. Nedan följer tre scener där *Boyhood* informerar oss om tidigare händelser genom “recounting”.

Scen 1: Vi ser Mason Jr åka i en bil tillsammans med en kompis. Mason sitter i passagerarsätet och kompiserna i förarsätet. Kompisen säger att han aldrig vill uppleva något

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid. s. 13

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ ‘Film4’. Richard Linklater on *Boyhood*. 2014. <https://youtu.be/h-selLiYt94> Tid: 3:22

liknande igen till vilket Mason Jr svarar “well, we never ever have to”. När bilen anländer vid Masons hus pratar han om att han verkligen inte vill in i huset. Fram tills denna punkt har publiken fått några försiktiga antydningar om att något av vikt kanske har hänt och att något mer kommer att ske. Det är inte förrän kameran kommer in i huset och vi får se texten “Congratulations Mason”. Samt att vi får se Mason och hans kompis amerikanska examensdräkter som publiken kan börja ana bakgrunden till scenen. Om det fortfarande skulle finnas några tvivel på vad scenen handlar om så säger hans mamma “you only graduate high-school once” och vi förstår att Mason och hans kompis precis tagit examen.

Scen 2: Mason Jr kommer hem från en fest och stöter på sin mammas nuvarande man som sitter utanför huset och dricker. De börjar gräla över att Mason borde varit hemma för ett tag sedan. Nästa scen börjar med att Mason Jr kommer in i köket där hans mamma sitter. Publiken får en antydning om att denna scen inte utspelar sig dagen efter den förra när Masons mamma påstår att en av hans kompisar använt toan igår kväll trots att den varit trasig. Detta betyder att Mason måste ha haft kompisar över kvällen innan vilket han inte verkade ha under förra scenen.

Masons mamma påstår att hon ska sälja huset eftersom hon inte kommer ha råd med det när han åker till college. Hon uttrycker sedan sitt missnöje över att hon verkar avskaffa allt hon jobbat hårt för. Mason frågar “Like what?” till vilket hon svarar “well I got rid of a couple of husbands”. Publiken får där ett första tydligt tecken på att hon troligtvis skilt sig från mannen från förra scenen.

Scen 3: Scenen börjar med att Samantha kramar om sin pappa och frågar “Who’s car is that?” till vilket han svarar “that’s our car”. När det klipps till en bild på bilen ser man att det är en sorts minibuss. Lite senare i filmen sitter Mason Jr, Mason Sr och hans fru och Samantha i bilen. Mason Jr frågar sin pappa om minibussen och får förklarat att han sålt den förra bilen.

I samband med dessa tre scener är det tre episoder som publiken aldrig får se. Dessa är när Mason tar examen, när mamman skiljer sig och när pappan säljer bilen. Anledningen till att publiken inte sett dessa episoder är för att de i filmen aldrig dramatiseras. Det har alltså enbart utspelat sig i filmens fabula och inte i syuzhet. När en film däremot återberättar någonting, eller ger oss information om tidigare episoder sker något intressant. Episoden utspelar sig inte

längre enbart i filmens fabula men den utspelar sig inte heller i syuzhet. Det formas istället en hybrid. Informationen blir en sorts flashback som utspelar sig i dialog. Linklater har istället hoppat över episoder men har paradoxalt nog sträckt ut tiden genom att återberätta vad som hänt mellan scener.

Dessa tre scener använder sig av samma metod men förmedlar tre olika resultat och känslotillstånd. I första scenen kastas publiken rakt in i en situation vilket skapar en viss nyfikenhet. När publiken sedan får ta del av informationen, att det är en examensfest försvinner nyfikenheten och publiken riktar istället fokus åt själva firandet.

I scen 2 tilldelas publiken ofullständig information och lämnas också i en ovisshet eftersom all informationen aldrig riktigt presenteras. När mamman påstår att hon gjort sig av med ett par makar skulle hon i själva verket kunna syfta på Mason Sr samt maken efter honom. Det är ingenting som tyder på att hon faktiskt skilt sig från hennes senaste make. Sannolikheten är däremot stor att majoriteten av publiken trots denna ofullständiga information får uppfattningen att mamman och hennes make inte längre är tillsammans. Informationen kan resultera i en sympati hos publiken för mamman som återigen är singel.

Bordwell skriver att information som dröjer kan skapa en nyfikenhet hos publiken. Detta kan förekomma i scen 3 eftersom pappan hittills i filmen oftast porträtterats som lite av en okonventionell pappa. Han kan prata om pinsamma ämnen såsom sex och ändå förbli cool i barnens ögon. Han är emot etablissemangen och är i allmänhet en väldigt avspänd pappa med en tuff bil som understryker detta. Plötsligt har han en fru, ett nyfött barn och en minibuss, de ultimata symbolerna för en tämjd person. När det dröjer innan informationen tillhandahålls för publiken uppstår en nyfikenhet. När publiken sedan får ta del av informationen om att pappan sålt bilen kan det uppstå ytterligare nyfikenhet. Publiken kan börja undra vad som fick honom att ta detta beslut och hur detta kommer påverka honom ytterligare. Har han äntligen blivit en "vanlig" pappa?

Recounting kan dessutom användas som ett komiskt inslag. I scen 1 har Mason Jrs chef bjudits in till festen. När han anländer till festen pratar han en stund med Mason och får samtidigt syn på hans mamma och säger "wow, is that your mom?". Repliken är i sig komisk men fungerar framförallt som en sorts återkoppling till de föregående männen som mamman

träffat. Chefen, som är en rätt så välvillig man men helt fel för Masons mamma, skulle vara den perfekta kandidaten för ännu en dålig pojkvän. Repliken är en aning vag men är likväl en sorts “recounting” av vad som tidigare skett i filmen.

Episoderna som Linklater valt att hoppa över fungerar i dessa fall som både viktig och oviktig information på en och samma gång. Viktig eftersom publiken måste ta del av informationen för att förstå kontexten i scenen som dramatiseras samt att det kan ha haft stor påverkan på människorna som varit inblandade. Oviktig eftersom det tydligen inte är tillräckligt viktigt för att ta upp en större del av filmen för att spelas upp. Dessa beslut av Linklater kan enkelt förklaras som beslut som tagits för att effektivisera berättandet. Samlar man däremot alla gånger som Linklater tar samma beslut, att utelämna “viktig” information, börjar en trend visa sig som säger något om tid i film. Närmare bestämt den tid filmer vanligtvis väljer att fokusera på. Linklater säger “I remember thinking those big moments (...) that they make movies about, (...) I was like ‘those aren’t the moments i remember’”.⁶² Drar man det till sin spets skulle man kunna tolka Linklaters uttalande som att filmer fokuserar på fel tidsperioder. Presidentvalen, skilsmässorna och övergången till vuxenlivet är inte det intressanta. Det intressanta är hur människor reagerar på dessa händelser.

3.8 Tid och perception

Bordwell skriver om hur publikens perceptuella egenskaper anpassar sig efter filmens narrativ. Han skriver att om filmen utspelar sig i ett högt tempo kommer publiken ofta ändå förmå att uppfatta händelseförloppet. *Boyhood* skulle troligtvis inte anses ha ett högt tempo eftersom klippningen samt scenerna utspelar sig i en relativt låg takt. Jämför man däremot längden på syuzhet med längden på fabulan blir förhållandet annorlunda och det går att påstå att filmens handling i själva verket går väldigt snabbt jämfört med en genomsnittlig film.

Linklater har här ännu en yta att gestalta och manipulera tid. Med tanke på *Boyhoods* unika art, att den är inspelad över en period på 12 år, medför det att publiken i teorin skulle kunna uppleva 12 år på lite mindre än 3 timmar. Linklater kan alltså påverka gestaltningen av tid i filmen såväl som i publikens hjärnor.

⁶² Ibid. Tid: 3.05

4 Slutsats & diskussion

Denna uppsats har syftat till att belysa gestaltningen av tid i filmen *Boyhood*. Uppsatsen har diskuterat ämnen såsom saba, våra länkar till det förflutna, hur filmskapande är en sorts skulptering i tid, factual time, recounting och perception. Dessa områden har diskuterats för att skapa en helhetsbild för att svara på frågeställningen “hur gestaltas tid i filmen *Boyhood*?”. Tiden som manifesteras i *Boyhood* antar flera olika former och skepnader, ofta på en och samma gång, och har olika funktioner beroende på vilken eller vilka den tar. I en scen antar tiden skepnaden av ett musikalalbum som representerar en länk till det förflutna och samtidigt skepnaden av en bit marmor som formas för att representera en regissörs inre bild. Som att det inte vore suggestivt nog så påstår Bordwell att filmens manifestation av tid dessutom påverkar publikens perceptuella egenskaper och kan alltså ha en effekt på publikens uppfattning av tid. Linklater kan dessutom påstås förvränga tiden i syfte att effektivisera filmens berättelse vilket är ännu en sorts gestaltning av tid, nämligen den av en narrativ komponent. Exemplena som tagits upp i filmen är i själva verket bara en bråkdel av alla olika gestaltningar av tid som manifesteras i filmen. Detta gör att det blir svårt att peka på en enstaka gestaltning av tid. Vad man å andra sidan kan försöka göra är att leta efter en gemensam nämnare som dessa olika gestaltningar kan ha kommit att födas ur.

Willis påstår, som tidigare nämnts, i sin artikel att tid idag verkar gå snabbare än någonsin. Senare i artikeln berättar honom om W. Brian Arthur som är en författare, ekonom och “teknologitänkare” som påstår att vi i denna flyktiga tid inte längre kan förlita oss på tidigare erfarenheter och ramar i syfte att utöka vår kunskap och förståelse. Istället föreslår Arthur en ny väg till kunskap och säger att “You need to ‘feel out’ what to do. You hang back, you observe. You’re more like a surfer (...) making sense as you go. You’re not even thinking. You’re at one with the situation”.⁶³ Här berör Arthur något intressant som kan vara relevant om det appliceras på tid. Willis skriver att detta är en liknelse för vad *Boyhood* representerar. Hon skriver att utan publikens förmåga att kunna förlita sig på konventionell narrativ struktur och berättargrepp tvingas publiken istället luta sig tillbaka och omfamna öppenhet och förändring.⁶⁴ Jag, å andra sidan, påstår att denna surfarlinkelse har potential att beskriva vad som ligger till grund för Linklaters gestaltning av tid.

⁶³ Willis, Holly. 'it's about Time', Film Comment, vol. 50/no. 4, (2014), s. 22.

⁶⁴ Ibid.

Som det tidigare i uppsatsen berörs har tiden en hänsynslöshet som nonchalant ignorerar mänsklighetens tendens att vilja stanna upp och ta en paus från ålderns oundviklighet. En surfare på tidens våg är den perfekta liknelsen för just detta. Redan 7 minuter in i *Boyhood* pekar Linklater på detta fenomen när han visar Mason Jr kontempera den döda fågelns förmultnade kropp. Som en surfare åker Mason Jr på tidens våg samtidigt som han försöker förstå vad som pågår. Han får erfara att vågen är en del av det som skett och det som kommer att ske. Han kan vända blicken mot sin pappa och betrakta vilken väg hans våg tagit. Han kan till och med avbilda vattnet som är och varit i hans närhet för att visa upp för andra som i sin tur kan få en bild av hur det ser och såg ut. Om Linklaters olika skepnader av tid har en gemensam nämnare så skulle den liknas vid en våg. Vågen kan betraktas som spirituell, filosofisk, linjär eller cirkulär men hur vi än väljer att betrakta den så är den omöjlig att tämja. Genom att gestalta tiden som en skoningslös våg som fortsätter med eller utan oss förmedlar Linklater via *Boyhood* något fundamentalt med tid och livet i stort.

Vad kommer hända när allt liv upphör att existera? Vad kommer hända efter vi dör? Kommer tiden stanna? Kommer allting vara ett enda oändligt mörker? Allt vi egentligen vet är att ett fåtal människor sägs ha dött och sett ett ljus i en tunnel innan de återupplivats. Vilket, om vi ska vara helt ärliga, inte är något att hänga i granen. Människor går ihop och skapar religioner och filosofier i hopp om att få ett svar om vad som händer efter döden och i förlängningen för att veta hur vi ska leva. Om det finns ett väsen på andra sidan döden som hälsar oss välkomna kan vi ana att det finns en vits med att leva ett dygdigt och anständigt liv. Men sanningen är att ingen vet. Det enda vi kan göra är att spekulera och försöka följa en väg som känns så rätt som möjligt. *Boyhood* föreslår ett alternativ. Den föreslår att vi ska leva livet närvarande i varje stund. Vi kan ge oss ut på en resa efter de stora stunderna som har potential att göra så stort intryck på oss som möjligt och ingen kan påstå att det är fel. *Boyhood* påstår däremot att om du letar efter minnesvärda stunder så letar du på fel ställen för det du kommer tänka tillbaka på när du är gammal är stunderna du inte trodde skulle spela någon roll. Stunderna mellan de stora stunderna.

Med Tarkovskij och Bordwell som underlag har det inte alltid varit helt lätt att hitta rätt och förstå deras texter. Särskilt när det kommer till Tarkovskij som har en tendens att lämna vissa resonemang öppna för tolkning vilket försvårar processen att föra en konkret analys. Det är inte att säga att hans perspektiv inte varit till nytta. Jag tycker personligen Tarkovskij kommer

med mer intressanta synpunkter. Inte för att hans filosofiska synsätt tilltalar mig utan för att hans perspektiv säger något om filmskapande såväl som livet i stort. Bordwell har en tendens att hålla sig saklig och lättförståelig även fast han språkligt stundtals också kan vara svårtolkad. Bordwells perspektiv ägnar sig därför helt åt att tillföra kunskap om filmskapande och i en uppsats kan det vara skönt att ha det perspektivet som underlag.

4.1 Slutord

Boyhood är i dagens medier en viktig frisk fläkt. Idag blir våra hjärnor konstant försedda med information och det verkar råda en sorts förväntning att så många stunder som möjligt ska vara viktiga och minnesvärd. Detta misstänker jag har en motsatt effekt som gör att vi i själva verket håller på att gå miste om det viktigaste av allt. Stunderna mellan de stora stunderna. Därför är det uppfriskande när Linklater aktivt väljer att skala bort dessa “större” stunder för att visa oss att det är de små stunderna som vi kommer ihåg. Tarkovskij påstår att människor ser på film för att utvidga sin “tid”. Det är onekligen ett diffust påstående men jag tror *Boyhood* kan vara en bra språngbräda för att förstå vad han menar. Linklater sår ett frö i publikens hjärnor som i en del av publiken kanske faktiskt växer och frodas. Kanske sprider det sig till och med till människor i deras närhet. Förhoppningsvis kommer vi plötsligt på oss själva att vi sätter ner mobilen, tar av oss hörlurarna, stänger datorn och faktiskt lyssnar och tar till oss av vad våra medmänniskor säger. Där misstänker jag att storheten med film ligger. Inte i de stora upplevelserna utan i de små stunderna som får oss att tänka till en extra gång. Eller Coltrane som spelar Mason Jr sammanfattar filmens essens när han i en intervju pratar om filmens slutscen och säger “I’ve taken this project for granted (...) and I feel kind of remorseful. It’s almost perfect because that’s exactly the message that the movie closes on. Throw yourself into the moment. So, maybe that’s what i’ve learned most of all”.⁶⁵

⁶⁵ ‘IFC Films’. The making of *Boyhood*: featurette: IFC Films. 2014. <https://youtu.be/HjmUJQg2eUw> Tid: 10.00

Källförteckning

Tryckta källor

- Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, Methuen, London, 1985.
- Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, 2007.
- Dostojevskij, Fjodor. *Onda Andar*. 2008.
- Jackson, Paul. 'These Things Take Time: BOYHOOD', *Screen Education*, no. 77, (2015).
- Johnson, David T., *Richard Linklater*, University of Illinois Press, Urbana, 2012.
- Klinger, Gabe. 'What is Boyhood?', *Cinema Scope*, vol. 58/no. 58, (2014), pp. 6-8.
- Tarkovskij, Andrej Arsen'evič, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Bodley Head, London, 1986.
- Willis, Holly. 'it's about Time', *Film Comment*, vol. 50/no. 4, (2014).

Elektroniska källor

- Brooks, Xan. 'Time and motion pictures: from Boyhood to old age, Everyday', *The Guardian*.
- Fast Company. 'Creation Stories'. Ricky Gervais tells a story about how he learned to write. 2013.
<https://youtu.be/zTJyDe7a2bo>
- 'Film4'. Richard Linklater on Boyhood. 2014. <https://youtu.be/h-sellYt94>
- 'IFC Films'. The making of Boyhood: featurette: IFC Films. 2014. <https://youtu.be/HjmUJQg2eUw>
- 'Internet Movie Database'. Andrej Tarkovsky. <http://www.imdb.com/name/nm0001789/>
- 'Internet Movie Database'. Richard Linklater. http://www.imdb.com/name/nm0000500/?ref=nm_sr_1
- Jones, Sam. 'The off camera show'. Richard Linklater explains how to make a film relate to an audience. 2016.
<https://youtu.be/KQ-E6XaeE5o>
- Tuck, Kirk. 'The Visual Science Lab'. Meeting young Richard Linklater. 2014.

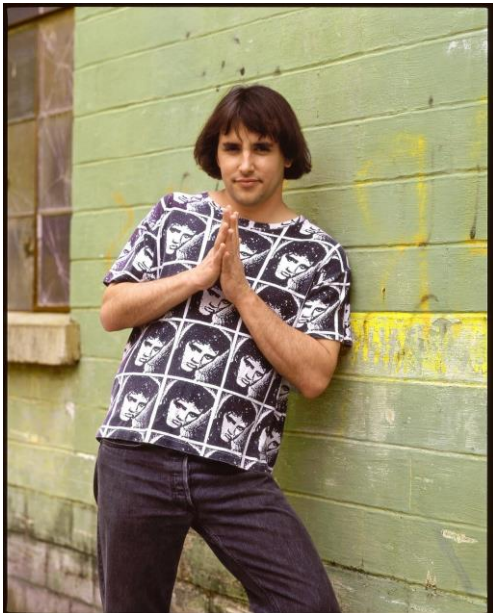
Filmlista

- Green, David. *Pineapple Express*. 2008.
- Hardwicke, Catherine. *Twilight*. 2008.
- Hawks, Howard. *The Big Sleep*. 1946.
- Linklater, Richard. *Before Sunset*. 2004.
- Linklater, Richard. *Boyhood*. 2014.
- Linklater, Richard. *Dazed and Confused*. 1993.
- Linklater, Richard. *Tape*. 2001.
- Lumière, Auguste & Louis. *Ett Tåg Anländer*. 1896.
- Nolan, Christopher. *The Dark Knight*. 2008.
- Stiller, Ben. *Tropic Thunder*. 2008.
- Tarkovskij, Andrej. *Solaris*. 1972.
- Tarkovskij, Andrej. *Stalker*. 1979.

Bilagor



Bilaga 1: Bild på skådespelaren Ellar Coltrane som spelar huvudkaraktären Mason Jr.



Bilaga 2: Bild på regissören Richard Linklater.