



HÖGSKOLAN
DALARNA

Kandidatuppsats

Meningsfulla drömmar

En undersökning av drömsekvensers tematiska funktion i film

Författare: Mimi Dahlén
Handledare: Joakim Hermansson
Examinator: Cecilia Strandroth
Ämne: Bildproduktion
Kurskod: BQ2042
Poäng: 15 hp
Betygsdatum: 2020-12-09

Högskolan Dalarna
791 88 Falun
Sweden
Tel 023-77 80 00

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera uppsatsen 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 uppsatsen.

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

Abstrakt

Syftet med denna uppsats är att utreda hur ett komplext berättarverktyg som drömsekvenser kan användas för att förstärka och förtydliga en films tema. Filmerna som analyseras är *La La Land* (2016) och *The Shape of Water* (2017). Från detta perspektiv undersöks funktionen hos karaktärernas samt mise-én-scénes attribut och hur de bidrar till gestaltningen av exempeltemat självförverkligande. Drömsekvenserna i filmerna tolkas i sammanhanget som alternativa och intertextuella världar som samlar tematiska element från hela filmen och återrepresenterar dem i ett koncentrerat format. Uppsatsen argumenterar att drömsekvenserna förstärker behandlingen av tematiken också genom att de fungerar som utrymmen för karaktärerna att fullborda sina inre mål och utveckling eller tillåtas en inblick i vad som hade krävts av dem för att lyckas.

Nyckelord: tematik, självförverkligande, drömmar, funktion, alternativa världar, intertextualitet, karaktärsutveckling, *La La Land*, *The Shape of Water*.

Innehållsförteckning

Inledning	1
<i>Bakgrund</i>	1
<i>Syfte och frågeställning</i>	2
<i>Tidigare forskning</i>	2
Tidigare analys av filmer	2
Självförverkligande	2
Drömmar på film	3
Tematiska analyser av drömfilmerna	4
<i>Teori</i>	5
Alternativa världar och intertextualitet i film	5
Plot, hyperklassisk plot och komplexa narrativ	6
Tema	7
Phelans tematiska analys	8
<i>Metod</i>	9
<i>Urval</i>	10
<i>Material</i>	10
Drömscenariot i den expanderande världen	11
<i>Karaktärernas drömmar</i>	12
Drömmens innehåll	12
Drömmens berättare och strukturella kopplingar	13
Drömmen och självförverkligandet	15
<i>Drömmens berättande</i>	17
Drömmens placering och funktion	17
Drömmens komplexa berättande	19
Drömmens tematiska grundfunktion	20
Sammanfattning av drömsekvenser som alternativa världar	21
Drömscenariot i den intertextuella världen	22
<i>Karaktärernas drömmar</i>	22
Filmens och drömmens referenser	23
Drömmens intertextuella och reflexiva struktur	24
Drömmens intertextualitet och självförverkligande	25
<i>Drömmens berättande</i>	26
Referensernas placering och funktion	26
Referensernas tematiska grundfunktion	28
Komplext och intertextuellt berättande	29
Sammanfattning av drömsekvensernas intertextualitet	29
Slutdiskussion	30
Referenslista	34

Inledning

Bakgrund

Drömmar är ett brett fält av möjligheter. Ordet kan syfta till att i sovande tillstånd drömma och låta hjärnan svepas iväg till en annorlunda värld som hämtar inspiration från verkligheten. Att planera, hoppas och tro om framtiden är också att drömma. Den röda tråden är sökandet efter något inte helt greppbart, något abstrakt vi kan se klart framför oss men som inte existerar i den fysiska miljön. Det audiovisuella mediet kan beskrivas på samma sätt. Bioduken spelar upp rörliga bilder och ljud som engagerar tittaren i en värld bara några meter bort men som hen aldrig kan bli en del av. Ian David jämför till och med handlingen att titta på film med att i vaket tillstånd betrakta en dröm.¹

Filmerna i analysen delar temat drömmar och självförverkligande med varandra. Elisa fantiserar om övernaturlig kärlek i *The Shape of Water*² medan Mia och Sebastian klättrar Hollywoodstegen för att nå sina mål i *La La Land*.³ Dessa två filmer innehåller en eller två drömsekvenser som gestaltar karaktärernas inre önskningar på ett sätt som deras verkliga värld aldrig kunnat göra. Drömsekvenserna kan även tolkas som alternativa världar som hämtar referenser både från filmen och verkligheten vilket komplicerar dem ytterligare. Att ingen av filmerna utnyttjar drömscenarios som regelbundna byggstenar utan endast som enstaka sekvenser antyder att de har ett annat syfte än att utgöra strukturellt ramverk för berättelsen. Klassiska narrativ struktureras brukligen kring akter och vändpunkter och drömmarna i filmerna avviker från formen. De exponerar karaktärernas inre utveckling och koncentrerar yttre element från hela filmen till en sekvens på några minuter och trots att scenerna är tämligen olika kan deras gemensamma drag förklara varför till synes klassiska narrativ utnyttjar det särpräglade berättarverktyget.

Självförverkligande är endast exempeltema men som passar väl till drömsekvenser som är den här analysens huvudfokus. Självförverkligande är en slags dröm, något som karaktärerna ser och hör men som ännu inte fått eller kan få äkta fäste i deras verklighet. Det är jakten att våga förändra sin situation till det bättre vilket protagonisterna i filmerna kontinuerligt kämpar för. Frågan är då hur tittaren ska tolka drömscenariot och hur mycket det påverkar den fiktiva världen och diskursen.

¹ Ian David, "Sequences, Dreams and Cinema", *Sydney Studies in English* nr 42 (2016), s. 95.

² *The Shape of Water*, dir. Guillermo del Toro, USA, Double Dare You (DDY), 2017, [Film].

³ *La La Land*, dir. Damien Chazelle, USA, Summit Entertainment, 2016, [Film].

Syfte och frågeställning

Syftet med den här analysen är att undersöka hur drömsekvenser kan användas strategiskt som ett berättarverktyg för att representera tema. Exempeltema är ”självförverkligande” som kommer diskuteras utifrån två aspekter: drömmarna som alternativa världar och intertextualitet. Dessa aspekter vidgar förståelsen för filmen som en konstruerad verklighet som refererar till sig själv samt hur film kan öppna och expandera alternativa världar utöver den redan etablerade fiktiva världen. För att få svar kommer följande frågor att undersökas: hur används drömsekvenserna som alternativa världar för att förstärka och belysa temat, strukturen och handlingen, speciellt när karaktärerna återvänder till sin verklighet? Och hur kan intertextualitet konstruera filmernas etablerade verklighet samt den alternativa för att förstärka och belysa temat? Detta kommer undersökas i filmerna *La La Land* och *The Shape of Water*.

Tidigare forskning

Tidigare analys av filmer

La La Land och *The Shape of Water* är relativt nya filmer och har enligt min kännedom inte analyserats utförligt med tema eller deras drömsekvenser som huvudämne i akademiska publikationer. Dock pekar Sabine Sielke på nostalgi som det genomsyrande temat i *The Shape of Water* och *La La Land*. Protagonisterna i de två filmerna trånar efter och tror på en förfluten tid som skiljer sig så mycket från deras egen att den rent av kan räknas som en annan plats. Sielke omformulerar deras begär till att handla om både en svunnen tid och en bättre framtid.⁴ Sielke noterar exempelvis att *La La Lands* epilog tolkar klassiska scener från Hollywoods guldålder för att förtydliga att det är en dröm och inte verklighet.⁵ Karaktärernas strävan är sålunda kopplad till ett självförverkligande och en verklighet bortanför deras vardagsrealitet.

Självförverkligande

Psykologen Abraham Maslow konstruerade behovstrappan för att visualisera människans behov för att må bra fysiskt och psykiskt. De mest basala behoven som trygghet, mat och grupptillhörighet bildar trappans grund och stomme. Självförverkligande placeras på trappans

⁴ Sabine Sielke, ”Retro Aesthetics, Affect, and Nostalgia in Recent US-American Cinema: The Cases of *La La Land* (2016) and *The Shape of Water* (2017)”, *MDPI Arts* 8:87 (2019), s. 14.

⁵ Sielke 2019, s. 9.

topp och prioriteras när de andra stegen uppfyllts.⁶ Maslow summerar självförverkligande som människans behov att realisera sin potential genom att exempelvis uttrycka sig estetiskt eller förverkliga sina drömmar.⁷ I sammanhanget sammanfattar Zygmunt Bauman två filosofers motsägande åsikter om ämnet: Blaise Pascal menar att människan är skapad för att vilja anta en utmaning efter en annan för att undfly den sista utmaningen - döden.⁸ Søren Kierkegaard anser dock att människans ovilja att möta avslut och istället söka distraktion är en icke önskvärd svaghet.⁹ När man väl uppfyllt sin dröm eller uppnått sitt mål väntar därför nästa utmaning, och nästa efter det utan att självförverkligandet kan uppnås.

I *La La Land* går Mia på audition efter audition medan Sebastian tar flera sämre musikjobb, båda i fruktlösa försök att uppnå sina karriärdömmar. Elisa i *The Shape of Water* har gett upp sitt sökande efter närhet på grund av sin stumhet. Deras självförverkligande beror inte endast på yttre framgång utan också att hitta personen som förstår och stöttar det behovet. Filmerna tar vid när karaktärerna tycks hitta den personen.

Drömmar på film

Drömmar och falska scenarion diskuteras i nutida sammanhang ofta i anslutning till komplexa narrativ som på engelska kallas *puzzle films*,¹⁰ vars form beskrivs längre ner. Speciellt så kallade *mind-game films*, som är en underkategori till komplexa narrativ, lägger huvudfokus vid att sudda ut gränsen mellan vad som fiktivt sant eller falskt.¹¹ I *mind-game* filmer förekommer ofta protagonister som lider av diverse psykiatriska sjukdomar som schizofreni, minnesförlust och paranoia, bland annat för att protagonistens medvetande därmed avgränsas vilket döljer berättelsen i sin helhet för tittaren.¹² Ingen av huvudkaraktärerna i *La La Land* respektive *The Shape of Water* uppvisar dock tydlig mental instabilitet vilket gör deras mottaglighet för drömsekvenser desto mer relevant att undersöka.

⁶ Mark E. Koltko-Rivera, "Rediscovering the Later Version of Maslow's Hierarchy of Needs: Self-Transcendence and Opportunities for Theory, Research, and Unification", *Review of General Psychology* 10:4 (2006), s. 303.

⁷ Koltko-Rivera 2006, s. 303.

⁸ Zygmunt Bauman, "Consuming Life", *Journal of Consumer Culture* 1:1 (2001), s. 11.

⁹ Bauman 2001, s. 10.

¹⁰ Warren Buckland, "Introduction: Puzzle Films", i *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, (Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2009), s. 1.

¹¹ Thomas Elsaesser, "The Mind-Game Film", i *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, (Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2009), s. 19.

¹² Elsaesser 2009, s. 24.

En mer realistisk syn på självförverkligande och drömmar förknippas med uppväxt-filmer, där de unga karaktärernas förhoppningar om framtiden utgörs av en önskan att bli en egen person. Judith Franco belyser hur flickors övergång från barndomen till vuxenlivet porträtteras särskilt våldsamt,¹³ som ett resultat av att de måste ta sig genom olika grader av skam och utanförskap för att förverkliga sin potential, antingen på grund av egna val eller omgivningens agerande.¹⁴

Som indikerats ovan så tar sig drömmar och självförverkligande uttryck på film med flera syften. Vad som står klart är att manifestationer av drömmar och framtidsförhoppningar kan gestaltas både implicit och explicit genom den fiktiva världen.

Tematiska analyser av drömfilm

Trots drömmars närmast oändliga möjligheter presenterar två av de mest framgångsrika drömfilmerna ogynnsam tematik kring ämnet. I Christopher Nolans *Inception* (2010)¹⁵ hoppar karaktärer mellan drömmar och modellerar dem efter behov. Ett av filmens teman är hur svårt det är att döda en stark idé, Mark Fisher lyfter dock fram i sin text om *Inception* en mer pessimistisk tolkning i att allting i vår omvärld har varit någon annans idé. I *Inception* är livet opersonligt, grått och de stora företagen som kontrollerar våra liv har även ett finger med i drömmarna.¹⁶ I Alices dröm i *Alice in Wonderland* (1951)¹⁷ saknar hon kontroll, till skillnad från *Inceptions* karaktärer. Alice möter världens galenskap med nyfikenhet och mod och Deborah Ross understryker att dessa egenskaper inte utnyttjas av Alice när drömmen vänder sig emot henne. Alice besegrar inte galenskaperna med sina styrkor utan genom att vakna.¹⁸ Hon tar med sig lärdomen att tålmod och reson kommer hålla henne borta från trubbel¹⁹ och hjältinnan återvänder till verkligheten utled på fantasier och drömmar.

¹³ Judith Franco, "The Difficult Job of Being a Girl: Key Themes and Narratives in Contemporary Western European Art Cinema by Women", *Quarterly Review of Film and Video* 35:1 (2018).

¹⁴ Franco 2018, s. 17.

¹⁵ *Inception*, dir. Christopher Nolan, USA, Warner Bros., 2010, [Film].

¹⁶ Mark Fisher, "The Lost Unconscious: Delusions and Dreams in *Inception*", *Film Quarterly* 64:3 (2011), s. 45.

¹⁷ *Alice in Wonderland*, dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, USA, Walt Disney Animation Studios, 1951, [Film].

¹⁸ Deborah Ross, "Escape from Wonderland: Disney and the Female Imagination", *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 18:1 (2004), s. 57.

¹⁹ Ross 2004, s. 57.

Inception och *Alice in Wonderland* redovisar drömmar på olika vis men slutsatserna kring dem är båda relativt negativa. Den enas drömmar är futuristiska och aktieägda och påskiner att vi lever i en tid av miserabel anonymitet.²⁰ Den andra lär unga flickor om faran att vara för nyfikna och självständiga. Den här analysen kommer tillföra ytterligare två filmer till fältet och förhoppningsvis vidga uppfattningen om drömmar på film.

Teori

Alternativa världar och intertextualitet i film

Alternativa världar är enligt Miklós Kiss och Steven Willemsen en strategi som väver in komplexitet direkt i det fiktiva universumet och inte endast via det som med Phelans terminologi kan kallas för filmens syntetiska struktur.²¹ Med syntetisk struktur menas i sammanhanget berättarstrukturen och de medel som används för att gestalta berättelsen. Parallella världar är i synnerhet populärt i film och tv-serier inom fantasy och science-fiction. Fantasyserien *His Dark Materials* (2019)²² hoppar frekvent mellan en värld snarlik vår egen och en mer fantasybetonad värld. *Back to the Future* (1985)²³ visar en alternativ tidslinje. Fiktion bjuder ofta in publiken till att överskrida gränserna mellan fiktiva universum genom referenser till andra verk, och de valda filmernas huvudsakliga verklighet och drömscenarion är inget undantag.

Intertextualitet som begrepp introducerades av Julia Kristeva år 1966.²⁴ Umberto Eco sammanfattar begreppet som att verk pusslas ihop av andra verk och att de kommunicerar med varandra oberoende av skaparnas syften.²⁵ Intertextualitet kan därmed innebära att en filmskapare lånar, inspirerar, kopierar eller hyllar andra verk. Film, litteratur, musik och i princip alla konstnärliga produktioner ingår i den stora väv av verk som beror på varandra.²⁶ Ett verk kan alltså referera till externa källor, men det kan också referera till sig själv. Robert Stam förklarar att så kallade självmedvetna verk bryter fiktionens förtrollning och drar fokus

²⁰ Fisher 2011, s. 45.

²¹ Miklos Kiss & Steven Willemsen, *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2017), s. 41.

²² *His Dark Materials*, Anton, 2019, [TV-serie].

²³ *Back to the Future*, dir. Robert Zemeckis, Universal Pictures, 1985, [Film].

²⁴ Maria Jesús Martínez Alfaro, "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 18:1-2 (1996), s. 268.

²⁵ Adolphe Haberer, "Intertextuality in Theory and Practice", *Literatura* 49:5 (2007), s. 57.

²⁶ Graham Allen, *Intertextuality*, (London: Routledge, 2006), s. 174.

till sig själv som en artificiell konstruktion.²⁷ Relevant för den här uppsatsen är intertextualitetens relation till meningsskapande. Graham Allen förklarar att när man tolkar ett verk och dess mening så läser man inte bara ett verk utan indirekt alla verk det influerats av. Individuella verk har därför ingen mening i sig utan mening och tema existerar i nätverket mellan alla verk det byggs upp av.²⁸ Jakten efter självförverkligande blir därmed också en metatextuell fråga eftersom filmen som medium vill etablera en egen identitet självständigt från andra verk.

Plot, hyperklassisk plot och komplexa narrativ

Filmklassiska narrativ kretsar kring en plot, filmens handling, med en protagonist som måste ta sig förbi hinder och lösa konflikter för att nå sitt mål i slutet av filmen.²⁹ Ur det klassiska narrativet har vad Bordwell kallar *hyperklassisk plot* utkristalliserats. Manusets delar då brukligen upp i en treaktsstruktur och den första akten presenterar protagonisten, hennes mål och problemen hon kommer möta. Akt två komplicerar problemen ytterligare och avslutas konventionellt med protagonisten på sin lägsta punkt. I akt tre löser hon konflikten och återgår förändrad, oftast till det bättre, till normalitet.³⁰ Därtill förväntas det att huvudkaraktären ska ha en vilja och ett behov för att ge henne driv och djup som ledsagar henne genom berättelsen. Fredrik Lindqvist betecknar viljan som ett mer lättdefinierat mål som sker i den yttre handlingen och behovet som karaktärens inre utveckling.³¹

Kringliggande element förutom huvudhandlingen kan lyfta fram tematik och huvudkaraktärens inre och yttre resa genom narrativet. I hyperklassiska narrativ är det vanligt med en parallell berättarlinje om en annan karaktär vars funktion är att belysa protagonistens inre utveckling.³² Även i filmens *mise-én-scène* kan tematiska motifs utplaceras för att kontrastera eller gestalta denna utveckling och filmens tematik.³³ *Mise-én-scène* är en term för alla element som visas i den färdiga filmen såsom skådespelare, scenografi, ljus och kostym.³⁴

²⁷ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, (New York: Columbia University Press, 1992), s. 1.

²⁸ Stam 1992, s. 1.

²⁹ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006), s. 28.

³⁰ Bordwell 2006, s. 28-29.

³¹ Fredrik Lindqvist, *Att skriva filmmanus: Konsten och hantverket – en praktisk handbok*, 1 uppl. (Riga: AdAstra Media, 2009), s. 108.

³² Bordwell 2006, s. 63.

³³ Bordwell 2006, s. 43.

³⁴ Timothy Corrigan & Patricia White, *The Film Experience: An Introduction*, (Boston: Bedford/St. Martins, 2012), s. 98.

Så kallade komplexa narrativ kännetecknas av experimentell manipulation av narrativet i dess narrativa, temporala och rumsliga begränsningar. *Mind-game films* som redan diskuterats tillhör denna typ av berättelser. Trots komplexa narrativs okonventionella framförande följer de vanligen samma grundmall som klassiska narrativ. Bordwell argumenterar att ”ju mer komplexa verktygen är desto mer redundant måste berättandet vara”³⁵ för att trots filmens audiovisuella och kognitiva provokationer måste den fortfarande vara greppbar för publiken.

Tema

Fredrik Lindqvist beskriver tema som de frågeställningar eller ämnen som filmen bearbetar på olika nivåer genom produktionsdesign och berättelsen.³⁶ Craig Batty och Zara Waldeback förklarar temat som berättelsens tredje utveckling parallellt med den yttre handlingens och karaktärens utveckling.³⁷ Tema kan utläsas som en fråga som besvaras vid filmens slut. *La La Lands* tematiska fråga kan vara ”är drömmar värda att offra trygghet för?”. Genom filmen gestaltas den tematiska frågan på olika sätt och publiken formar en uppfattning om dess utveckling.³⁸ Claude Bremond beskriver att det finns mindre sidoteman i oändliga variationer som bara kan definieras av lösa antaganden från läsarens sida.³⁹ Genom att lokalisera återkommande element kan man kategorisera ett verks tema, genom förståelsen av vad de representerar, menar Bremond. Vatten i *The Shape of Water* kan exempelvis representera både självförverkligandets transformation samtidigt som det bidrar till filmens visuella estetik. Publikens val mellan tolkningar är dock alltid intersubjektiva och kan inte garantera objektivitet.⁴⁰

Berättelser som inte verkar dela samma element kan fortfarande bära samma tema. Menachem Brinker menar att tema kan kategorisera olika grupper av texter utifrån deras tolkning, inte det som visas på svart och vitt. Han anser att en tematisk analys syfte är att hitta vad som inte är unikt för det specifika verket i fråga utan vad som kan påträffas även i andra verk.⁴¹ Marie-Laure Ryan lägger fram två ytterligare skäl att analysera ett verk tematiskt. Det första är att separera vad författaren har att säga om ämnen, som exempelvis orättvisor eller egoism. Det

³⁵ Bordwell 2006, s. 78.

³⁶ Lindqvist 2009, s. 75.

³⁷ Craig Batty & Zara Waldeback, *Writing for the Screen: Creative and Critical Approaches*, (London: Red Globe Press, 2019), s. 31-34.

³⁸ Batty & Waldeback 2019, s. 34.

³⁹ Claude Bremond, ”Concept and Theme”, i *The Return of Thematic Criticism*, red. Werner Sollors, (Massachusetts: Harvard University Press, 1993), s. 49.

⁴⁰ Bremond 1993, s. 50-51.

⁴¹ Menachem Brinker, ”Theme and Interpretation”, i *The Return of Thematic Criticism*, red. Werner Sollors, (Massachusetts: Harvard University Press, 1993), s. 21.

andra skälet är att utröna de lagar som stabiliserar den fiktiva världen och rättfärdigar vissa typer av beteenden.⁴² Brinker understryker dock att även om meddelanden och modeller kan utläsas så bör man inte tolka tema som moraliska sanningar. Han menar att sökandet efter sådana modeller distraherar läsarens deltagande i den fiktiva och poetiska världen. Tema i berättelser tjänar först och främst texten och vår emotionella respons av den.⁴³

Phelans tematiska analys

I sin bok *Reading People, Reading Plots* redogör James Phelan för hur en funktionsorienterad analys med fokus på karaktär och progression kan utläsa verkets tema. Hans metod innebär att verket och dess fiktiva invånare gradvis tolkas tematiskt genom progressionen samt som en helhet.⁴⁴ Phelan redovisar tre komponenter som metoden analyserar: den syntetiska, mimetiska och tematiska. Den syntetiska komponenten är den artificiella delen av en karaktär, den som berättar för oss att hon är en konstruktion och inte en riktig person.⁴⁵ Den mimetiska komponenten delger attribut som utseende, personlighet och handlingar och är den komponent som framställer karaktären som en möjlig person.⁴⁶ En karaktär kan också representera tillstånd, fenomen och åsikter som bidrar till den större bilden. Detta är den tematiska komponenten.⁴⁷

När man utläser komponenterna gör man en uppdelning mellan deras dimensioner och funktioner. En dimension är de attribut en karaktär omfattar som inte nödvändigtvis bidrar till berättelsens eller tematikens uppfattning. Dimensionen omvandlas till en funktion när den får mening i progressionen.⁴⁸ En karaktär kan till exempel inneha den tematiska dimensionen dagdrömmande som adderas till den tematiska funktionen av en person som styr sitt liv efter förhoppningar och drömmar. En del av att tolka verkets meningsskapande är alltså att granska dimensionernas progression, eller icke-progression, till funktioner.

⁴² Marie-Laure Ryan, "In Search of the Narrative Theme", i *The Return of Thematic Criticism*, red. Werner Sollors, (Massachusetts: Harvard University Press, 1993), s. 169.

⁴³ Brinker 1993, s. 30.

⁴⁴ James Phelan, *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), s. 15.

⁴⁵ Phelan 1989, s. 2.

⁴⁶ Phelan 1989, s. 2.

⁴⁷ Phelan 1989, s. 3.

⁴⁸ Phelan 1989, s. 9.

Phelans analysmetod exemplifieras i litteratur men den är även applicerbar på det audiovisuella mediet. Termerna måste expanderas med respekt för deras ursprungliga syfte för att omfatta filmens ytterligare bruk av bild och ljud. En tydlig syntetisk dimension kan exempelvis vara en karaktär som talar till tittaren.

Metod

Den här analysens mål är att analysera drömsekvenser som verktyg för att representera tema i film. Drömsekvenserna i de analyserade filmerna tjänar till flera syften och har flera funktioner i berättelsen men de tematiska ändamålen är uppsatsens fokus. James Phelans analysmetod appliceras på filmerna för att identifiera drömsekvensernas olika funktioner och hur de bidrar till filmens genomgående tematik självförverkligande. Metoden betonar vikten av att ta hela handlingens progression i åtanke när man genomför analysen och därför kommer *La La Land* och *The Shape of Water* betraktas först i sin helhet varefter analysen fokuserar på drömsekvenserna.

Jag kommer att analysera hur karaktärerna förändras eller inte förändras från sin utgångspunkt när de kliver in i drömsekvensen och när de återvänder till verkligheten samt hur den eventuella transformationen representerar temat självförverkligande. På den mimetiska nivån analyseras karaktärernas inre utveckling före, under och efter drömsekvensen och huruvida deras jakt efter självförverkligande fullbordas med hjälp av den. På den syntetiska nivån belyser jag de element som bryter drömmens förtrollning och påminner tittaren om sitt eget deltagande samt hur det påverkar dennes uppfattning om karaktärerna har uppnått sina mål eller inte. Den tematiska nivån diskuteras genomgående eftersom både de syntetiska och mimetiska komponenterna bidrar till temat.

Analysen delas in i två kapitel: Det första kapitlet analyserar filmernas drömsekvenser som alternativa världar och det andra kapitlet utvecklar resonemanget med intertextualitet som fördjupning. Båda kapitlen redogör för karaktärernas inre världar och hur de påverkas av drömsekvenserna. Båda kapitlen delas in i två delar för att särskilja drömmens funktion utifrån karaktären och utifrån filmens struktur. Den första delen hanterar karaktärens syn på drömmen på en mimetisk nivå och den andra delen hanterar filmberättarens och strukturens syfte med drömsekvenserna från ett syntetiskt perspektiv. Uppsatsen tar genomgående upp samtliga delars funktion för framställandet av temat självförverkligande och drömmar.

Den här analysen väljer att utläsa temat självförverkligande men det bör understrykas att om fokus hade legat på något av de andra sidotemana så kunde drömsekvenserna ha tolkats annorlunda. Urvalet av filmer och sekvenser påverkar också resultatet vilket visar att en funktionell analys av drömsekvenser inte är helt generaliserbart. Drömmarna har en funktion gentemot temat i *La La Land* och *The Shape of Water* men drömmar i andra filmer kan ha helt andra funktioner. Fördelen med metoden är att avsökningsfältet koncentreras. Därtill kan metoden utläsa flera funktioner av en scen eller annan filmkomponent som möjligtvis inte är tydlig vid första anblicken.

Urval

La La Land och *The Shape of Water* har valts främst för att de endast innehåller en eller två relativt korta drömsekvenser vilket håller kvar berättelserna inom ramen för klassiska narrativ. Om materialet hade innehållit fler element som underminerat dess narrativa struktur så hade analysen snarare ägnats åt drömmars funktion i komplexa narrativ vilket inte är dess syfte. Komplexa narrativ kommer ändå att diskuteras i relation till drömsekvenserna utan att utgöra analysens huvudfokus.

Material

I musikalen *La La Land*, regisserad av Damien Chazelle, kämpar Mia och Sebastian för att realisera sina drömmar i showbusiness, Mia som skådespelare och Sebastian som jazzmusiker. Deras vägar korsas flitigt som av ödet i typisk Hollywoodanda vilket är filmens genomgående ryggrad. De tar sina spontana möten som ett tecken, drömmare som de båda är, och blir förälskade. Livet verkar ljust när Mia sätter upp en pjäs och Sebastian börjar tjäna pengar i ett framgångsrikt band. Men pjäsen floppar och Sebastian överger jazzen för framgångens skull; parets handlösa fall mot den brutala verkligheten blir deras uppbrott. Med en sista audition får dock Mia rollen som ger henne framgång och lycka samtidigt som Sebastian äntligen öppnar sin jazzklubb. De har i slutet uppnått sina drömmar, bara inte tillsammans.

Året efter *La La Land* kom Guillermo del Toros kärleksdrama *The Shape of Water* som utspelar sig i en småstad i kalla krigets USA. Elisa är filmens stumma huvudkaraktär som jobbar som städerska på en topphemlig forskningsanläggning. Forskarna har fångat en vattenlevande varelse från Sydamerika som de hoppas kunna utröna något ifrån som kan ge dem ett försprång mot Ryssland i deras kamp om suveränitet. Eliza faller för varelsen och

tillsammans med sina missanpassade vänner befriar hon honom och tar med honom hem. Deras kärlek har dock en given slutpunkt eftersom varelsen måste släppas fri i havet för att överleva. Antagonisten Strickland hittar dem på kajen och skjuter Eliza, varpå varelsen dödar honom och tar med sig sin älskade ner i vattnet. Med sina outgrundliga krafter inte bara helar han henne utan ger henne också gålar som möjliggör ett liv för dem tillsammans.

Drömscenariot i den expanderande världen

Det här kapitlet analyserar drömsekvenserna i filmerna *La La Land* och *The Shape of Water* som parallella världar. Inledningsvis sätts teorin om alternativa världar i relation till filmerna sedan följer en kort sammanfattning om var och när drömsekvenserna tar plats i filmen. Analysens första avsnitt tolkar drömmarna från karaktärernas perspektiv. Det andra avsnittet undersöker berättarstrukturens syfte med scenariona. Karaktärernas inre värld diskuteras genomgående i båda delar. Avslutningsvis följer en sammanfattning om hur drömsekvenserna, i egenskap av expanderande världar, sålunda påverkar filmernas tema självförverkligande.

La La Land är långt ifrån genrerna science-fiction och fantasy, där alternativa världar vanligtvis förekommer, men det inledande musikalnumrets monokroma och koreograferade framförande etablerar en verklighet annorlunda från vår. Filmen växlar mellan liknande nummer och mer realistiska musiksekvenser vilket antyder att filmens verklighet antingen ser ut så, att det är så den uppfattas av protagonisterna eller att musikalnumren faktiskt är en del av en alternativ värld i det fiktiva universumet. *The Shape of Water* influeras av både science-fiction och fantasy och filmen i sig presenterar en alternativ verklighet från vår som berättas i sagoformat. I båda filmerna tillåts de alternativa världarna endast utrymme i några minuter och de är inte en dominerande del av de ytliga berättelsestrukturerna, ändå har de en bärande tematisk funktion för narrativen.

Elisas drömscenario börjar alldeles innan filmens klimax. Tillsammans med sina vänner har hon hämtat hem varelsen från antagonisten Stricklands laboratorium och har sedan dess kommit honom närmare både psykiskt och fysiskt. Elisa försöker pressa fram en kärleksförklaring till honom för hon inser att detta är hennes enda chans innan de måste släppa honom fri, vilket banar väg för hennes inre drömscen. I *La La Land* erbjuder istället drömsekvensen Mia och Sebastian en inblick i vad som kunde ha hänt i deras liv om de hade gjort andra val. Drömsekvensen äger rum i filmens nedtoning, fem år efter paret gått skilda vägar. En nu framgångsrik Mia besöker Sebastians jazzklubb ovetandes om vem som äger

den. När Sebastian ser henne i publiken börjar han försiktigt spela deras signaturmelodi och tillsammans lämnar de klubben i en gemensam fantasi för att se vad som kunde ha varit deras lyckliga slut.

Karaktärernas drömmar

Drömsekvenserna kan i båda filmerna tolkas som inte bara alternativa utan också som expanderande världar. Med en expanderade värld avser jag en realitet som expanderar gränserna för karaktärernas etablerade verklighet, i enlighet med Ryans definition.⁴⁹ I Elisas fall är hon drömsekvensens regissör och huvudskådespelare och där begränsas hon inte längre fysiskt av stumhet. Mia och Sebastians drömsekvens utgår inte från begränsningar på samma sätt utan visar istället en värld av oåtkomlig perfektion. Genom att kliva in i expanderande världar tillåts därmed karaktärerna i båda fallen, på eget bevåg eller genom berättarperspektivets initiativ, beroende på betraktelsesätt, fullborda sina självförverkliganden på ett sätt som inte är möjligt i deras normala verkligheter.

Drömmens innehåll

Vid slutet av andra akten i *The Shape of Water* sitter Elisa och varelsen vid köksbordet. Hon försöker uttrycka sin kärlek för honom men hennes stumhet har aldrig varit ett större hinder. Lamporna släcks och en strålkastare riktas på henne, hon viskar fram texten till kärlekslåten *You'll Never Know* från en av hennes många favoritmusiker. Hon ställer sig upp, gestikulerar triumferande och tillsammans med varelsen stiger hon in på ett svartvitt dansgolv omsluten av en klar stjärnhimmel ackompanjerad av orkestermusik. Hon mimar texten samtidigt som de dansar bekymmerslöst och det råder inga tvivel om att hennes känslor når fram. Illusionen av röstnärvaro tycks ge henne nya nyanser av mod och självsäkerhet. Vid dansens slut sitter Elisa återigen vid köksbordet. Med teckenspråk signalerar hon resten av sin kärleksförklaring till varelsen som är fullt upptagen med att äta ägg, ovetande om vad hon just drömt.

I *La La Land* inleds drömsekvensen när Sebastian börjar spela parets ledmotiv. Lamporna slocknar och strålkastare riktas mot honom och Mia. De transporteras tillbaka till Sebastians gamla restaurangjobb där han istället för att avfärda henne kysser henne. Tillsammans lämnar de restaurangen och springer in i en lägenhet, antagligen deras egen, och in på jazzklubben där Sebastian tackade ja till Keiths jobberbjudande. Den här gången avböjer han vilket leder

⁴⁹ Marie-Laure Ryan, "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative", *Poetics Today* 27:4 (2006), s. 644-645.

till att han inte missar Mias egenskrivna pjäs och bråket som blev deras undergång uteblir. De springer från pjäsen in bakom kulisserna på Hollywoods spektakel för att representera deras soliga tid tillsammans i staden. Castingagenten från den verkliga tidslinjen finner Mia även här och bjuder in henne på audition. Hon får rollen och den här gången reser hon och Sebastian tillsammans till Paris. De är lyckliga där; både karriärerna och relationen blomstrar, och de dansar sin bröllopsdans under en stjärnbeströdd himmel. Slutligen sätter de sig och ser på en hemmagjord video om deras framtid med hus och barn. Vid hemmavideos slut beger de sig ut med bilen, hittar jazzklubben som startade drömsekvensen och med en sista kyss lämnar de drömmen.

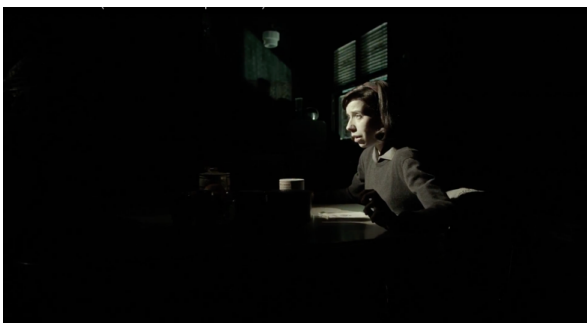


Bild 1a: *The Shape of Water*, början på Elisás dröm.⁵⁰

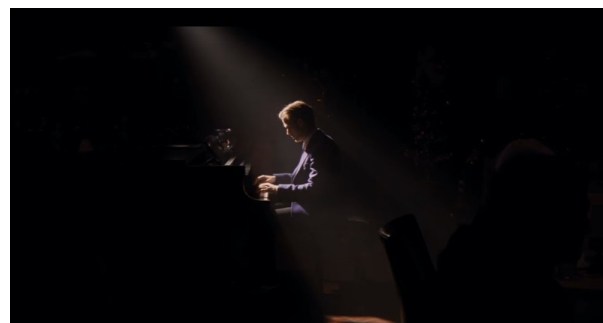


Bild 1b: *La La Land*, början på Sebastians och Mias dröm.⁵¹

Drömmens berättare och strukturella kopplingar

Det är viktigt att veta vem som berättar berättelsen för att förstå strukturen och dess innebörd.

I *The Shape of Water* är Elisa entydig berättare av drömsekvensen eftersom hon och tittaren kliver in i hennes huvud. I *La La Land* är det bådas berättelse och ingen av dem har därmed självständig full kontroll. Filmen porträtterar ingen som mindre viktig, därför styrs de av filmens neutrala berättarperspektiv i drömmen. Det är inte klart vilken sorts drömsekvens det är, om det är en vaken dröm, en ingång till en parallell tidslinje eller något annat. De är lika mycket deltagare i drömmen som de är åskådare. I detta sammanhang är Elisás, Mias och Sebastians dimensioner som drömmare väsentliga. Elisa väljer hur hennes drömscenario ska se ut vilket slutar med en svartvit musikal i sagoform. I *La La Land* omtolkas parets liv till idealiska kulisser ackompanjerade av pampig musik eftersom det är så de önskar att det hade varit och kunde ha slutat. Filmen är redan en färgsprakande, känslös musikal och berättaren som är ansvarig för strukturen förstärker det i drömsekvensen för att ytterligare förtydliga dess artificialitet.

⁵⁰ *The Shape of Water*, 2017, 01:39:16.

⁵¹ *La La Land*, 2016, 01:46:16.

The Shape of Water berättas som en saga. Sidokaraktern Giles voice-over inleder berättelsen om prinsessan utan röst, en vacker prins och monstret som vill förstöra allt. En glidande kamera för tittaren genom en vattenfylld lägenhet med sjögräs och svävande möbler och en kvick tanke går till sagor om sjöjungfrur. Sakta uppenbaras en sovande Elisa viktlös i vattnet och Giles överlåter berättandet till henne för att återvända i filmens slut för att försäkra tittaren att prinsessparet levde lyckliga i alla sina dagar. Elisas skofascination, slitna boende och städaryrke för tankarna till sagan om Askungen. Sagoreferensen återvänder i drömscenariot, där Elisa klädd i balklänning och glittrande diadem förverkligar en dans med sin övernaturliga prins i en nytolkning av Askungens bal. Som nämnts är Elisa både regissör och skådespelare i drömsekvensen som i svartvitt musikalfORMAT gestaltar sagan. Detta placerar henne inte bara i en dröm utan således även i filmen som gestaltar sagan om balen. I filmen om sagan blir hon någon annan och får högre status till skillnad från hennes verklighet där knappt någon vet om hennes existens. Den alternativa verkligheten tillåter en korsning av hennes filmkärlek och *The Shape of Waters* sagoformat för att sammansätta Elisas dröm på det sätt som porträtterar hennes självförverkligande lämpligast.

Elisa har musikaliska attribut som döljs av hennes stumhet. Hon omges konstant av musik från de svartvita filmerna på vännen Giles TV och storfilmerna från biografen de bor ovanpå. De två imiterar Bojangles och Shirley Temples steppdans från *The Little Colonel* (1935)⁵² tillsammans, vilket Sabine Sielke beskriver som deras egna vänskapliga språk.⁵³ Elisa fortsätter dansa när ingen ser och dansar även med en mopp framför varelsen på anläggningen. Filmvärldens vackra skådespelare, soundtrack och elektriska känslor är för henne den fulländade världen. Det är världen hon förstår och vill leva i eftersom verkligheten behandlar henne som en främling. Det är alltså inte konstigt att hennes drömscenario gestaltas som en musikal i hennes inre där hon kan vara vem hon vill.

Elisas självförverkligande beror till stor del på hennes begär att älska och bli älskad. Genom att tillåtas sångförmåga i drömscenariot lyckas Elisa uttrycka sin kärlek till varelsen och självförverkligandet tycks fullbordat. I drömmen fyller den musikaliska dimensionen en funktion som sammanfattar allt hennes drömvärld innebär: filmmagi, kärlek och röstnärvaro. En dimension som omöjlig kan bli en funktion i verkligheten blir det i drömsekvensen men utan att påverka den yttre handlingen. Sångförmågan i drömmen prioriterar därmed hennes

⁵² *The Little Colonel*, dir. David Butler, Fox Film Corporation, 1935, [Film].

⁵³ Sielke 2019, s. 4.

inre utveckling eftersom hennes realitet inte tillåter henne kommunicera med varelsen, eller någon för den delen, som hon vill.

La La Lands avslutande drömsekvens återkopplar till filmens alla akter ur ett svärmiskt, reflekterande perspektiv, som bygger på en rad spekulationer: Tänk om Sebastian hälsat på Mia istället för att skynda sig ifrån restaurangen, tänk om Sebastian tackat nej till jobbet som öppnade ett avstånd mellan dem, tänk om han hade följt med till Paris, och så vidare. Det görs tydligt genom berättandet att filmens bitterljuva avslut till stor del beror på Sebastians val. Han trodde att han handlade rätt men när han ser Mia på jazzklubben fem år senare blir det tydligt vad han förlorade. Det är därför han dröjer vid pianot, som om att han överväger om han borde påminna henne om vad de förlorat. Hans pianotoner tar därefter med dem tillbaka i tiden och visar vad som hade hänt om de, främst Sebastian, vågat tro på kärleken. Mia tog också fel beslut, exempelvis genom att dumpa Sebastian, men hans val startade en kedjereaktion som ledde till hennes beslut. Hade han vågat tro på kärleken till henne och de drömska ideal han hävdar sig att ha så hade det möjligtvis ordnat sig för dem.

La La Land är sannerligen karaktärsdriven och berättas från ett neutralt perspektiv för att både Mias och Sebastians resor ska representeras. Båda porträtteras som naiva drömmare men det blir tydligt att Sebastians tidigare upplevelser planterat ett realistiskt frö i honom. Mias beslut för dem vid upprepade tillfällen närmare varandra medan Sebastians beslut sår på dem. Mia är inte underordnad Sebastian, men det är hans beslut som ledde dem på fel väg. Genom att gå med i ett band han ogillar börjar Mia förakta honom och det får henne att även tvivla på sig själv och utan varandras stöd förhindras deras sökande efter självförverkligande. Det är först i tredje akten som Sebastian styr deras öden till det bättre: han uppmuntrar Mia att gå på auditionen som förändrar hennes liv, och han spelar melodin som transporterar dem mentalt till drömsekvensen. Drömmen struktureras därför till största del kring hans val eftersom om han hade agerat annorlunda så hade behovet av drömsekvensen inte funnits.

Drömmen och självförverkligandet

Elisas vilja är att rädda varelsen från Strickland och hennes behov är att forma band till någon som förstår henne och som hon i sin tur förstår. Hon är föräldralös, utstött och inte ens hennes vänner verkar förstå henne helt ut, så det är naturligt att hennes inre önskan är att hitta någon som gör det. Sebastian och Mias yttre viljor är däremot att nå ekonomisk och kreativ framgång och de söker även kärlek. De söker båda en partner som inte fjättrar dem vid

verkligheten utan som förstår deras behov att drömma. Att förverkliga sig själv är som sagt en abstrakt önskan att realisera något som ännu inte är verkligt, liksom en dröm är ett abstrakt och oåtkomligt fenomen. Elisa kan i egenskap av att vara en fiktiv varelse uttrycka sina innersta önskningar hur hon vill och hon väljer att göra det med Hollywoodglamour. *La La Land* erbjuder Mia och Sebastian en sista dröm innan de måste acceptera verkligheten de skapat. Tack vare drömsekvensernas gränslöshet får karaktärerna en chans att uppnå självförverkligande på sina villkor.

I den alternativa verkligheten är allt möjligt men två saker är särskilt väsentliga i *The Shape of Water*: i drömmen kan Elisa kommunicera verbalt och varelsen beter sig civiliserat. Genom filmen har Elisa utvecklats till en djärv hjältinna tack vare hennes mod och tro på att allt är möjligt. Stegvis har hon bevisat att varelsen är intelligent och att han har ett rikt känsloliv vilket belyser samma egenskaper hos henne. Dessa attribut transformeras till praktiska funktioner i den alternativa världen som uttrycks i parets dans och Elisas självsäkerhet. Funktionerna får dock inget utrymme i den verkliga världen där hon skjuts innan hon kan bevisa sin utveckling. Drömmen agerar därmed som en alternativ plats för hennes karaktärsutveckling som den yttre handlingen inte tillgodoser. Hennes självförverkligande beror mycket på hennes behov av kärlek och genom att förmänskliga varelsen för att de ska passa varandra där och då förenklas kommunikationen som uppfyller det behovet. Den alternativa världen förminskar gränserna mellan dem och möjliggör deras omöjliga kärlekshistoria.

Mia och Sebastian lyckas förverkliga sig själva till viss del. Mia blir en framgångsrik skådespelare och Sebastian öppnar sin jazzklubb och målen för deras yttre viljor har därmed gått i uppfyllelse. Deras delade attribut målinriktad envishet har äntligen blivit till en funktion efter en lång period när ingenting verkade gå rätt i deras respektive karriärer. Men som David Bordwell gör tydligt så kräver den hyperklassiska plotten även ett inre behov.⁵⁴ Linda Aronson hävdar att den yttre resan existerar för att det inre behovet ska kunna realiseras.⁵⁵ Ur denna synvinkel är det oklart i vilken utsträckning Mia och Sebastian faktiskt har uppnått självförverkligande. Deras yttre viljor är att bli framgångsrika kulturarbetare men deras behov är att finna kärlek och samklang. Om Mia och Sebastian lyckats lämnas öppet eftersom Sebastian inte tycks ha någon partner efter tidshoppet och tittaren inte vet om Mias man är en

⁵⁴ Bordwell 2006, s. 63.

⁵⁵ Batty & Waldeback 2019, s. 32.

livslång kärlek. Om man antar att drömsekvensen gestaltar den bättre av två världar så innebär det att de ännu inte förverkligat sitt idealliv eftersom de inte är tillsammans.

Som denna analys konstaterat tidigare delar protagonisterna i *La La Land* och *The Shape of Water* två väsentliga egenskaper: de är drömmare och de lever mer i filmens värld än sin egen. I sin studie om filmens likheter med sömnens drömmar förklarar Ian David att den mänskliga drömprocessen tränar människan i att möta sina rädslor och hantering av sorg och stress.⁵⁶ Robert Stam för ett liknande resonemang och menar att film också agerar som modell för hur man ska bete sig i samhället.⁵⁷ Elisa tar tydlig tillflykt i filmens värld för att komma undan sitt utanförskap och antagonisten Stricklands hot, medan Mia och Sebastian till och med bor i drömfabriken Los Angeles. I filmerna som karaktärerna ser är allting genomtänkt och idealiskt, därför antar deras drömscenarion samma formel. Drömmen agerar därtill som terapi som karaktärerna kan begrunda den yttre världens brister genom. Sebastian accepterar sina misstag, Mia tillåts säga tack till honom för att han trots sina felsteg gav henne ett drömliv och Elisa får för en stund dansa med varelsen hon älskar. Den alternativa världen ger dem en plats att hantera sina felsteg och sorger för att deras självförverkligande ska kunna ske i verkligheten.

Drömmens berättande

Tidigare avsnitt redogjorde att drömmarna kan agera som plats för karaktärsutveckling och för karaktärerna att hantera sina misstag. Drömmen har en funktion för karaktärerna men kan utvecklas ytterligare på berättelsens strukturella nivå. Drömmarna påminner då tittaren om filmens syntetiska uppbyggnad och de förstärker det abstrakta temat kring självförverkligande. Karaktärens tolkning av drömmen och berättarstrukturens tolkning av den går hand i hand. Som Robert McKee hävdar: karaktär är struktur, struktur är karaktär.⁵⁸

Drömmens placering och funktion

David Bordwell betonar att handlingen bör skifta rejält vid filmens mittpunkt vilken inträffar vid räddningsaktionen av varelsen i *The Shape of Water*.⁵⁹ Den idylliska tillvaron med varelsen i lägenheten slutar vid andra aktens sista del som visar de större karaktärernas nergång mot den lägsta punkten.⁶⁰ Antagonisten Strickland får ett ultimatum att hitta varelsen

⁵⁶ David 2016, s. 86-87.

⁵⁷ Stam 1992, s. 10.

⁵⁸ Robert McKee, *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, (Storbritannien: Methuen, 1998), s. 100.

⁵⁹ Bordwell 2006, s. 29.

⁶⁰ Bordwell 2006, s. 29.

samtidigt som varelsens fysiska tillstånd försämras hemma hos Elisa och hon förstår att hennes drömliv måste ta slut för att han ska överleva. Robert McKee menar att det är under intensiv press som karaktärers innersta kärna visas,⁶¹ och det är under den mest smärtsamma stunden som Elisas sanna, kärleksfulla karaktär visas. Hon använder tillfället för att bekänna sina känslor både för sig själv och varelsen, och hon skapar drömscenariot för att ge sina svällande känslor spelrum eftersom det inte finns möjlighet att dela dem i verkligheten.

Placeringen av det drömsekvensen i *La La Land* i relation till berättelsens progression är nyckeln till dess tolkning. På grund av att det placeras i tredje aktens sista minuter kan det vid första anblick framstå som att drömmen är det äkta slutet fram tills Mia och Sebastian återvänder till jazzklubben. Till skillnad från Elisa kan de uttrycka sin kärlek i den verkliga världen och drömsekvensen har därtill en mer bärande funktion för strukturen. Anta att Mia kliver in på Sebastians klubb fem år senare, han spelar deras melodi och de skiljs åt igen utan att dela drömmen tillsammans. Det är dock en film för drömmare om drömmare och därför kan *La La Land* inte sluta på sådan not. Drömsekvensen fungerar som ett alternativ för att ge tittaren slutet denna hade önskat för paret. Inte minst utgör den en hyllning till misstagen paret gjorde och de glada stunderna som ledde dem hit.

Båda filmerna har för tittaren uppenbara syntetiska komponenter. *The Shape of Waters* sagoformat uppmanar tittaren att vara uppmärksam på de drömska elementen och i egenskap av en musikal placerar *La La Land* den syntetiska komponenten i förgrunden. Tittaren vänjer sig efter ett tag vid filmens form och utseende och kan då ta till sig karaktärernas mimetiska aspekter. *La La Land* och *The Shape of Water* kontrasterar karaktärernas egenskaper mellan deras verklighet och drömmar. Faktumet att karaktärerna agerar så annorlunda och överskrider gränser i drömsekvensen lyfter fram deras syntetiska funktioner bredvid de mimetiska. Elisa döljer exempelvis sin sexualitet men ger den utlopp i drömmen vilket förtydligar hennes komplexitet. Mias och Sebastians realism ifrågasätts när de förflyttar sig lättvindigt i tid och rum i den alternativa världen. Drömsekvenserna belyser alltså karaktärernas porträttering även med syntetiska medel, inte enbart mimetiska. Samarbetet lyfter fram den drömska tematiken och påminner tittaren att drömmen utformats som karaktärerna vill och gjort det med filmatiska, skinande verktyg.

⁶¹ McKee 1998, s. 101.

Drömmens komplexa berättande

Marie-Laure Ryan jämför fysikens parallella världar med narratologins teorier om möjliga världar. Tanken bygger på idén att ett universum konstrueras som ett solsystem med den fiktivt verkliga världen i centrum och flera *tänkbara* världar runtomkring.⁶² En världas validitet bedöms från dess autonoma existens, det vill säga att den existerar rent fysiskt. De tänkbara världarna är mentalt framställda av en karaktärs fantasi, berättelser och så vidare⁶³ och deras validitet varierar mellan verk. Ryan beskriver att världarna närmare centrum har fler likheter med den riktiga världen än de längre bort. När man tar del av ett narrativ så övertalas man att det är den verkliga världen⁶⁴ och i berättelsen innehåller varje karaktär ett eget universum som ger deras bild av världen och andra karaktärer.⁶⁵

Det viktigaste att notera i den tänkbara expanderande världen i *The Shape of Water* är att den möjliggör en föreställning av att det omöjliga förverkligas. Elisa har röstnärvaro, varelsen för sig som en människa och ingenting står i vägen för deras kärlek. I enlighet med teorin om möjliga världar är denna värld relativt nära Elisass verklighet eftersom både hon och varelsen fortfarande ser ut som sig själva och mediet den imiterar är bekant. Skillnaden är deras personligheter. Varelsen beter sig som en man fast i en amfibies kropp och Elisa är självsäker och graciös. Jag argumenterar dock att hennes drag faktiskt överförs till den verkliga världen eftersom de är resultatet av utvecklingen hon genomgår i drömmen. Hon uppfattas endast som annorlunda i drömmen eftersom hennes mimetiska funktioner kommer i fullt uttryck där. Drömvärlden tillåter övertramp till det omöjliga vilket uppfyller *The Shape of Waters* drömtema och inte minst utgör en plats för Elisass självförverkligande att ske.

La La Land tenderar åt de komplexa narrativen med lek med tid, drömska musikalnummer och stilistisk estetetik. Drömscenariot vid filmens slut kan till och med inkludera den till *forking paths* narrativ vilket är filmer som presenterar flera alternativa, exklusiva framtider som beror på vilka beslut en karaktär fattar vid en bestämd punkt i narrativet.⁶⁶ I *La La Land* är den punkten Mias och Sebastians möte på hans gamla jobb. Genom att denna gång chansna på det omöjliga och kyssa Mia skapar Sebastian en framtid för dem där allting går rätt. I den verkliga världen har besvikelser och misstag omvandlat hans mimetiska funktion som

⁶² Ryan 2006, s. 644-645.

⁶³ Ryan 2006, s. 645.

⁶⁴ Ryan 2006, s. 652.

⁶⁵ Ryan 2006, s. 649.

⁶⁶ David Bordwell, "Film Futures", *SubStance* 31:1 (2002), s. 172.

drömmare till en pragmatiker vilket ledde till att han fattade flera logiska beslut istället för att våga chansa. I drömsekvensen är hans drömmarfunktion intakt och förverkligar en utopisk framtid för paret. Men *forking paths* narrativ värdesätter nästan uteslutande den sista världen som visas⁶⁷ vilket innebär att världen där Mia och Sebastian tar farväl är deras verklighet. Drömsekvensens funktion i *La La Land* är följaktligen en inblick i hur filmen kunde ha tett sig om Sebastian, och i viss mån Mia, hade haft annorlunda mimetiska funktioner.

Drömmens tematiska grundfunktion

Phelan förklarar att mimetiska dimensioner även kan agera som tematiska funktioner när de bidrar till berättelsens tema.⁶⁸ I båda filmerna blomstrar protagonisternas naivitet och fantasifullhet ut och bär temat om individernas drömmar och begär att förverkliga dem. Båda filmerna är särdeles karaktärsdrivna vilket gör omvandlingen av deras mimetiska och tematiska dimensioner desto mer outhärliga. Det är deras uppgift att lyfta fram temat vilket gör drömsekvensernas roll som koncentrerade utlopp för deras funktioner väsentliga pusselbitar för temats presentation.

Temat självförverkligande är exempelvis tätt sammanflätat med temat förbjuden kärlek i *The Shape of Water*. Elisas romantiska sida associerar till Giles kärleksfilmer, hans envisa uppvaktning av ett pajbiträde och vännens Zeldas klagomål över sin man. Elisas romantiska drag överträder alla gränser, både filmernas och vännernas oglamorösa relationer. I drömsekvensen övervinner Elisa och varelsen fysiska, verbala och mentala hinder för att aktualisera sin förbjudna kärlek i en dans. Den kärleksfulla dansen uppfyller Elisas självförverkligande eftersom hennes självbild beror mycket på varelsens affektion samtidigt som hennes självförtroende förbättras i och med den. Hon har tagit sin orealistiska, positiva syn på kärleken och gjort den verklig. Genom att erhålla kärlek fullbordas självförverkligandets tema och det kompliceras desto mer när målet uppnås i en dröm och dess legitimitet kan ifrågasättas.

Temat självförverkligande i *La La Land* baseras på alla misslyckanden på vägen dit. Mias och Sebastians slumpartade möten, godtrogenhet och drömmande eskalerar till kärlek när de vågar ta risken för varandra, men när de börjar tvivla på sig själva och vänder sig till logiken faller dem platt. När Sebastians plånbok tunnas ut tar han ett jobb han ogillar och när Mias pjäs

⁶⁷ Bordwell 2002, s. 182-183.

⁶⁸ Phelan 1989, s. 55.

floppar överger hon skådespelardrömmen. När Sebastian därefter vägrar ge upp och kör henne till en sista audition ljusnar det för dem igen. *La La Land* presenterar därmed hur en mimetisk funktion får olika resultat beroende på hur karaktären utnyttjar och tror på den.

Drömsekvensens tematiska funktion är således att presentera en alternativ värld där karaktärerna är lojala till kärleken och drömmarna. Mias och Sebastians sista leende till varandra berättar att de är medvetna om sin förlust men att de är glada att de funnit lycka på andra vägar vilket summerar sensmoralen att även misstag kan leda till lycka.

La La Land presenterar självförverkligande som beror på en annan person, antingen genom att denne bokstavligen hjälper en eller att denna spelar en nödvändig roll för ens självförverkligande. Mia och Sebastian var endast förbipasserande i varandras liv men utan varandra är det inte säkert att de hade nått sina mål. Tolkad utifrån hela filmens progression innebär det att när temats premisser betvivlas av karaktärerna så kompliceras deras sökande att nå sant självförverkligande. Elisa tvivlar å andra sidan aldrig på sina egna förmågor och kämpar för sin lycka genomgående. Hennes drömsekvens förverkligar hennes romantiska önskningar och självsäkra utveckling. Vid filmens slut belönas hennes lojalitet till temat med att hon och varelsen lever vidare tillsammans under vattenytan. *La La Land* och *The Shape of Water* berättar hur karaktärernas resor och öden avgörs av deras mimetiska funktioner och huruvida de tillåts utvecklas till tematiska funktioner baserat på hur karaktärerna hanterar dem.

Sammanfattning av drömsekvenser som alternativa världar

Ur karaktärernas perspektiv tjänar drömmarna som ett slags plåster på sårn - de fick inte ett perfekt slut men drömsekvenserna tillät dem en utopi i några minuter. För att resa sig över sin lägsta punkt kliver Elisa in i en drömvärld för att vara lycklig en sista gång med varelsen innan hon måste återförena honom med havet. Sebastian och Mia tycks vara nöjda med sina liv efter deras uppbrott men när de ser varandra igen påminns de om sin gemensamma förlust. Drömscenariot agerar då som försvar för deras tid tillsammans och syftar till att bevisa att deras respektive liv kan vara perfekta och drömfyllda, men inte med varandra.

Drömsekvenserna är en skarp kontrast till deras hårda och orättvisa verklighet och efter drömmen avslutats förblir den densamma, men karaktärerna har förändrats på insidan eller fått insikten hur de kan förändras för att finna lycka i den. Som drömmare som redan lever intensivt på insidan är det allt som behövs.

Ur ett funktionellt perspektiv tjänar de alternativa världarna, drömmarna, till att ge utrymme för karaktärernas självförverkligande som den verkliga världen inte kan tillgodogöra. Dessa världar saknar deras fysiska världs begränsningar vilket öppnar fler och annorlunda möjligheter att agera. I Elisás fall är drömscenariot en plats för hennes attribut att transformeras till funktioner och därmed förverkliga sitt mål att bekräfta sin kärlek till varelsen. Mias och Sebastians drömscenario guidar dem genom en alternativ flashback. Skillnaden är att de får endast en inblick i den alternativa världen, de kan inte ta med sig något tillbaka. När de återvänder till klubben är de oförändrade, valen de gjorde består, men de har nu insikten om hur de kunde ha agerat annorlunda. Drömscenariona som alternativa världar har alltså olika syften: att ge Elisás självförverkligande utrymme och att visa Mia och Sebastian vad som hade krävts för att de skulle kunna fullborda sitt.

Drömscenariot i den intertextuella världen

Det här kapitlet är en påbyggnad av föregående kapitel och fördjupar sig i användandet av alternativa världar utifrån en intertextuell ståndpunkt. Filmernas interna intertextuella värld och verklighetens intertextuella nätverk diskuteras för att ge en mångbottnad förståelse av deras uppbyggnad. Liksom tidigare kapitel diskuteras drömsekvenserna först från karaktärernas perspektiv och sedan utifrån berättelsestrukturens. Eftersom drömsekvensernas innehåll och position redan sammanfattats redovisas istället vilka referenser respektive film uppvisar i drömsekvenserna. De två perspektiven sammanfattas vid kapitlets slut.

Karaktärernas drömmar

Föregående kapitel förklarade att karaktärernas drömscenarion struktureras av filmreferenser för att de förstår och finner trygghet i den världen. Men vilka filmer och varför? I till exempel *La La Land* bjuder Sebastian Mia på bio för att se *Rebel Without a Cause* (1955)⁶⁹ på deras första dejt, men filmen refereras inte i drömsekvensen trots att den spelade en stor roll i deras relation. Dock så refereras filmen i det huvudsakliga narrativet. Vissa referenser bär alltså mer tyngd än andra för karaktärerna och föräras en plats i deras drömmar. Detta kapitel diskuterar de mindre och större referenserna för att skapa förståelse för deras betydelse för karaktärerna och filmstrukturen.

⁶⁹ *Rebel Without a Cause*, dir. Nicholas Ray, Warner Bros., 1955, [Film].

Filmens och drömmens referenser

Filmer kan utpeka specifika referenser eller inkludera andra verk på ett mer övergripande vis. Skådespelarna i *Moulin Rouge!* (2001)⁷⁰ framför exempelvis samtida artisters hitlåtar i en sekelskiftesmiljö och regissören Quentin Tarantino är erkänd för att tydligt parafasera hela sekvenser från andra filmer för att ge dem en ny twist i sina verk.⁷¹ Regissörerna och manusförfattarna till *La La Land* och *The Shape of Water* är tydligt medvetna om vilka specifika referenser de använder och vilka strukturer de lutar sig mot eftersom de alla bidrar till filmernas teman.

Drömsekvensen i *La La Land* prioriterar referenser till stilar såsom en skuggteater, de överstyliserade kulisserna och inte minst hemnavideon filmad i Super 8-format. Referenserna som finns är särskilt artificiella för att förhöja drömtematiken och bidrar direkt till drömmens handling till skillnad från många tidigare referenser vars innebörder varit mer abstrakta. Sebastians snurrande runt en lyktstolpe refererar exempelvis till Gene Kellys dans i *Singin' in the Rain* (1952)⁷² i vilken Kelly mentalt lämnar den fysiska världen och *La La Lands* temporära undflykt från verkligheten i drömmen antyds subtilt. I drömmen bidrar referenserna också till den kausala strukturen. Jordgloben och planet, referenser till *Casablanca* (1942)⁷³, som flyger paret till Paris i drömmen är konkreta medel som påverkar direkt dess flöde. Framme i Paris sminkas Mia framför en konstlad kuliss av triumfbågen vilket är en spegelbild av Audrey Hepburns poserande framför samma monument i *Funny Face* (1957)⁷⁴ och klippet representerar hennes nyfunna framgång som skådespelare. Deras giftermål antyds i Mias vita klänning när de dansar på ett spegelblankt golv som reflekterar stjärnhimmeln, en romantisk hyllning till dansgolvet i *Broadway Melody of 1940* (1940).⁷⁵

Drömsekvensen i *The Shape of Water* samlar flera klassiska musikalnummer och kokar ihop dem till ett sammanhängande musikalnummer. Dansgolvet från en film, stjärnhimlen från en annan och sången från en tredje. Kärleksslåten *You'll Never Know* som Elisa framför i drömmen sjungs av Alice Faye på Giles TV samma dag som hon först ser varelsen vilket redan då antyder deras kommande relation. Scenen de befinner sig på är en blandning av två musikalnummer.

⁷⁰ *Moulin Rouge!*, dir. Baz Luhrmann, Twentieth Century Fox, 2001, [Film].

⁷¹ Nathaniel Lee, Business Insider, *How Golden Globes Winner Quentin Tarantino Steals from Other Movies*, 2020, <https://www.businessinsider.com/quentin-tarantino-movies-steals-cinema-homage-reference-2019-7?r=US&IR=T>, [hämtad 2020-11-12].

⁷² *Singin' in the Rain*, dir. Stanley Donen & Gene Kelly, Metro-Goldwyn-Mayer, 1952, [Film].

⁷³ *Casablanca*, dir. Michael Curtiz, Warner Bros., 1942, [Film].

⁷⁴ *Funny Face*, dir. Stanley Donen, Paramount Pictures, 1957, [Film].

⁷⁵ *Broadway Melody of 1940*, dir. Norman Taurog, Metro-Goldwyn-Mayer, 1940, [Film].

Den stjärnbeströdda himlen från *Broadway Melody of 1940* återfinns även här och själva dansgolvet vars breda ränder leder till en lysande fyr inspireras av *Follow the Fleet* (1936).⁷⁶ Att hon kombinerar flera filmer är ytterligare tecken på kontrollen hon har i drömsekvensen och hur hon tar tag i sitt självförverkligande på egna villkor. Tillsammans dansar Elisa och varelsen såsom många kärleksfilmer brukade göra från 30- och 40-talet som bevisligen är hennes favoritgenre och hon blir för en stund en av de glamorösa stjärnorna hon ser upp till.

Drömmens intertextuella och reflexiva struktur

La La Lands drömsekvens refererar till andra verk men refererar huvudsakligen till sig själv och skapar ett *forking path*-narrativ. Drömsekvensen ser tillbaka på Mias och Sebastians relation och iakttar när de fattar annorlunda beslut. Eftersom Mias pjäs nu är en succé och Sebastian är närvarande i scenen kliver de in i en vit studio som representerar en ny, orörd framtid som de kan dekorera hur de vill. Temat självförverkligande konkretiseras på ett bokstavligt tomt blad. Som en landningspunkt mellan den säkra dåtiden och osäkra framtiden kliver de sedan in i samma studio som de gick förbi tidigare i filmen med gröna kartongbuskar, stark belysning och gulaktiga färger. Filmens inledande musikalnummer refereras på en konstruerad motorväg med färgglada dansare som ska föreställa både bilar och artisterna. Castingagenten finner Mia och efter en lyckad audition uppfylls Mias yttre mål – att bli skådespelare. Tillsammans åker paret till Paris och medan Mia spelar in filmen spelar Sebastian jazz på klubbar. Han sa tidigare i filmen att Paris erbjuder bra jazz så det går att anta att han även lyckas förverkliga sin dröm att spela jazz i den miljön.

Vissa teoretiker har kallat den reflexiva traditionen för konstlad och iscensatt med negativ betoning⁷⁷ men *La La Lands* drömsekvens reflexivitet är en del av dess ändamål. Den orkestreras så för att representera både filmvärlden den kontinuerligt hedrat och som karaktärerna lever i. Mias och Sebastians gemensamma fantasi är dubbelt så färggrann som filmen redan varit, skådespeleriet överdrivet och musiken talar i deras ställe. De säger inte ett ord under hela sekvensen eftersom enkelheten i deras alternativa värld ska accentuera att allting helt enkelt löser sig. Det är en skarp kontrast till filmens dialogdrivna narrativ. Drömsekvensen är därför både en förstärkning av filmens alla element – musikaliska, färggranna, narrativa – samtidigt som den förenklar deras skeenden för att framhäva deras

⁷⁶ *Follow the Fleet*, dir. Mark Sandrich, RKO Radio Pictures, 1936, [Film].

⁷⁷ Stam 1992, s. 129.

essens. Drömsekvensen reflekterar över berättelsen på ett säreget, stilistiskt sätt för att det sammanfattar parets liv bäst.

Elisas dröm återspelar inte hennes liv eller relationen till varelsen som *La La Land* gör. Den tar enstaka referenser som antingen figurerat i filmen eller som kan antas vara verk Elisa tycker om och flätar ihop dem till en alternativ, perfekt värld. Drömmen är hennes egen kreation som följer hennes regler och därför behöver den inte följa verklighetens händelseförlopp. Den tar delar av världen Elisa till hälften lever i, filmvärlden, och kombinerar den med verkligheten och varelsen. Därför antar den svartvit musikalform. Drömmen kunde ha efterliknat och förhöjt filmens sagolika berättande och gröna estetik, såsom *La La Lands* dröm förstärkt sin estetik, men Elisa har kontroll över den och därför antar den formen av en perfekt värld, inte hennes redan bristfälliga sådan.

Drömmens intertextualitet och självförverkligande

Dan McAdams förklarar att människor ser på sina liv som berättelser och vår identitet byggs av plot med miljöer, scener, karaktärer och tema, precis som film och litteratur. Han påpekar också att vi skriver om berättelserna kontinuerligt genom hela våra liv.⁷⁸ Genom att enbart leva existerar man i det intertextuella nätverket och McAdams föreslår att livet, betraktat som ett verk, influeras av fiktionens sätt att bilda mening. Denna tendens är särskilt tydlig i *La La Lands* och *The Shape of Waters* drömsekvenser som ägnar sig exklusivt till att skriva om karaktärernas livsberättelser. Deras livsberättelser skrivs om i drömmen, av dem själva och berättelsestrukturen, och påverkas av den kulturella kontexten de lever i vilket påverkar utkomsten.⁷⁹ Kulturen protagonisterna omges av är fylld av film och musik vilket resulterar i drömsekvensernas filmatiska och skinande utseende.

I Phelans termer är den avslutade livsberättelsen en representation av dimensioner och funktioner genom hela progressionen. Attribut, attityd och inställning förklaras genom händelserna som förorsakat dem och i vilken kausal ordning de skapats eller transformerats.⁸⁰ Ur ett större perspektiv kan en persons liv sammanfattas tematiskt baserat på handlingar, situationer, värderingar och så vidare för att bilda en uppfattning om personens kärna och överskådliga liv.⁸¹ Tematiken kan uttryckas med påtaglig tydlighet,⁸² såsom *La La Lands*

⁷⁸ Dan P. McAdams, "The Psychology of Life Stories", *Review of General Psychology* 5:2 (2001), s. 100-101.

⁷⁹ McAdams 2001, s. 101.

⁸⁰ McAdams 2001, s. 105.

⁸¹ McAdams 2001, s. 105.

⁸² Brinker 1993, s. 24.

karaktärer belyser temat självförverkligande flera gånger i sång och dialog. Ur detta perspektiv signalerar drömsekvensen och Mias och Sebastians avsked att deras resa tillsammans mot självförverkligande har nått sin ände och att de fortsätter vidare på varsitt håll. Elisas dröm är däremot en viktig plats för hennes personliga utveckling och hennes livsberättelse har bara börjat.

Aristoteles påstod att fiktion är viktigare än historia för att fiktion representerar möjligheter och mänskliga intentioner, inte endast vad som är hugget i sten.⁸³ Drömsekvenserna i *La La Land* och *The Shape of Water* är fiktion skrivna av både manusförfattarna och karaktärerna själva vilket motiverar vilka moment som visas. McAdams förklarar att när vi skriver våra livsberättelser väljer vi moment som har lärt oss någonting⁸⁴ vilket är tydligt i filmernas drömsekvenser. Elisas dröm lär henne nya egenskaper och Mia och Sebastian drar lärdom av sina gånga misstag. Eftersom drömmarna är fiktion om karaktärernas inre utveckling och lärdomar kan deras betydelse inte underskattas. De kan tyckas avvika från filmens etablerade ontologi men faktum är att de sammanfattar och förhöjer endast tematiken på ett sätt som karaktärerna prioriterar högre än de faktiska händelsernas förlopp.

Drömmens berättande

Ur ett filmstrukturellt perspektiv är det inte karaktärerna som valt ut referenserna, utan filmteamet bakom filmen och framför allt regissören eller manusförfattaren. På den syntetiska nivån i filmen bidrar referenser på både större och mer abstrakt vis vilket detta avsnitt diskuterar. Deras syften blir då mer mångfaldiga än enbart betraktade ur karaktärernas ögon.

Referensernas placering och funktion

La La Land är full av specifika filmiska referenser både i den fiktivt, realistiska världen och drömsekvensen men den lånar också mer övergripande intertextuella troper och verktyg. Chazelle erkänner en besatthet av *Paraplyerna i Cherbourg* (1962)⁸⁵ som visas inte minst i likheterna mellan filmernas respektive melankoliska slut. I båda filmer skiljs älskarna åt av olika anledningar och möts igen efter en period för att sörja förlusten av varandra. Mötet tillåter dem också acceptansen att de kan vara lyckliga utan varandra. *La La Land* placerar

⁸³ Keith Oatley, "The Cognitive Science of Fiction", *Wiley Interdisciplinary Reviews* (2012), s. 2.

⁸⁴ McAdams 2001, s. 110.

⁸⁵ Matt Warren, *Damien Chazelle Sings Praises of 'Umbrellas of Cherbourg' at Film Independent at LACMA*, 2017, <https://www.filmindependent.org/blog/damien-chazelle-sings-praises-umbrellas-cherbourg-lacma/>, [hämtad 2020-11-20]; *Les parapluies de Cherbourg*, dir. Jacques Demy, Frankrike, Parc Film, 1964, [Film].

därför drömmen i slutet för att få samma bitterljuva effekt som *Paraplyerna* och för att ge den en upplyftande nytolkning.

Filmer kan också influeras på ett abstrakt plan av estetik, regi och traditioner. *La La Lands* färgsprakande mise-én-scène refererar också till *Paraplyernas* omisskännliga produktionsdesign. Regimässigt lånar den senare filmen exempelvis föregångarens bruk av speglar framför vilka karaktärerna vistas som för att understryka sin självreflexiva gestaltning. *Paraplyerna* innehåller inget drömscenario men jag vill mena att hela filmen fram till slutet när paret träffas igen är en variant av en dröm. Paret var nästan stereotypiskt överförälskade, de vandrade i regnbågsfärgade landskap och även när de skiljdes åt behöll de hoppet att återförenas. När de möts igen efter uppbrottet är de mörklädda och miljön är färglös; de har vaknat upp i den realistiska världen. *La La Land* har en drömlig, färggrann tematik som dämpas när paret gör slut med varandra. Färgerna kvarstår, om än nertonade, och den icke-diegetiska musiken tystnar. Färgerna och musiken återvänder först i drömmen för att ge dem en sista blick in i deras perfekta värld innan de måste vakna upp för gott. På en syntetisk nivå tjänar alltså *Paraplyernas* slut och *La La Lands* dröm till att dra uppmärksamhet till sin egen konstruktion genom att avvika från filmens mönster.

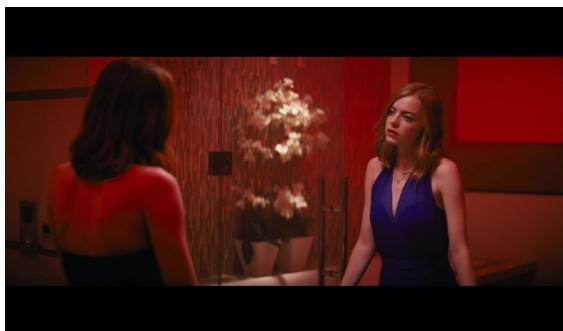


Bild 2a: *La La Land*, Mia på fest.⁸⁶



Bild 2b: Spegelbruk i *Paraplyerna i Cherbourg*.⁸⁷

The Shape of Water är inte lika tydligt influerad av en specifik film men drömmen byggs upp av samlade referenser filmen visat som ett pussel. Till skillnad från *La La Land* spelar den kontinuerligt upp referenserna på antingen grammofon eller TV vilket initierar en tävling om tittarens uppmärksamhet.⁸⁸ Att karaktärerna tittar så ofta på film påminner tittaren om sitt eget tittande och eftersom referenserna framhävs så skarpt är de bundna att fastna i minnet. Det är ännu en anledning varför Elisas dröm och dess utseende inte blir så chockerande – den har

⁸⁶ *La La Land* 2016, 00:12:50.

⁸⁷ *Paraplyerna i Cherbourg* 1964, 00:20:32.

⁸⁸ Sielke 2019, s. 4.

förgrundats. Sabine Sielke jämför de båda filmernas bruk av klassiska filmreferenser och klargör att *La La Land* imiterar och som mest hyllar referenserna. Elisas dröm i *The Shape of Water* däremot, argumenterar hon, omtolkar de svartvita filmernas oskyldighet för att passa Elisas nyväckta sexualitet.⁸⁹ *The Shape of Water* samlar och kombinerar alltså flera referenser för att ge dem en ny mening som passar filmens tema och Elisas inre utveckling.

Referensernas tematiska grundfunktion

Graham Allen skriver att poststrukturalistiska teoretiker anser att intertextualitet är en metod för att försvåra ett verks meningsskapande.⁹⁰ Om ett verk är influerat av flera andra så kan det vara svårt att definiera dess individuella identitet. Den här uppsatsen antar ett funktionellt perspektiv och argumenterar att de intertextuella referenserna är noga utvalda med deras egenskaper och ursprung i åtanke för att adderas till filmens huvudsakliga tema: självförverkligande och drömmar. Alla referenser och ramar hämtade från andra verk komplicerar inte meningsskapande i de valda filmernas fall utan stärker det.

Sielke påstår att ett av *La La Lands* och *The Shape of Waters* gemensamma teman är nostalgi vilket inte är en slump.⁹¹ Båda eftersträvar en autentisk, äldre anda med stil och berättelse och både Chazelle och del Toro arbetar för att filmerna överlag ska ge en nostalgisk atmosfär genom soundtrack och visuellt utseende. Giles TV visar endast svartvita filmer; Mia och Sebastian med umgänge klär sig monokromatiskt och färgstarkt. Sebastian är besatt av jazzens forna guldålder och Elisa lever under det nyfikna sextioalet. Del Toro kan luta sig mot handlingens plats och årtal men Chazelle inleder *La La Land* med en solgul notis som skryter att filmen visas i CinemaScope-format vilket informerar den filmkunnige om att filmen spelats in på riktig film och inte digitalt. Båda filmerna använder olika intertextuella referenser och på olika sätt för att gestalta ett nostalgiskt tema.

Karaktärernas jakt att förverkliga nostalgi är synonymt med deras självförverkligande. Bilden de har av sig själva passar inte i deras aktuella situation så de tar tillflykt i en trygg tid med förutbestämda ramar samtidigt som de huserar möjligheter bortom deras realitet. Karaktärerna tar små delar från varje film och melodi de dras till och bygger sin identitet kring dem. Följaktligen leder deras val av exklusivt äldre material till att deras persona sticker ut från sin samtid, som en gammal pusselbit i ett nytt pussel. I Elisas dröm sammanfogas alla delar till en

⁸⁹ Sielke 2019, s. 4.

⁹⁰ Allen 2006, s. 4.

⁹¹ Sielke 2019.

konkret bild av vem hon är på insidan och hon passar in som handen i handsken. Efter uppbrottet realiserar Mia och Sebastian sina nostalgiska självbilder i sina karriärer, båda präglade av äldre ideal, men i längden får de inte ett Hollywoodslut eftersom de inte får varandra. Endast i drömmen realiserar de både sina inre självbilder tillsammans.

Komplex och intertextuellt berättande

Robert Stam skiljer på två traditioner i världsbyggande verk: de illusionistiska verken som insisterar på att deras värld och karaktärer är verkliga, och de reflexiva som bryter konstens förtrollning och vill att publiken ska granska deras konstruktion.⁹² Filmerna frodas i spänningen mellan dem. Båda filmerna är särdeles fantasifulla och konstlade men samma medel avslöjar också deras syntetiska struktur. Genom att förstärka sagoelementen och filmreferenserna till nästan extrema proportioner drar filmerna uppmärksamhet till sin egen konstruktion. I *La La Lands* drömscenario sitter till och med filmens regissör Damien Chazelle i en regissörsstol och regisserar dansarna på den konstgjorda motorvägen. Liksom Giles inleder och avslutar *The Shape of Water* som en sagoberättare avslöjar Chazelle sig själv som filmens och drömmens Gud som tillåter Mia och Sebastian en inblick i världen han förnekade dem.

För att återkoppla till föregående kapitel om hur drömsekvenserna är alternativa världar argumenterar jag att filmernas användande av intertextuella referenser är delvis ansvariga för världarnas expansion. Det externa intertextuella nätverket, det vill säga vår värld där filmen spelades in, lånar referenser till filmerna och expanderar deras ursprungliga världar. På så sätt blir vår värld en alternativ värld för karaktärerna liksom deras värld är alternativ för oss. På en djupare nivå blir referenserna som lånas ut till filmerna även referenser i karaktärernas inre världar. När Elisa exempelvis hör Alice Faye sjunga på TV blir scenen en referens i hennes inre värld som hon plockar fram i drömsekvensens skapande. De intertextuella verktygen agerar alltså både på den syntetiska nivån och den mimetiska.

Sammanfattning av drömsekvensernas intertextualitet

Livet och identitet kan beskrivas som pågående berättelser författade av oss själva som är influerade av kulturen vi lever i. Mias, Sebastians och Elisäs drömsekvenser influeras starkt av det audiovisuella mediet och speciellt genrer som karaktärerna tycker om. Drömmarna både förstärker och förenklar händelseförloppen för att belysa deras självförverkligande och de intertextuella referenserna bidrar direkt till drömmens ändamål. Ingen av filmerna

⁹² Stam 1992, s. 1.

presenterar avslutade livsberättelser utan antyder båda på en fortsättning. I Elisas fall öppnas en ny värld medan det fortfarande är upp till tolkning om Mia och Sebastian uppnått sina inre mål och hur de fortsätter att skriva sina livsberättelser efter filmens slut.

Intertextuella referenser bidrar på det syntetiska planet genom att ge berättelsen fler möjligheter att förmedla och tolka tema. Referenser kan plantera en stil och attityd genom hela filmen som i *La La Land* eller förbereda en större avvikelse som drömmen i *The Shape of Water*. Mer övergripande intertextuell inspiration kan resultera i liknande produktionsdesign som *La La Land* och *Paraplyerna i Cherbourg* och flera små referenser kan konkretisera en abstrakt atmosfär som *The Shape of Water* fångar de svartvita filmernas glamour och romantik. Intertextualitet är således ett verktyg för regissören att expandera den fiktiva världen genom att låna element från andra världar för att skapa en mångfacetterad och tematiskt sammanhängande berättelse.

Slutdiskussion

Syftet med analysen har varit att undersöka hur drömsekvenser på film kan användas som ett strategiskt berättarverktyg för att representera tema. De har betraktats som alternativa världar i enlighet med Ryans Possible Worlds-teori. De alternativa världar som drömsekvenserna utgör, deras form och tematik, expanderas med hjälp av intertextuella referenser, både från utomstående verk, samt referenser till filmens egen struktur. I egenskap av alternativa världar behöver de inte följa filmens logik och fysiska lagar utan kan expandera hanteringen av karaktärerna och narrativet med nya medel. Vidare har uppsatsen frågat vilka funktioner drömmarna har i relation till filmernas tema, handling och struktur. Huvudsakligen tjänar drömsekvenserna till att exponera karaktärernas inre världar och tema samt kontrastera deras tragiska verklighet genom att återuppta och förhöja filmernas tidigare etablerade drömska och musikaliska estetik.

Batty och Waldeback redogör för tre sorters utveckling en film gestaltar: den fysiska, karaktärens och den tematiska.⁹³ Drömsekvenserna utgör en plats för de två sistnämnda att realiseras. Naturligtvis kunde de ha hanterats på ett annat sätt utan att avvika från formen som de nu gör, vilket öppnar för en diskussion om manusbeslut och regi, bortom uppsatsens syfte. För att förstå drömmarnas mångbottnade roll kan man dock till en början spekulera kring hur filmerna hade uppfattats utan dem. Drömmens upplyftande positivitet utelämnas i *The Shape*

⁹³ Batty & Waldeback 2019, s. 31-34.

of Water och på ytan blir då den tredje akten en tragisk affär jämfört med filmens tidigare humor och romantik. Framför allt skulle Elisa inte utvecklas som karaktär utan drömmen. I *La La Land* kan det diskuteras om drömmen är nödvändig eftersom Mia och Sebastian inte förändras genom den. De är förmodligen medvetna om deras förlust även utan drömmen och frågan är då om den är till för dem eller för att ge publiken ett slut som passar mer filmens energiska och magiska stil.

Faktum är att drömsekvenserna inte fysiskt påverkar den yttre handlingen. De influerar karaktärerna som i sin tur kan påverka sin verklighet men båda filmerna låter inte tittaren bli vittne till det. Detta visar att drömsekvenser kan tolkas som lager som kan adderas eller avlägsnas beroende på vad de kan tillföra berättelsen. *La La Land* och *The Shape of Water* lånar ett komplext berättarverktyg, alternativa världar och drömmar, från en annan cinematisk tendens, för att tillfredsställa något som saknas i berättelsen eller som filmskaparna anser tillägger något extra. I ljuset av undersökningen argumenterar jag att trots att filmer kategoriseras i genrer och tendenser så bör det inte hindra dem från att kliva över gränserna och låna av varandra. De analyserade filmerna banade väg för drömsekvenserna genom fantasirik estetik och drömande karaktärer men det innebär inte att andra, mer realistiska genrer inte kan dra nytta av drömmar som berättarverktyg.

Ur ett funktionellt perspektiv är drömmarnas syften flerfaldiga. Drömsekvenserna tillåter karaktärerna att deras egenskaper och attribut utvecklas på ett sätt som är omöjligt i den verkliga världen. Resultatet är att Elisas självförverkligande fullbordas i drömmen medan Mia och Sebastian endast tillåts en inblick i vad som hade krävts för att de skulle uppnå sitt. Även i konstruktionen gestaltar drömmarna självförverkligande då Elisas kontrollerar sin dröm och Mia och Sebastians alternativa tidslinje baseras på att de denna gång fattar rätt beslut vilket leder till en alternativ verklighet som de kan forma hur de vill. I film förverkligar skådespelare tillfälligt potentiella identiteter i alternativa verkligheter genom rollspelandet, liksom karaktärerna i analysen tillfälligt blir andra personer i drömsekvenserna, vilket är den fundamentala poängen med drömmarna och filmerna överlag. Huvudkaraktärerna vill genom hela berättelsen vara någon annan och i drömmen tillåts de det.

Som estetiskt och strukturellt berättarverktyg koordinerar drömsekvenserna drömtematiken och referenser från filmerna samt från ytterligare utomstående verk och förstärker dem för att förhöja sin egen artificialitet. Båda filmerna har lånat friskt från andra verk med flera syften – för att representera tema, för att gestalta karaktärers personligheter samt för att hylla det audiovisuella mediet. Drömmarnas konstlade utseende påminner tittaren om sitt eget tittande och gör det tydligt att det är en dröm, inte karaktärernas verklighet. Analysen har diskuterat filmtittandet som att fysiskt titta på drömmar och i *La La Land* och *The Shape of Water* tolkas drömsekvensernas därför som drömmar i drömmar. Denna djupare nivå erbjuder därmed extrem fantasifullhet även i filmernas mått mätt vilket ger filmskaparna och karaktärerna en chans att förverkliga sin filmkärlek som varit båda filmers genomgående röda tråd. Därmed är drömsekvenserna både till för karaktärernas utveckling och för att cementera och förhöja filmernas drömlika konstgjordhet.

Karaktärernas inre utveckling är minst lika viktig, om inte viktigare, som berättelsens yttre utveckling. Karaktärernas jakt efter självförverkligande är endast interna drömmar tills de lyckas göra verklighet av dem. Att gestalta självförverkligande i drömvärldar som inte existerar speglar därtill karaktärernas självförverkligande som icke-existerande tills det uppnås i deras realitet. Analysens inledande kapitel informerade om att Pascal beskrev människans begär efter nya utmaningar som utan slut och det innebär att jakten efter självförverkligande aldrig kan tillfredsställas. Livet blir en strävan efter en dröm, efter dröm, efter dröm. För drömmarna i *La La Land* och *The Shape of Water* är det dock inte beklagansvärt utan något att eftersträva.

Uppsatsen har granskat drömmar, tema och intertextuella referenser men det går att forska vidare och bland annat granska hur olika karaktärer kopplas till olika referenser. I *The Shape of Water* är de tydligaste referenserna nästan uteslutande svartvita filmer men det bör noteras att nästan inga sådana referenser visas i samband med antagonisten Strickland. Även han söker självförverkligande, men han vill bli en person som folk är rädd för vilket skarpt kontrasterar mot Elisas självvision. Del Toro väljer att nästan helt exkludera Strickland från intertextuella filmreferenser. Det blir självklart att han inte hör hemma i den alternativa, positiva värld som referenserna i *The Shape of Water* bidrar till att forma vilket ytterligare förstärker hans antagonistiska kraft.

Phelans metod har applicerats för att utröna drömmarnas funktioner. Studien har sålunda visat att drömmar på film kan tjäna specifika syften på flera nivåer medan deras roll som tematiska verktyg inte nödvändigtvis är en generell sanning. *La La Lands* och *The Shape of Waters* drömsekvensers tematiska funktioner är väsentliga för deras uppfattning men det gäller inte alla filmer med drömmar av någon sort. Jämför exempelvis med drömmarna i *Inception* där de utgör hela spelplanen och intrigen. Tematiken reflekteras givetvis i drömvärldarna karaktärerna skapar men det är inte deras huvudsyfte. I *La La Land* och *The Shape of Water* skapar däremot drömmarna varken spelplan eller intrig. Istället har de adderats med det specifika syftet att konkretisera tematiken.

Om denna uppsats bland annat kommit att diskutera hur karaktärgestaltningen påverkas av drömsekvenser, så kan vidare forskning också ägnas hur drömsekvenser påverkar handlingen i film, men inte karaktärerna. Jag har ovan genomgående redovisat argument för att drömmar är gränslösa både för människor och som berättarverktyg. Ändå kan de gränser som filmer hittills nått i gestaltning av drömmar utforskas. Manusförfattare kan dra lärdom av Mia, Sebastian och Elisa i deras strävan efter vidgade vyer. De analyserade filmerna visar prov på hur olika genrer och verk kan låna av varandra för att skapa något nytt och konkretisera det abstrakta. Det råder inga tvivel om att andra filmer med andra drömmar kan gestalta olika ändamål men kontentan är att drömsekvenser kan adderas för att tillägga eller fördjupa förståelse på film. Forskning om film och om drömmar fyller ett syfte att förstå både den aktivitet vi ägnar oss åt och hur vi ska kunna förstå dem. Så länge det finns de som älskar film så kommer gränserna för människors drömmar förflyttas och gestaltningen av dem att expandera.

Referenslista

Alice in Wonderland, dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, USA, Walt Disney Animation Studios, 1951, [Film].

Allen, Graham, *Intertextuality*, (London: Routledge, 2006).

Back to the Future, dir. Robert Zemeckis, Universal Pictures, 1985, [Film].

Batty, Craig & Waldeback, Zara, *Writing for the Screen: Creative and Critical Approaches*, (London: Red Globe Press, 2019).

Bauman, Zygmunt, "Consuming Life", *Journal of Consumer Culture* 1:1 (2001), s. 9-29.

Bordwell, David, "Film Futures", *SubStance* 31:1 (2002), s. 88-104.

Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, (Berkeley och Los Angeles: University of California Press, 2006).

Bremond, Claude, "Concept and Time", i *The Return of Thematic Criticism*, red. Werner Sollors, (Massachusetts: Harvard University Press, 1993), s. 46-59.

Brinker, Menachem, "Theme and Interpretation", i *The Return of Thematic Criticism*, red. Werner Sollors, (Massachusetts: Harvard University Press, 1993), s. 21-37.

Broadway Melody of 1940, dir. Norman Taurog, Metro-Goldwyn-Mayer, 1940, [Film].

Buckland, Warren, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, (Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2009).

Casablanca, dir. Michael Curtiz, USA, Warner Bros., 1942, [Film].

Corrigan, Timothy & White, Patricia, *The Film Experience: An Introduction*, (Boston: Bedford/St. Martins, 2012).

David, Ian, "Sequences, Dreams and Cinema", *Sydney Studies in English* nr 42 (2016), s. 86-101.

Elsaesser, Thomas, "The Mind-Game Film", i *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, (Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2009), s. 13-41.

Fisher, Mark, "The Lost Unconscious: Delusions and Dreams in Inception", *Film Quarterly* 64:3 (2011), s. 37-45.

Follow the Fleet, dir. Mark Sandrich, RKO Radio Pictures, 1936, [Film].

Franco, Judith, "The Difficult Job of Being a Girl: Key Themes and Narratives in Contemporary Western European Art Cinema by Women", *Quarterly Review of Film and Video* 35:1 (2018), s. 16-30.

Funny Face, dir. Stanley Donen, Paramount Pictures, 1957, [Film].

Haberer, Adolphe, "Intertextuality in Theory and Practice", *Literatura* 49:5 (2007), s. 54-67.

His Dark Materials, Anton, 2019, [TV-serie].

Inception, dir. Christopher Nolan, USA, Warner Bros., 2010, [Film].

Jesús Martínez Alfaro, Maria, "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 18:1-2 (1996), s. 268-285.

Kiss, Miklós & Willemsen, Steven, *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2017).

Koltko-Rivera, Mark E., "Rediscovering the Later Version of Maslow's Hierarchy of Needs: Self-Transcendence and Opportunities for Theory, Research, and Unification", *Review of General Psychology* 10:4 (2006), s. 302-317.

Les parapluies de Cherbourg, dir. Jacques Demy, Frankrike, Parc Film, 1964, [Film].

Lindqvist, Fredrik, *Att skriva filmmanus: Konsten och hantverket – en praktisk handbok*, 1 uppl. (Riga: AdAstra Media, 2009).

La La Land, dir. Damien Chazelle, USA, Summit Entertainment, 2016, [Film].

Lee, Nathaniel, Business Insider, *How Golden Globes Winner Quentin Tarantino Steals from Other Movies*, 2020, <https://www.businessinsider.com/quentin-tarantino-movies-steals-cinema-homage-reference-2019-7?r=US&IR=T>, [hämtad 2020-11-12].

McAdams, Dan P., "The Psychology of Life Stories", *Review of General Psychology* 5:2 (2001), s. 100-122.

McKee, Robert, *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, (Storbritannien: Methuen, 1998).

Moulin Rouge!, dir. Baz Luhrmann, Twentieth Century Fox, 2001, [Film].

Oatley, Keith, "The Cognitive Science of Fiction", *Wiley Interdisciplinary Reviews* (2012).

Phelan, James, *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1989).

Rebel Without a Cause, dir. Nicholas Ray, Warner Bros., 1955, [Film].

Ross, Deborah, "Escape from Wonderland: Disney and the Female Imagination", *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 18:1 (2004), s. 53-66.

Ryan, Marie-Laure, "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative", *Poetics Today* 27:4 (2006), s. 633-674.

Ryan, Marie-Laure, "In Search of the Narrative Theme", i *The Return of Thematic Criticism*, red. Werner Sollors, (Massachusetts: Harvard University Press, 1993), s. 169-188.

Sielke, Sabine, "Retro Aesthetics, Affect, and Nostalgia Effects in Recent US-American Cinema: The Cases of *La La Land* (2016) and *The Shape of Water* (2017)", *MDPI Arts* 8:87 (2019).

Singin' in the Rain, dir. Stanley Donen & Gene Kelly, Metro-Goldwyn-Mayer, 1952, [Film].

Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, (New York: Columbia University Press, 1992).

The Little Colonel, dir. David Butler, Fox Film Corporation, 1935, [Film].

The Shape of Water, dir. Guillermo del Toro, USA, Double Dare You (DDY), 2017, [Film].

Warren, Matt, *Damien Chazelle Sings Praises of 'Umbrellas of Cherbourg' att Film Independent at LACMA*, 2017, <https://www.filmindependent.org/blog/damien-chazelle-sings-praises-umbrellas-cherbourg-lacma/>, [hämtad 2020-11-20].