

Lunds Universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Lars Gustaf Andersson
2011-01-13

Jonatan Gyllenör
FIVK01

Lucy in the Sky with Disney

Surrealistiska samt psykedeliska inslag i Disneys tecknade
filmer

Innehåll

Inledning	3
Syfte och frågeställning	4
Avgränsning	4
Tidigare forskning.....	5
Den animerade filmen.....	6
Walt Disney.....	8
De tidiga åren.....	8
Mötet med surrealismen.....	10
The Ultimate Tripp – Fantasia	12
<i>Dumbo</i>	14
Synopsis	14
”Pink Elephants on Parade”	15
Den ofrivilliga berusningens förgänglighet	18
<i>The Many Adventures of Winnie the Pooh</i>	21
Synopsis Winnie the Pooh and the Blustery Day.....	21
”Heffalumps and Woozles”	22
Begäret till honung och vad det leder till.....	26
Surrealismens drömbilder	28
Slutdiskussion	32
Käll- och litteraturförteckning	35
Otryckt material	35
Tryckt material	37

Inledning

Under en föreläsning i kursen ”Filmvetenskap introduktionskurs: Filmens form och berättande” vid Linnéuniversitetet i Växjö nämnde Olof Hedling i förbifarten sekvensen ”Pink Elephants on Parade” från filmen *Dumbo* (*Dumbo*, Samuel Armstrong, Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Bill Roberts & Ben Sharpsteen, 1941). Han berättade att denna sekvens upptar nästan en sjättedel av hela filmen och påpekade hur märkligt det egentligen är att denna surrealistiska drömsekvens – som till råga på allt motiveras genom att huvudkaraktärerna (Dumbo och Timothy) blir berusade – tar upp så mycket plats i en annars så konventionellt berättad film. Hedling nämnde, som sagt, endast sekvensen i förbifarten och ägnade den inte någon närmare uppmärksamhet. Detta omnämnande fick mig dock att fundera. Jag har växt upp med Disneys filmer och sett såväl *Dumbo* som i princip alla Disneys klassiker otaliga gånger under min uppväxt men sällan – om ens någon gång – reflekterat närmare över det, i någon mening, absurda faktum att ”Pink elephants on parade” och liknande sekvenser förekommer i annars så konventionella tecknade barnfilmer.

Här föddes min fascination inför de surrealistiska och psykedeliska sekvenser som förekommer i somliga av Walt Disneys tecknade filmer. Då jag kom hem efter föreläsningen gjorde jag efterforskningar på internet men upptäckte till min förvåning att det inte gick att hitta särskilt mycket skrivet om dessa, enligt mig, oerhört spännande delar av Disneys filmskatt. Det framkom att sekvenser som ”Pink Elephants on Parade” från *Dumbo* och ”Heffalumps and Woozles” från *The Many Adventures of Winnie the Pooh* (*Nalle Puhs äventyr*, John Lounsbery & Wolfgang Reitherman, 1977) hyllats och uppnått någon form av kultstatus. Leonar Maltin skriver bland annat – skulle jag upptäcka långt senare – i sitt översiktsverk om Disneys filmer: ”There is no way to overpraise the ”Pink Elephants” scene. It is one of the best things ever done at the Disney studio, and, to use a much overworked but appropriate phrase, years ahead of its time.”¹ Någon mer omfattande skrivning om sekvenserna har jag dock inte funnit. Denna marginella uppmärksamhet förvånade mig och intresset har funnits hos mig sedan dagen då Hedling nämnde segmentet från *Dumbo*. Detta är således grunden till mitt ämnesval för den här uppsatsen.

1 Maltin, Leonard, *The Disney films*, 3. ed., Hyperion, New York, 1995, s. 52

Syfte och frågeställning

Intresset för filmanimation har under lång tid varit relativt marginellt inom filmforskningen. Alltsedan filmens och filmhistorieskrivningens början har den animerade filmen blivit styvmoderligt behandlad och sedd som föga likvärdig andra mer ”realistiska” former av filmmediet.²

Som Midhat Ajanović låter påskina i citatet ovan så har animerad film knappast ägnats särskilt mycket uppmärksamhet inom filmforskningen. I denna kandidatuppsats kommer jag att försöka bidra med ett tillskott till den bristfälliga animationsforskningen genom att lägga ett antal verk av animatören Walt Disney under den akademiska luppen. Jag kommer studera och undersöka de psykedeliska samt surrealistiska element som förekommer i dessa verk. Uppsatsens syfte är primärt att belysa de bristfälligt betraktade aspekterna av Disneys filmer genom ett närstudium av några centrala sekvenser och på så vis fylla eller åtminstone försöka förminska en uppenbart vit fläck på den filmvetenskapliga kartan.

De verk som jag främst kommer undersöka är *Dumbo* och *The Many Adventures of Winnie the Pooh*. Även *Fantasia* (*Fantasia*, James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield & Ben Sharpsteen, 1940) kommer behandlas.

Avgränsning

Ett stort antal av Walt Disneys filmer skulle kunna tänkas vara aktuella för den här uppsatsen. Jag har, som ovan beskrivet, valt att begränsa mig till främst *Dumbo* och *The Many Adventures of Winnie the Pooh*. *Dumbo* kändes som ett ganska självklart val då det var den filmen som väckte mitt intresse för ämnet från första början. *Dumbo* och *The Many Adventures of Winnie the Pooh* är likartade i den bemärkelsen att de är två konventionellt berättade animerade filmer som innehåller varsin utmärkande drömsekvens av psykedelisk och surrealistisk karaktär. De båda drömsekvenserna är estetiskt snarlika och har även likartad plats i filmernas narrativ. Det kändes därför naturligt att skriva om dessa båda filmer.

Jag upptäckte snabbt att det är svårt att skriva om surrealism i Disneyfilmer utan att behandla *Fantasia*, vilket är anledningen till att den tillslut ägnades ett par sidor. *Fantasia* är dessutom utmärkt som exempel på hur Disney mycket tidigt plockade upp det surrealistiska

² Ajanović, Midhat, *Den rörliga skämtteckningen: stil, transformation och kontext*, 1. uppl., Optimal Press, Göteborg, 2009, sid. 10

berättandet och bildspråket.

Det finns många Disneyfilmer som kan tänkas vara naturligt att ta upp i den här uppsatsen. Flera av Walt Disneys tidiga verk (så som *Saludos Amigos (Kalle Anka och Långben i Sydamerika*, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske & Bill Roberts, 1942) och *The Three Caballeros (Tre Caballeros – Kalle Anka i Latinamerika*, Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts & Harold Young, 1944)) innehåller psykedeliska och surrealistiska inslag. Ett av de kanske tydligaste exemplen är *Alice in Wonderland (Alice i Underlandet*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson & Hamilton Luske, 1951) som består i en enda lång surrealistisk drömsekvens. Detta till skillnad från *Dumbo* och *The Many Adventures of Winnie the Pooh*, som båda innehåller drömsekvenser som tydligt sticker ut från resten av respektive film. Douglas Brode skriver angående *Alice in Wonderland*: ”*Dumbo’s* single psychedelic sequence pales in comparison to the entirety of *Alice*. [...] Disney’s unique rendering of Carroll’s character is [...] an imaginative child whose Freudian dream expresses, in surreal terms, frightful impulses just beneath the surface of a creative being who for years has survived in conventional society.”³

Den huvudsakliga anledningen till att jag valt bort ovan nämnda filmer har att göra med uppsatsen begränsade utrymme. Jag är av uppfattningen att det skulle vara mer givande att närstudera de surrealistiska sekvenserna i *Dumbo* och *The Many Adventures of Winnie the Pooh* än att försöka omfatta så många filmer som möjligt i uppsatsen. Det är givetvis värt att nämna att surrealistiska inslag förekommer i fler av Disneys filmer än de jag tar upp i uppsatsen.

Tidigare forskning

I Kristin Thompson och David Bordwells kanoniserade *Film history: an introduction* ägnas den animerade filmen sparsmakat med utrymme och berörs endast mycket ytligt. Det samma gäller för den kanske mest använda historieboken över svensk film; Leif Furhammars *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* där Per Åhlin tillägnas ett par rader, men det är också allt. Vad gäller filmanimation i allmänhet har viss övergripande forskning dock gjorts och värd att nämna är Norman Kleins *Seven minutes: the life and death of the American animated cartoon*. På senare år har även svensk filmforskning bidragit med nya alster kring ämnet i form av Midhat Ajanovićs *Den rörliga skämtteckningen: Stil,*

3 Brode, Douglas, *From Walt to Woodstock: how Disney created the counterculture*, University of Texas Press, Austin, 2004, sid. 21

transformation och kontext.

Det område av animerad film som tveklöst ägnats mest uppmärksamhet i forskningen är just Walt Disney och hans filmer. Men som jag tidigare nämnt anser jag att det råder stor brist på forskning kring just de surrealistiskt inspirerade sekvenserna som förekommer i flera av Disneys tidiga verk.

Det förefaller som att animerad film för många är synonymt med barnfilm. Det är rimligt att anta att det kan vara en bakomliggande faktor till varför den animerade filmen ägnats så ringa uppmärksamhet inom filmvetenskapen. Som ovan nämnt är den animerade filmen ytterst sparsmakat dokumenterad i den filmvetenskapliga litteraturen. Det samma verkar gälla för den filmvetenskapliga undervisningen som ges vid de svenska universiteten. Under den filmvetenskapliga grund- och fortsättningskursen som gavs höstterminen 2010 respektive vårterminen 2011 vid universitetet i Lund förekom det 60 stycken schemalagda filmvisningar. Inte en enda av dessa tillägnades en animerad film.

Jag kan personligen – och detta är endast min egen uppfattning – få känslan av att man som forskare är rädd att inte bli tagen på allvar om man hänger sig åt animerad film. Den animerade filmen har, som Ajanović, så stiligt uttrycker det, blivit ”sedd som föga likvärdig andra mer ’realistiska’ former av filmmediet”.⁴

Den animerade filmen

Den animerade filmen är i någon mening lika gammal som filmmediet själv. En viktig föregångare för den animerade filmen var Émile Reynauds tecknade bilder som han projicerade genom ett så kallat Praxinoscope.⁵ Dessa bilder innebar en slags rörliga diabilder, vilka visades på stora upphängda dukar.⁶ De första filmanimationerna förekom som inslag i spelfilmer, varav en av de tidigaste (och kanske mest berömda) är Georges Méliès animation av månen i *Le voyage dans la lune* (1902).⁷ Animerad film inom filmindustrin tog sin början 1906 då James Stuart Blackton gjorde *Humorous Phases of Funny Faces*. Filmen bestod mestadels av olika ansikten som förändrades bildruta för bildruta. Mer omfattande animerade element förekom i Blacktons *The Haunted Hotel* (1907). Fransmannen Émile Cohl omnämns

4 Ajanović, sid 10

5 Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film history: an introduction*, 3. uppl., McGraw-Hill, New York, 2010, sid. 40-42

6 Marko-Nord, Adam & Jurander, Claes (red.), *Om animation*, Filmkonst, Göteborg, 2002, sid. 15

7 Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, 3. ed., Routledge, London, 2006, sid. 20

ibland som den animerade filmens fader – inte beroende på att han låg bakom de första animationerna utan på grund av att han var en av de första som verkligen arbetade som animatör; de flesta av de tidiga animatörerna gjorde sina filmer som en fritidssysselsättning.⁸ Cohls tidigaste animation fick namnet *Fantasmagorie* (1908) och bestod i figurer ritade med svart bläck på vitt papper.⁹ Under sin karriär gjorde Chol över 250 kortfilmer och ”till skillnad från andra tidiga animatörer som bemödade sig om att få sina filmer att framstå som sannolika och i viss mån verkliga kastade sig Cohl direkt in i en animerad värld där figurerna transformerades, förstördes och återuppstod i ständig rörelse.”¹⁰

År 1911 stod den välkända serietecknaren Winsor McCays första tecknade film klar. Filmen hette *Little Nemo* och innehöll karaktärer från McCays välkända tecknade serie ”Little Nemo in Slumberland”.¹¹

Uppfattningen om den animerade filmen gick på många vis isär filmskaparna emellan. Medan till exempel Cohl hade en större medvetenhet kring filmen som medium betraktade McCay och Blackton filmen som ett tekniskt medel, som erbjöd möjligheter till att uppvisa animerat trolleri och tecknade trollkonster. De tidiga animatörerna tyckte om att framställa sig själva som en slags trollkonstnärer som genom magi skapade tecknade rörliga bilder.¹² Exempelvis tecknade McCay sin film *Gertie the Dinosaur* (1914) så att han själv, från scen, kunde agera mot den tecknade dinosaurien Gertie och ge denna instruktioner att sitta fint, rulla runt etc. Med hjälp av ett noga uträknat manus och precis timing gavs intrycket att Gertie lydde McCays instruktioner, vilket ledde till en enorm publikhysteri.¹³

Den tidiga tecknade filmen passar således i någon mening in i Tom Gunnings term 'the cinema of attractions'¹⁴. I likhet med spelfilmen innan 1906 så präglades den tidiga animerade filmen till viss del av en attraktion av att *något* berättades, snarare än *vad* som berättades. Det vill säga förmågan att visa något var viktigare än vad som visades.¹⁵ Under 1910-talet förenklades animeringsprocessen genom en rad tekniska innovationer utförda av främst John Randolph Bray, Earl Hurd och Raoul Barré vilket snabbade upp produktion av tecknad film. Efter 1912 blev animering en mer regelbunden del av filmskapandet och under 1910-talet

8 Marko-Nord & Jurander, sid. 18-19

9 Thompson & Bordwell, sid. 41

10 Marko-Nord & Jurander, sid. 19

11 Thompson & Bordwell, sid. 40-42

12 Ajanović, sid. 145 & 177

13 Marko-Nord & Jurander, sid. 18

14 Grainge, Paul, Jancovich, Mark & Monteith, Sharon, *Film histories: an introduction and reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, sid. 13-19

15 Ibid.

blev animerade kortfilmer en allt större del av biografrepertoaren.¹⁶

Walt Disney

De tidiga åren

Som ovan nämnt så förenklades under 1910-talet processen kring skapandet av animerad film. Detta fick till följd att den animerade filmen frodades i USA under perioden efter första världskriget. Nya oberoende animationsstudior växte fram och en helt ny generation av animatörer etablerade sig. Det blev vanligt att producera animerade filmserier med återkommande karaktärer och likartad stämning och tematik. Dessa filmer lanserades genom oberoende distributörer av vilka den mest framgångsrika, vid slutet av 1910-talet, var Margaret J. Winkler. I början av 1920-talet var Winkler finansiär och utgivare av den tidens tre populäraste filmserier; bröderna Fleischers ”Out of the inkwell”-filmer, filmerna baserade på Bud Fishers populära tecknade serie ”Mutt and Jeff” och ett par av Walt Disneys tidiga alster.¹⁷ Ajanović skriver att Winkler ”satte sin personliga prägel på hela den amerikanska filmanimationsindustrin under 1920-talet [...]”¹⁸

Walt Disney hade börjat sin karriär som filmskapare 1919 då han, nitton år gammal, fick anställning som tecknare vid The Kansas City Film Ad Company. Till en början gjorde han så kallade ”fillers”, det vill säga tecknade kortfilmer som visades i pauserna mellan två nyhetsfilmer. Disney experimenterade under en kort period med leranimation i samband med filmserien *Lafflets*, men kom så småningom att rikta in sig på tecknad film. Hans första tecknade film producerades under Disneys eget företag The Newman Laugh-O-Grams 1921 och tillverkades i familjen Disneys garage. Walt filmade sig själv då han iklädd en proper kostym och med en pipa i handen försökte – i likhet med Blackton och McCay – framställa sig själv som en trollkonstnär som skapar rörliga bilder.

Disney började så småningom intressera sig för att göra narrativa filmer och tillsammans med den begåvade animatören Ub Iwerks började han adaptera välkända sagor till tecknad film. Dock visade sig konceptet föga populärt bland dåtidens distributörer och

16 Thompson & Bordwell, sid. 64-65

17 Ibid., sid. 149

18 Ajanović, sid. 208

Disneys lilla företag gick i konkurs.¹⁹ Efter nederlaget flyttade Disney till Hollywood där han 1923, tillsammans med sin bror Roy, bildade Disney Brothers Studios med vilket han satsade på en ny animerad filmserie kallad *Alice Comedies*. Filmserien kom att bli Disneys första stora framgång.²⁰ Det första avsnittet i den nya filmserien färdigställdes 1923 och genererade ett avtal med ovan nämnda distributören Winkler. Aliceserien kombinerade spelfilm med filmanimation. Huvudgestalten är en flicka vid namn Alice som har förmågan att tränga in i den tecknade världen vilken består i en fantasivärld befolkad av tecknade figurer med katten Julius i spetsen.²¹

Under 1920-talet arbetade många av den tidens främsta animatörer, som senare skulle komma att arbeta för Warner Brothers och MGM under 1930-talet, för Disney Brothers Studios.²² År 1925 bytte bolaget namn till Walt Disney Studios²³ och 1927 avslutades Aliceserien till förmån för den heltecknade filmserien *Oswald the Rabbit*. Winklers man Charles Mintz tillskansade sig dock snabbt rättigheterna till figuren, vilket Disney svarade på genom att skapa en ny karaktär, kallad Musse Pigg. Disney misslyckades i sina försök att finna distributörer till de två första kortfilmerna med Musse men den tredje kortfilmen, ljudfilmen *Steamboat Willie (Musse Pigg som ångbåtskalle, Ub Iwerks, Walt Disney, 1928)*, kom att bli en stor succé.²⁴ Filmen var inte den första animerade ljudfilmen men med hjälp av försynkat ljud skapades ett intimt samspel mellan ljud och bild. Effekten har kommit att kallas "Mickey Mousing".²⁵

Disney mötte viss konkurrens från samtida animatörer. Paul Terry, som hade arbetat på diverse animationsstudior under 1910-talet, startade sin egen verksamhet, Fable Pictures Inc., 1921. Genom denna lanserade han en serie kallad "Aesop's Fables" som kom att bli populär. Terry lämnade företaget 1928 för att bilda Terrytoons som han sedermera sålde till televisionsproducenter 1955. Den mest populära filmserien under 1920-talet var en serie filmer med karaktären katten Felix i huvudrollen.²⁶ Felix blev snabbt den mest kända tecknade figuren i hela världen och stod även modell för de första dockor som tillverkats med en animerad figur som förlaga.²⁷

Steamboat Willie bidrog till den mycket framstående position inom animationsindustrin som

19 Ibid., sid. 229-230

20 Thompson & Bordwell, sid. 150

21 Ajanović, sid. 230-231

22 Thompson & Bordwell, sid. 150

23 Ajanović, sid. 230

24 Thompson & Bordwell, sid. 150

25 Ajanović, sid. 238

26 Thompson & Bordwell, sid. 150

27 Ajanović, sid. 210

Disney intog under 30-talet.²⁸ Efter framgångarna med den innovation som *Steamboat Willie* innebar centrerades Disneys filmproduktion kring karaktären Musse Pigg men även en filmserie kallad *Silly Symphonies*, som baserades på olika musikstycken och saknade återkommande karaktärer, skapades. Filmerna hyllades av kritiker över hela världen och 1934 vann kortfilmen *Three Little Pigs* (*Tre små grisar*, Burt Gillett, 1933) en Oscar i kategorin Bästa animerade kortfilm och sången ”Who's Afraid of the Big Bad Wolf?” från filmen blev en hit under den amerikanska depressionen. År 1937 hade den första amerikanska tecknade ljudfilmen i långfilmsformat premiär, *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Snövit och de sju dvärgarna*, William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce & Ben Sharpsteen). Filmen blev oerhört populär och följdes upp av *Pinocchio* (Norman Ferguson, T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts & Ben Sharpsteen, 1940), *Dumbo* (1941) och *Bambi* (James Algar, Samuel Armstrong, David Hand, Graham Heid, Bill Roberts, Paul Satterfield & Norman Wright, 1942).²⁹

Disneys filmer gav inte sällan uttryck för budskap av ideologisk karaktär. Mark Langer skriver: ”Disney films were invested with normative ideological meanings, endorsing middle-class values. Moral homilies were common in these pictures, such as Snow White’s counsel to ”whistle while you work” in *Snow White and the Seven Dwarfs* [...], or the hard-working pig’s adage ”I’ll be safe and you’ll be sorry, when the wolf comes to your door” in *The Three Little Pigs* [...].”³⁰ Filmerna behandlade även ofta teman som kan betraktas som angelägna för barn. Langer skriver vidare: ”Disney films exhibited linear narratives that tended to deal with such children’s concerns as relations with the parent [...], the creation of an independent personality [...] or conformity to social rules [...].”³¹

Mötet med surrealismen

I slutet av 1930-talet kom Walt Disney i kontakt med den spanska surrealistiska konstnären Salvador Dalí. År 1937 skrev Dalí till sin gode vän, ledaren för den surrealistiska rörelsen i Paris, André Breton: “I have come to America and I am in contact with three great American

28 Thompson & Bordwell, sid. 150

29 Ibid., sid. 217

30 Langer, Mark, ”Regionalism in Disney Animation: Pink Elephants and Dumbo”, *Film History: An International Journal*, 1990:4, sid. 306

31 Ibid., sid. 307

surrealists – the Marx Brothers, Cecil B. DeMille, and Walt Disney.”³² I vilken utsträckning kontakten mellan Disney och Dalí under 30-talet förekom är svårt att fastställa. Vedertaget verkar vara att Disney och Dalí träffades först i mitten av 40-talet. Fèlix Fanés skriver: ”It is likely that Dalí came in contact with Walt Disney during the filming of *Spellbound* in 1944, even though he had shown an interest in the filmmaker since 1937, describing him then as a 'Surrealist'.”³³ I *The Disney Studio Story* står det skrivet: ”Walt had met Dali in 1945, shortly after the painter had designed the dream sequence for Alfred Hitchcock's *Spellbound*.”³⁴ I texten *The Art of Destino* beskrivs det att det var under en middagsbjudning 1945, anordnad av filmmogulen Jack Warner, som ett samarbete mellan Disney och Dalí började diskuteras. Disney var intresserad av att producera en kortfilm baserad på den mexikanska balladen ”Destino”. Idén tilltalade Dalí och i slutet av 1946 började han arbeta tillsammans med Disney.³⁵ Faktumet att Walt Disney sökte ett samarbete med Dalí tyder på att Disney var intresserad av den surrealistiska estetiken, ville utforska den och använda sig av den i sitt arbete. Det är rimligt att anta att Disney hade för avsikt att föra in nya idéer i sin studio och tänja på de konstnärliga gränserna. Ron Barbagallo skriver i sin text *The Destiny of Dalí's Destino* att ”Walt Disney invited Salvador Dalí to invigorate the artistic boundaries of his studio.”³⁶ Samarbetet blev dock kortvarigt och redan efter åtta månader avbröts arbetet. Det dröjde 52 år innan projektet återupptogs av Walts brorson Roy Disney 1999.³⁷ År 2003 premiärvisades den färdiga filmen på The New York Film Festival. Filmen nominerades till en Oscar i kategorien Bästa animerade kortfilm.³⁸ Trots att filmprojektet övergavs upprätthöll Disney och Dalí kontakten. Bland annat diskuterades 1957 ett samarbete kring ett filmprojekt baserat på romanen Don Quijote. Projektet genomfördes dock aldrig.³⁹

Det förefaller alltså som om Disney kan ha träffat Dalí så tidigt som 1937. Om så är fallet hade Disney en tydlig koppling till surrealismen redan i slutet av 30-talet, vilket rimligtvis bör ha påverkat hans arbete, även om det faktiska samarbetet mellan Disney och Dalí blev ett faktum först ett knappt decennium senare.

32 *The Art of Destino*, text hämtad från: <http://www.collectorseditions.com/disney/vitae.php?aID=520Destino>

33 Dalí, Salvador, & Gale, Matthew, (red.), *Dalí & film*, Tate, London, 2007, sid. 186

34 Hollis, Richard, *The Disney studio story*, Octopus, London, 1988, sid. 54

35 *The Art of Destino*, text hämtad från: <http://www.collectorseditions.com/disney/vitae.php?aID=520Destino>

36 Barbagallo, Ron, *The Destiny of Dalí's Destino*, text hämtad från:

http://www.animationartconservation.com/?c=art&p=destiny_of_dali_destino

37 *The Art of Destino*, text hämtad från: <http://www.collectorseditions.com/disney/vitae.php?aID=520Destino>

38 ”Destino: The Salvador Dalí – Disney Collaboration 57 Years in the Making”, text hämtad från:

<http://www.openculture.com/2011/08/destinodalidisney.html>

39 Dalí & Matthew, sid. 192-194

The Ultimate Tripp – *Fantasia*

Utöver *Pinocchio* premiärvisades även *Fantasia* 1940. Filmen innebar något helt annat än det Disney, och hans medarbetare, gjort tidigare. Enligt IMDb gjorde Salvador Dalí ett par illustrationer till filmen men hans idéer ratades sedermera.⁴⁰ Jag har dock inte lyckats identifiera några källor utöver IMDb som styrker detta påstående. Filmen är uppdelad i sju olika segment, vart och ett bestående av animationer till olika klassiska musikstycken.⁴¹ Filmen är i flera avseenden ett ytterst egendomligt och på många sätt innovativt verk och har av Douglas Brode jämförts med Orson Welles *Citizen Kane* (*En Sensation*, 1941).⁴² Tidigare citerade Leonard Maltin beskriver filmen som ”Disney's most ambitious undertaking and in all respects his most controversial endeavor.”⁴³ Det är svårt att, med ord, ge en rättvis beskrivning av vad *Fantasia* är för något men filmens berättare gör ett försök i filmens inledande sekvens:

What you're going to see are the designs and pictures and stories that music inspired in the minds and imaginations of a group of artists. In other words, these are not going to be the interpretations of trained musicians, which I think is all to the good. Now there are three kinds of music on this "Fantasia" program. First, there's the kind that tells a definite story. Then there's the kind that while it has no specific plot, it does paint a series of more or less definite pictures. And then there's a third kind, music that exists simply for its own sake. [---] What you will see on the screen is a picture of the various abstract images that might pass through your mind if you sat in a concert hall listening to this music.

Fantasia innebar ett kommersiellt nederlag för Disney då den premiärvisades 1940.⁴⁴ Det ekonomiska bakslag som *Fantasia* innebar beskrivs i *The Disney studio story* som ”a catastrophic blow”.⁴⁵ Walt Disney själv hade trots detta höga tankar om filmen. Maltin citerar Walt Disney angående *Fantasia*: ”*Fantasia* is timeless [...] It may run ten, twenty, thirty years. *Fantasia* is an idea in itself. I can never build another *Fantasia*.”⁴⁶ Vidare skriver Maltin att Disney ville betrakta och behandla *Fantasia* som en konsert snarare än som en film och att det till och med fanns planer på att premiärvisa filmen i en konserthall istället för på en biograf.⁴⁷ Filmen fick nypremiär i USA 1944, 1946, 1953, 1956 och 1963.⁴⁸ Det var dock

40 <http://www.imdb.com/title/tt0032455/trivia>

41 Maltin, sid. 38

42 Brode, sid. 19

43 Maltin, sid. 39

44 Brode, sid. 19

45 Hollis, sid. 40

46 Maltin, sid. 45

47 Ibid., sid. 44

först i och med ny premiären 1969 som filmen blev ekonomiskt framgångsrik. Filmen marknadsfördes då som en psykedelisk upplevelse och blev på det viset populär bland gräsänkande studenter. Brode skriver, angående ny premiären 1969: ”*Fantasia* was rereleased and, for the first time, scored at the box office. *Fantasia* would shortly become the potheads' movie of choice [...]. Theaters located near universities were filled with long-haired freaks, surrounded by sweet-smelling fumes worthy of a Grateful Dead concert.”⁴⁹ Kontexten kring *Fantasias* ny premiär är, i någon mening, ganska paradoxal. Man skulle kunna tänka sig att det var besvärande för Disney att ett av företagets tidiga verk numera konsumerades av droganvändande ungdomar men om man undersöker sättet filmen marknadsfördes på under slutet av 60-talet kan man förmoda att Disney – förmodligen av ekonomiska orsaker – tvärtom utnyttjade faktumet att droger konsumerades i samband med upplevelandet av filmen. Biografaffischen som publicerades i samband med ny premiären 1969 går i enlighet med den tidens estetiska ideal vad gäller exempelvis skivomslag. Affischen påminner starkt om skivomslag tillhörande samtida psykedeliska musikgrupper som exempelvis 13th Floor Elevators. Filmen marknadsfördes, helt enkelt, utefter samtidens ideal och förutsättningar. Maltin skriver angående ny premiären 1969: ”Walt Disney did not live to see his film be taken up by the younger generation of the 1970s, who finally made it a financial success. He might have been dismayed by its new reputation as a psychedelic experience – and an adjunct to pot smoking – but he certainly would have been pleased that these young people appreciated the picture's overpowering display of visual imaginations.”⁵⁰ Brode skriver vidare angående den framlidne Walt Disneys potentiella reaktion på den nya målgruppen: ”Perhaps [...] he would have appreciated the unique praise offered by two hippies, passing a joint back and forth in 1970 while viewing *Fantasia* in a full auditorium of young people, grooving on the movie and the music: 'You know, man, this would be a great flick, even if we *weren't* stoned!’”⁵¹ Redan innan ny premiären av *Fantasia* hade studentfilmklubbar börjat efterfråga disneyfilmer som *Dumbo* och den ytterst surrealistiska *Alice in Wonderland* (*Alice i Underlandet*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson & Hamilton Luske, 1951) i syfte att uppleva dessa under inflytandet av psykedeliska droger. Detta resulterade i att Disney snabbt, men diskret, tog dessa filmer ur distribution.⁵² Detta tyder på att man mycket väl kände till sammanhanget i vilket studenter och andra ungdomar upplevde filmerna och att det fanns en vilja till

48 Ibid., sid. 45

49 Brode, sid. 17

50 Maltin, sid. 45

51 Brode, sid. 19

52 Ibid., sid. 20

avståndstagande gentemot detta. Den ovan nämnda paradoxala kontexten för nypremiären av *Fantasia* grundar sig således i ett aktivt avståndstagande mot droganvändning i samband med somliga av Disneys filmer samtidigt som man väljer att återdistribuera *Fantasia* och dessutom marknadsföra den som en psykedelisk upplevelse. Det är svårt att tro att Disney inte var medvetna om att denna marknadsföring föreföll uppmuntrande för droganvändande studenter i slutet av 60-talet.

Dumbo

Dumbo är Walt Disneys fjärde animerade klassiker och är en adaptation av en bok av Helen Aberson och Harold Pearl.

Synopsis

Under tiden en uppsättning cirkusdjur transporteras med tåg från en ort till en annan får Mrs. Jumbo, en av elefanterna, besök av storken som överlämnar en elefantunge. Den lilla elefanten blir snabbt hånad av de andra elefanterna på grund av sina stora öron och tilldelas det nedlåtande smeknamnet ”Dumbo”.

Vid en av cirkusens hållplatser visas elefanterna upp för publik. Då en ung pojke gör narr av Dumbo på grund av hans stora öron försöker Mrs. Jumbo skydda sin son, men hennes handlande leder till att cirkusdirektören anser henne vara galen och Mrs. Jumbo förs därför bort och låses in. Efter händelsen är det ingen av de andra elefanterna som visar något medlidande för den bedrövade Dumbo som förefaller vara lämnad åt sitt öde. Vänskap dyker dock upp i form av musen Timothy som bestämmer sig för att försöka få Dumbo att må bra igen. Timothy lyckas övertyga cirkusdirektören om att utföra en cirkusakt i vilken Dumbo är stjärnan. Cirkuskonsten misslyckas dock på grund utav Dumbos stora öron vilket leder till att cirkustältet rasar samman och Dumbo återigen görs till åtlöje.

Efter incidenten tilldelas Dumbo den förödmjukande rollen som clown och tvingas delta i en akt där de andra clownerna gör sig roliga över honom genom att låta honom, från en hög höjd, falla ner i en balja med pajfyllning. Timothy är dock fortfarande fast besluten i att få Dumbo på bra humör och lyckas ta med honom för att besöka hans mamma som är inlåst i en

cirkusvagn. Efter besöket börjar Dumbo gråta vilket ger honom hicka. Timothy hittar en hink med vatten som han uppmanar Dumbo att dricka ur. Ovetande om att vattnet av misstag blivit spetsat med en flaska champagne dricker de båda ur hinken vilket leder till att de blir berusade och hallucinerar om rosa elefanter.

Dagen därpå vaknar Dumbo och Timothy upp i ett träd utan något minne av hur de hamnat där. I sällskap av ett gäng kråkor försöker Timothy lista ut hur de lyckats hamna så högt upp och plötsligt slår det honom att den enda möjliga lösningen är att Dumbo använt sina stora öron som vingar och att de flög upp i trädet. Idén förlöjligas av kråkorna men efter att Timothy upprört berättat om alla Dumbos missöden hjälper kråkorna Timothy att få Dumbo att flyga igen. Lycklig över att få det bekräftat att Dumbo kan flyga bestämmer Timothy att Dumbo ska överraska cirkusen under kvällens föreställning.

Under följande föreställning lyckas Dumbo flyga. Han gör narr av clownerna och elefanterna som tidigare förlöjligat honom. Filmen slutar med att Dumbo blir känd och hans mamma blir frisläppt.

”Pink Elephants on Parade”

Sekvensen börjar, som beskrivet ovan, med att Dumbo är bedrövad efter mötet med sin mor, börjar gråta och får hicka. Timothy uppmanar Dumbo att dricka vatten ur en balja i vilken clownerna – utan Timothys vetskap – råkat välla ut en flaska champagne. De båda dricker rikligt från baljan och blir berusade. Dumbos ögon blir hängiga och hans hicka blir mer påtaglig medan Timothy börjar sluddra och uppmanar Dumbo att blåsa olikformade bubblor genom sin snabel. Efter att ha åstadkommit diverse olika former och storlekar blåser Dumbo ut en stor bubbla som formeras till en rosa elefant framför de båda förbluffade huvudkaraktärernas ögon. Elefanten blåser ut en till elefant genom sin snabel vilken blåser ut ännu en. Strax är där fyra rosa elefanter som använder sina snablar som trumpeter för att frambringa de första tonerna i sången ”Pink Elephants on Parade”. Efter ett par sekunder växer de fyra elefanternas snablar samman och bildar en stor trumpet vars klockstycke växer sig större till dess att det täcker hela skärmen och till sist exploderar. Sedan de fyra elefanternas gemensamma trumpet gjort anspråk på hela bilden står det klart att filmen nu befinner sig i någon form av drömsekvens eller hallucination. Eller som Leonard Maltin beskriver det: ”This begins the surreal fantasy of design, space, color, light and gags, all to

the tune of this minor-key march.”⁵³

Det växande klockstycket, som sedermera exploderar, är randigt och skiftar från röda nyanser till gula. Ur den trasiga trumpeteten vandrar sedan en hel orkester bestående av rosa elefanter vars snablar antagit formen av olika instrument. Vi får se en rad mer eller mindre absurda saker hända. Maltin beskriver delar av denna inledande sekvens:

Two elephants are marching along, one big one stepping on the small one in front of him, causing the little one to inflate as he does. Finally the little one kicks the big one in the rear, causing the big one to split into three giant elephants. Then the little one inflates, takes a pair of gold cymbals and crashes them on the three elephants, who are squished into a dozen or more tiny ones, who march out of the picture and start climbing up the side of the frame, over a close-up of Dumbo's face, as he watches the march with dreamy-eyed amusement.⁵⁴

Dumbo förefaller vara kraftigt berusad, med hängiga ögonlock och dimmig blick, och både han och Timothy verkar uppleva de rosa elefanterna som obehagliga. Timothy gömmer sig under Dumbos mössa och Dumbo gömmer sig bakom sina stora öron. Bilden skiftar sedan från att visa Dumbo och Timothy till att visa skeva, expressionistiska fönsterkarmar och trappor. Elefanter tittar in genom fönstren och vandrar in och vidare upp och nedför trapporna samtidigt som sång börjar höras:

Look out! Look out!
Pink elephants on parade
Here they come!
Hippety hoppety
They're here and there
Pink elephants ev'rywhere

Elefanterna transformeras, växer, krymper och bildar nya elefanter. Vi får se en skev säng runt vilken ett dussin elefanter går i cirkel. I sängen ligger en liten elefant som blir uppskrämd och gömmer sig under täcket.

Look out! Look out!
They're walking around the bed
On their head
Clippety cloppety
Arrayed in braid
Pink elephants on parade

Sängen svävar iväg och ersätts av två ormar som kommer ringlande mot varandra klädda i

53 Maltin, sid. 52

54 Ibid.

hatt och paraply. Den ena ormen är blågrön och den andra gul. De hälsar på varandra och det visar sig vara snablar som tillhör två randiga elefanter. Elefanterna går in i varandra, växer ihop och exploderar.

What'll I do? What'll I do?
What an unusual view!
I could stand the sight of worms
And look at microscopic germs
But technicolor pachyderms
Is really much for me
I am not the type to faint
When things are odd or things are quaint
But seeing things you know that ain't
Can certainly give you an awful fright!
What a sight!

Sex elefantsiluetter i olika färger och mönster uppenbarar sig för att sedan upplösas i ett virrvarr av färger. En varelse ”byggd” av enbart elefanhuvuden i olika färger kommer gående. Elefanhuvudena har ondskefullt formade ögon. Varelse går med bestämda steg rakt mot åskådaren och tillslut upptar ett av huvudena hela bilden. Ögonen transformeras till två pyramider och samtidigt tonar de sista orden i sången bort.

Chase 'em away!
Chase 'em away!
I'm afraid need your aid
Pink elephants on parade!
Pink elephants!
Pink elephants!

En elefant i form av en kamel kommer gående. Kamelen förvandlas till en kobra som i sin tur omvandlas till en magdansös vars mage omvandlas till ett öga. Stämningen är fortfarande obehaglig men i och med att pyramiderna dyker upp skiftar stämning en aning och blir en smula mer lättsam. Ingen sång hörs längre och musiken blir mindre marschaktig. Efter att ovan nämnda öga försvunnit antar sekvensen formen av en dansuppvisning. Vi får se olika elefanter som dansar till olika musikstycken, i olika miljöer. Hela segmentet slutar sedan med att elefanterna transformeras till olika fordon (bilar, båtar, tåg etc.) som, ackompanjerade av dramatisk musik, kör omkring huller om buller för att tillslut krocka och orsaka en färgsprakande explosion. Elefanter faller genom bilden för att sedan ”smälta” och bilda moln på himlen.

Den ofrivilliga berusningens förgänglighet

Segmentet är, som tidigare nämnt, de facto en hallucination, en drömsekvens, förorsakad av att huvudpersonerna (elefanten Dumbo och musen Timothy) dricker sig berusade på vatten som av misstag blivit spetsat med en flaska champagne. Att huvudpersonerna i en barnfilm dricker sig synnerligen berusade och hallucinerar om rosa elefanter som på många vis är ganska obehagliga kan tyckas vara ytterst märkligt. Det är rimligt att anta att denna narrativa motivation är nödvändig för att åskådaren skall acceptera det abrupta avbrottet i filmens narrativa kausalitet. Vad som tidigare varit en simpel berättelse om en liten elefants missöden omvandlas plötsligt till någonting helt annat, nämligen ett psykedeliskt, oförutsägbart kollage av förgängliga figurer och varelser som ändrar form, färg och syfte. I och med att drömsekvensen börjar upphöra de regler och normer som existerar i den fiktiva verklighet, i vilken *Dumbo* utspelar sig, att gälla. Ordningen ersätts med kaos och oreda.

Man skulle kunna argumentera för att det är ytterst opassande att, i en barnfilm, motivera sekvensen genom att huvudpersonerna inmundigar sådana kvantiteter alkohol att de börjar se syner. Representationen av de kråkor som Dumbo och Timothy träffar i trädet där de hamnar efter ”Pink Elephants on Parade” sekvensen har gett upphov till att många kritiska röster höjts. Kråkorna är uppenbarligen kodade som afroamerikanska stereotyper. Maltin skriver: ”There has been considerable controversy over the Black Crow sequence in recent years [...]”⁵⁵ och Richard Schickel skriver i sin biografi över Disney: ”There was one distasteful moment in the film. The crows who teach Dumbo to fly are too obviously Negro caricatures.”⁵⁶ Det förefaller märkligt att liknande kontrovers inte förekommit kring faktumet att Dumbo och Timothy är berusade i filmen. Schickel beskriver flera omdiskuterade företeelser från filmen. Däribland faktumet att clownerna berusar sig och att Dumbo tvångssepareras ifrån sin mamma.⁵⁷ Han nämner alltså att clownerna dricker sig berusade, men glömmer faktumet att Dumbo och Timothy gör detsamma.

I likhet med Douglas Brode har jag dragit en koppling mellan det av champagne spetsade vattnet i *Dumbo* och de LSD-spetsade brunnar som Ken Kesey och The Merry Pranksters gjorde sig skyldiga till under sin bussresa genom USA 1964 då de med stor

55 Ibid.

56 Schickel, Richard, *The Disney Version: the life, times, art and commerce of Walt Disney*, Rev. and updated, Pavilion, London, 1986, sid. 265

57 Ibid.

entusiasm delat ut psykedeliska droger till alla som var villiga att testa.⁵⁸ *Dumbo* gjordes över tjugo år innan Kesey och The Merry Pranksters uppseendeväckande och kontroversiella bussresa. Man skulle kunna tänka sig att sekvensen kan ha tjänat som inspiration för Kesey. Om inte annat så finns det en symbolisk koppling som är intressant. Douglas Brode skriver i sin bok *From Walt to Woodstock*: ”The sequence serves as a prelude to (and, perhaps, inspiration for) Ken Kesey's Merry Pranksters, who drove across America, dropping ”acid” in reservoirs [...]”⁵⁹ Kopplingen mellan filmsekvensen och fenomenet med det drogspetsade vattnet är påfallande. Kesey liksom Disney (och hans medarbetare) använder sig av ett så pass basalt och livsviktigt element som vatten för att vidga vyer. I Kesey's fall handlade det om verkliga människor och i Disneys fall om tecknade djur i en film.

Genomgående för hela sekvensen är en obehaglig stämning och underton. Det tycks vara en allmän och relativt utbredd uppfattning att det är en väldigt obehaglig del av filmen – speciellt sett ur ett barns ögon.⁶⁰ Den obehagliga undertonen befästs väldigt explicit genom sångtexten som basuneras ut på ett på många vis hotfullt sätt:

Look out! Look out!
Pink elephants on parade
Here they come!
Hippety hoppety
They're here and there
Pink elephants ev'rywhere

Texten varnar för rosa elefanter, som kan dyka upp var som helst. Texten har en tydlig förmanande ton som om elefanterna skulle utgöra någon form av hot eller fara. Flera bilder visar även *Dumbo* och Timothy uppenbart uppskrämda av elefanternas uppdykande. Genom hela segmentet förekommer tydliga obehagliga beståndsdelar. Elefanter med ondskefullt formade ögon, expressionistisk mise-en-scene, påträngande marschmusik etc. Vid ett tillfälle i sekvensens början, precis då sången kommer igång och elefanterna vandrar ned för ett par sneda trappor kan ett illvilligt skratt höras.

En viktig beståndsdel som bidrar till den olustiga framtoningen är den oförutsägbarhet och

58 Idén om att Ken Kesey och The Merry Pranksters skall ha spätt ut stora kvantiteter LSD i brunnar, reservoarer och andra allmänna vattenbehållare är förmodligen ett resultat av en romantiserad bild av 1960-talets hippierörelse. En snabb googlesökning på ämnet resulterar i mycket skepticism till saken. En adekvat källa till påståendet kan dock vara Tom Wolfes skönlitterära bok som skildrar Kesey och The Merry Pranksters bussresa genom USA: Wolfe, Tom, *Trippen*, 2. uppl., Nordstedt, Stockholm, 2008 (svensk översättning av Gunnar Barklund)

59 Brode, sid. 20

60 Detta påstående grundar jag till stor del på uttalanden från människor jag talat med om filmen, varav många sett filmen som barn och med skräckblandad förtjusning minns sekvensen med de rosa elefanterna.

förgänglighet som präglar sekvensen och alla dess komponenter. Elefanterna växer fram ur de bubblor som Dumbo blåser ur sin snabel. Bubblorna i sin tur är ett resultat av Dumbos berusning; elefanterna och hela fantasisekvensen är således ett resultat av Dumbos drogade sinne. Elefanterna och de miljöer de rör sig i är oförutsägbara och kan när som helst ändra form, färg och syfte för den miljö de befinner sig i. Effekten blir en drömsk och svävande och samtidigt påträngande och hotfull stämning som är helt olik den som återfinns i resten av filmen. Ett talande exempel förekommer i sekvensens inledning: två elefanter marscherar framåt, en stor och en liten. Den stora trampar vartannat steg på den lilla elefanten som tillslut får nog och sparkar den stora elefanten som då omvandlas till tre ännu större elefanter som blåser i sina trumpeter (snablar) mot den lilla elefanten. Den lilla elefanten växer snabbt till en enorm elefant som, från ingenstans, plockar fram två stora cymbaler med vilka den krossar de tre elefanterna som då omvandlas till ett dussin mycket små elefanter som marscherar iväg samtidigt som de spelar på sina snablar som antagit formen av trumpeter. Denna ständiga brist på struktur eller logiska regler för hur elefanterna och omgivningarna fungerar bidrar till den förvirrade och i någon mening olustiga känslan som sekvensens föder.

Medan Kesey ville utbjuda fred, kärlek och förståelse genom att frälsa människor med psykedeliska droger så förefaller det som om Disney försöker skildra den psykedeliska effekten som Dumbo och Timothys berusning ger upphov till som något läskigt, olustigt och obehagligt. Icke desto mindre har avsnittet blivit högt ansett inom drogkulturen och föremål för drogrelaterade anspelningar. Bilder från sekvensen förekommer som motiv på så kallade LSD "blotters".⁶¹ Tidigare har nämnts att *Fantasia* blev föremål för droganvändande studenters intresse under slutet av 1960-talet och redan innan nypremiären av *Fantasia* 1969 hade studentfilmklubbar börjat efterfråga disneyfilmer som *Dumbo* och *Alice in Wonderland* i syfte att uppleva dem under inflytandet av droger.⁶² Än idag åtnjuter sekvensen en drogrelaterad stämpel. Om man besöker Youtube och ser på kommentarer som människor skrivit angående uppladdade klipp med "Pink Elephants on Parade" så möts man av uttalanden som exempelvis "That's some strong Acid...", "try watching this blazed out of your mind", "This has to be the trippiest sequence in all the Disney movies" etc.⁶³ Det förefaller som om sekvensen starkt förknippas med bruk av psykedeliska droger. Det förekommer ett uns av metakarakter i segmentet, vilket blir mest påtagligt i och med

61 Det räcker med att bildsöka "pink elephants on parade" på google för att få upp flera bilder på blotters med motiv från sekvensen.

62 Brode, sid. 20

63 Kommentarer hämtade från ett klipp med "Pink Elephants on Parade" sekvensen, uppladdat på Youtube 13 juli 2011. Länk: <http://www.youtube.com/watch?v=jcZUPDMXzJ8&feature=related>

självmedvetenhet om bilden som bild vid tillfället då de rosa elefanterna marscherar runt kanten på bildrutan.

Som tidigare nämnt så är drömsekvensen sprungen ur Dumbos och Timothys berusning. Berusningen är i sin tur en följd av ett omedvetet inmundigande av alkohol, vilket i sin tur kommer sig av att Dumbo fått hicka, till följd av att ha gråtit efter att besökt sin inspärrade mor, och blivit rekommenderad, av Timothy, att dricka vatten. Således: Dumbo hyser ett begär till sin mor, besöker henne, blir berörd och börjar gråta. Som följd av gråten får Dumbo hicka och för att bota hickan dricker han vatten. Vattnet är – av misstag – spetsat med alkohol och resultatet blir en skrämmande hallucination. Man skulle alltså kunna påstå att drömsekvensen är en följd av Dumbos begär till sin mor.

The Many Adventures of Winnie the Pooh

The Many Adventures of Winnie the Pooh är Walt Disneys tjugioandra animerade klassiker och är en adaptation av Alan Alexander Milnes böcker om den unge pojken Christopher Robin, björnen Nalle Puh och de övriga djuren i Sjumilaskogen. Filmen består av tre kortfilmer: *Winnie the Pooh and the Honey Tree* (*Nalle Puh och honungsträdet*, Wolfgang Reitherman, 1966), *Winnie the Pooh and the Blustery Day* (*Nalle Puh och den stormiga dagen*, Wolfgang Reitherman, 1968) och *Winnie the Pooh and Tigger Too* (John Lounsbery, 1974), sammanförda med en ram och nya animationer emellan varje kortfilm. Sekvensen med Puhs mardröm som innehåller sången ”Heffalumps and Woozles” återfinns i kortfilmen *Winnie the Pooh and the Blustery Day*. Jag kommer således koncentrera mig på den kortfilmen.

Synopsis Winnie the Pooh and the Blustery Day

En dag byter östanvinden plats med västanvinden, vilket orsakar oreda i Sjumilaskogen. Nalle Puh träffar sorken, som varnar honom för att vara utomhus eftersom det är ”blåsdag”. Puh bestämmer sig för att önska sin bästa vän Nasse en trevlig blåsdag och beger sig därför till hans hus. Nasse blåser dock iväg till följd av de starka vindarna men Puh får tag i hans halsduk som nystas upp till dess att bara en tunn tråd återstår med Puh i ena ändan på marken och Nasse i andra högt uppe i luften. Efter diverse strapatser anländer Puh och Nasse till Ugglas hus, vilket ligger beläget uppe i ett högt träd. Trädet blåser omkull och det beslutas att

alla ska hjälpas åt att försöka hitta ett nytt hus till Uggla.

Den stormiga dagen övergår sedermera i en stormig natt. Puh ligger vaken och tycker sig höra obehagliga ljud. Ljuden visar sig vara åstadkomna av Tiger som studsar in i Puhs hus i jakt på något att äta. Puh erbjuder Tiger honung, vilket dock inte faller Tiger i smaken. Innan Tiger beger sig iväg i natten varnar han Puh för varelser kallade heffaklumpar och tesslorna, som enligt Tiger stjälar honung. Puh beslutar sig för att beskydda sin honung och börjar marschera runt i sitt hus med en korkbössa på axeln. Efter ett par timmar faller Puh i sömn och drömmer en mardröm om heffaklumpar och tesslor som jagar honom och stjälar hans honung.

Då Puh vaknar upptäcker han att det har börjat regna och att vatten håller på att översvämma hans hus. Regnet resulterar i att hela Sjumilaskogen blir översvämmad. Alla samlas hemma hos Christopher Robin, dit vattnet inte når. Puh räddar Nasse från ett stort vattenfall och då vattnet sjunkit undan anordnas en hjältefest till Puhs ära. Mitt i festen deklarerar åsnan I-or att han funnit ett nytt hus till Uggla. Alla följer med I-or som skall visa var. Det visar sig att det är Nasses hus I-or hittat. Nasse går dock med på att ge bort sitt hus till Uggla, Puh erbjuder Nasse att bo hos honom och Christopher Robin gör om hjältefesten till en dubbel hjältefest så att den tillägnas både Puh och Nasse.

”Heffalumps and Woozles”

Sekvensen börjar, som ovan beskrivet, med att Puh somnar under tiden han vaktar sin honung under den stormiga natten. Puh faller, iklädd pyjamas och nattmössa, i sömn, lutad mot väggen, och vi får se hur han separeras från sig själv och glider in i en drömvärld. Puh svävar omkring i någon odefinierbar miljö i blå toner. En varnande röst hörs:

Heffalumps and Woozles
Heffalumps and Woozles
Steal honey
Beware
Beware

Puh landar på vad som förefaller vara fast mark. Fyra förmänskligade honungsburkar uppenbarar sig framför honom. Honungsburkarna närmar sig Puh på ett tämligen påträngande vis och börjar sjunga:

They're black, they're brown, they're up, their down
They're in, they're out, they're all about
They're far, they're near, they're gone, they're here
They're quick and slick and insincere
Beware, beware, be a very wary bear

Puh blir skrämnd av honungsburkarna och springer därifrån men löper in i en rutig heffaklump.⁶⁴ Heffaklumpen slår iväg Puh med sin snabel och i samma rörelse transformeras den till en Tessla.⁶⁵ Nästan omedelbart formeras tesslans huvud till ett heffaklumpshuvud. En närbild visar heffaklumpshuvudets ondskefullt formade ögon. Ögonen försvinner och ersätts av ett ensamt öga vars pupill omvandlas till en blå- och rosafärgad heffaklump. Heffaklumpen flerdubblas och snart är där en halv skock heffaklumpar som trampar takten till musiken.

A Heffalump or Woozle is very confusel
The Heffalump or Woosel is very sly
- sly - sly - sly
They come in ones and twoosels
but if they so choosels
before your eyes you'll see them multiply
- ply - ply - ply

Nästa bild låter oss veta att heffaklumparna utgör motivet på en klänning buren av en annan, mycket större, heffaklump som, iklädd hatt, står och leker med en jojo. Heffaklumpen omvandlas sedan i rask takt till en mindre heffaklump, en hattbeklädd tessla och sedan en honungsburk. Puh plockar glatt upp honungsburken men i samma ögonblick dyker en genomskinlig heffaklump upp ur burken och suger i sig honung genom sin snabel till dess att den spricker.

Nästa bild visar en rosa heffaklump och en röd tessla som hoppar hopprep tillsammans. I takt med sången ändrar de färg och mönster:

They're green, they're blue, they're pink, they're white
They're round, they're square, they're a terrible sight
They tie themselves in horrible knots
They come in stripes or polka-dots

64 Heffaklumparnas utseende är snarlikt med elefanter.

65 Tesslornas utseende är snarlikt med vesslors.

Vi återvänder sedan till Puh som sitter på marken. De fyra förmänskligade honungsburkarna från sekvensens inledning är tillbaka och samtidigt som de på ett hotfullt vis närmar sig Puh sjunger de:

Beware, beware, be a very wary bear

Puh springer än en gång iväg från honungsburkarna men får syn på en tessla iklädd epåletter och en uniformshatt med en fjäder i. Tesslans näsa växer till ett trumpetliknande instrument, på vilket tesslan börjar spela samtidigt som den marscherar framåt.

En närbild visar en honungsburk utrustad med ben och fötter som spatserar framåt. En helfigursbild låter oss veta att en grön heffaklump iklädd kjol och rosett går alldeles bakom honungsburken. Heffaklumpen plockar, med hjälp av sin snabel, locket ifrån honungsburken vilket resulterar i att honungsburken brister ut i ett okontrollerat skratt, vilket upphör då heffaklumpen placerar tillbaka locket. Tre tesslor och en heffaklump – alla iförda epåletter och uniformsmössor med fjädrar i – marscherar framåt på led. Heffaklumpens snabel har antagit formen av en trombon, på vilken den spelar. Såväl tesslan med trumpetnäsan, honungsburken med ben, den gröna heffaklumpen, de tre tesslorna och heffaklumpen med trombon till näsa förflyttar sig från höger till vänster i bild vilket ger intryck av att de all går på led.

Puh kommer gående (också från höger till vänster) med en honungsburk i famnen. En heffaklump som antagit formen av en geting tar honungsburken ifrån honom och flyger sin väg. Puh springer efter. De springer förbi tre leksaksklossar på vilka det står skrivet ”hu”, ”nn” och ”ey”, det vill säga ”hunney” (svenska: ”honung”). Leksaksklossarna visar sig vara gubben i lådan-lådor. Det dyker upp en skrattande figur ur varje. Puh blir rädd och skyndar iväg.

Heffaklumpen som tagit honungsburken ifrån Puh dyker ned i en pöl av honung. Strålkastarljus riktas mot honungspölen, ur vilken två heffaklumpar dyker upp. Den ena är rosa och kodad som kvinna med kjol, rosett, pärlhalsband och långa ögonfransar och den andra är gråaktig och kodad som man med frack och hög hatt. De båda börjar dansa någon form av lugn balettliknande dans i honungspölen. Vi får se en heffaklumpsflicka (med rosett i håret och pärlhalsband runt halsen) spelar på en harpa gjord av honungssträngar mellan hennes snabel och mage. En annan heffaklump, klädd i turban, spelar på någon form av blåsinstrument och lockar ett snöre från en honungsburk. Puh kommer klättrande på snöret

ifrån burken och då han når toppen trollas han bort och försvinner.⁶⁶ Vi får sedan se två heffaklumpar som spelar på sina snablar som nu antagit formen av dragspel.

En flygande heffaklump, som använder sina öron som vingar, visas. Den får syn på Puh som går med en honungsburk i famnen. Heffaklumpen landar bakom Puh och omvandlas till en aningen större heffaklump iklädd en uniformsjacka med epåletter och en uniformshatt. Snabeln har blivit en korkbössa med vilken heffaklumpen skjuter Puh i ryggen. Puh rullar iväg av stöten, får honungsburken över huvudet och landar i snabeln på en annan heffaklump, som står på alla fyra och tjänar som en kanon, där snabeln är eldrör, med en stubin på huvudet. En tessla, iklädd stövlar, uniformsjacka och uniformshatt, vandrar in i bild. Tesslan trampar takten och i händerna håller den en stor tändsticka, vilken han – likt en tamburmajor med sin taktstav – drillar för att sedan sätta eld på genom att dra den över heffaklumpens skrynkliga snabel. Tesslan tänder stubinen på heffaklumpens huvud men ser sedan förskräckt då stubinen brinner ned varpå han rädd springer ut ur bild. En färggrann explosion inträffar vilket resulterar i att heffaklumpen försvinner medan Puh oskadd med honungsburken över huvudet landar på marken. Sångtext börjar återigen höras:

They're extra-ordinary so better be wary
Because they come in every shape and size
- size - size - size

Honungsburken svävar iväg samtidigt som den transformeras till en luftballong med ögon och vad som liknar en mun. Honungen, som rinner ut ur burken, bildar linor mellan ballongen och en honungsburkliknande korg som dyker upp från ingenstans. Ballongen svävar upp i luften med Puh i korgen. Tre andra luftballonger svävar redan fritt i luften. Det förefaller vara fyra heffaklumpar som antagit formen av luftballonger. En av ballongerna blickar trånande ned mot sin honungsburk till ballongkorg.

If honey's what you covet you'll find that they love it
Because they guzzle up the things you prize

Ballongen börjar suga i sig honung ur burken. Puh hoppar från burken, i vilken han befinner sig, till burken, ur vilken ballongen suger honung och lyckas få tag i kanten på burken. Han blir hängande medan ballongen försöker skaka av sig honom.

66 Inspirerat av det indiska reptricket.

They're black they're brown they're up their down
They're in they're out they're all about

Ballongen försvinner och Puh faller handlöst nedåt samtidigt som en ansiktsbeklädd vattenkanna dyker upp och håller vatten över honom. Ett paraply kommer flygande. Puh får tag i det, faller upp det och singlar långsamt nedåt medan vattnet faller över paraplyet.

They're far they're near they're gone they're here
They're quick and slick and insincere
Beware Beware Beware Beware Beware

Vi får sedan åter se Puh, iklädd pyjamas och nattmössa, som sitter och sover mot väggen i sitt hus. Puh från drömsekvensen faller långsamt ned med hjälp av paraplyet och införlivas med den sovande Puh. En blixtnär hörs och Puh vaknar med ett ryck.

Begäret till honung och vad det leder till

Segmentet ”Heffalumps and Woozles” är en mardröm som Puh upplever då han faller i sömn under ovädersnatten. Mardrömmen grundar sig i Puhs rädsla för att Heffalkumpar och Tesslor ska stjäla hans honung. Denna rädsla, i sin tur, grundar sig i Tigers varning för att Heffalkumpar och Tesslor är honungstjuvar. I och med att mardrömmen tar sin början genomgår filmen ett abrupt avbrott i filmens narrativa struktur. Vad som följer är en sammansättning av oförutsägbara och skrämmande komponenter som tillsammans bildar en sekvens som på många vis är väldigt lik ”Pink Elephants on Parade” från *Dumbo*.

I likhet med att det är rimligt att anta att berusningen som föranleder ”Pink Elephants on Parade” är en nödvändig narrativa motivation för att åskådaren skall acceptera sekvensen så är det rimligt att anta att faktumet att Puh somnar och drömmer är en nödvändig narrativ motivation för att åskådaren ska acceptera den plötsliga vändning filmen tar då ”Heffalumps and Woozles” börjar. Precis som *Dumbo* så är *Winnie the Pooh and the Blustery Day* utöver drömsekvensen en konventionellt berättat animerad film. Drömsekvensen passar inte in i filmens helhet. De regler som existerar i den fiktiva verklighet i vilken filmen utspelar sig upphör att existera och ersätts av någon form av kaos eller oreda. Sekvensen präglas av förgänglighet och brist på struktur och logik.

Puh är ständigt närvarande i drömmen och vi får se honom uppleva den som om han var en del av den. Puh har dock ingen som helst kontroll över de händelser som utspelas i

drömmen utan trillar hjälplöst omkring i drömvärlden och förefaller uppleva det hela som ytterst obehagligt. Vi får upprepade gånger se honom bli uppskrämd av heffaklumpar och tesslor, vilka behandlar honom illa – genom att till exempel plötsligt dyka upp bakom honom. Puh är en del av drömmen, han är ständigt närvarande och han upplever den istället för att betrakta den – vilket inte är fallet med Dumbo och Timothy i ”Pink Elephants on Parade” som tvärtom befinner sig utanför drömvärlden och passivt betraktar den.

I likhet med texten till sången i ”Pink Elephants on Parade” är texten i ”Heffalumps and Woozles” av förebrående karaktär. Ordet ”beware” upprepas flera gånger. Varelsernas förgängliga och oförutsägbara natur illustreras väl genom sångtexten:

They're green, they're blue, they're pink, they're white
They're round, they're square, they're a terrible sight
They tie themselves in horrible knots
They come in stripes or polka-dots
[---]
They're black, they're brown, they're up, their down
They're in, they're out, they're all about
They're far, they're near, they're gone, they're here
They're quick and slick and insincere
Beware, beware, be a very wary bear

En mycket talande del av sekvensen är då ett par ihärdiga och ondskefulla ögon syns i bild. I ett ögonblick omvandlas ögonen till endast ett öga vilket i sin tur omvandlas till en Heffaklump. Heffaklumpen fördubblas till två Heffaklumpar, vilka fördubblas till fyra Heffaklumpar och snart ser vi en halv skock Heffaklumpar. Dessa Heffaklumpar visar sig vara motivet på en klänning buren av en annan Heffaklump, vilken i raskt tempo omvandlas till en mindre Heffaklump, en tessla och till sist en honungsburk. Den typ av flyktig, obeständig och oförutsägbar karaktär – av vilken sekvensen är präglad – bidrar till en oro hos åskådaren. Sekvensen stryker inte direkt medhårs och åskådaren utsätts i någon mening för en form av förfrämligande.

I likhet med ”Pink Elephants on Parade” har ”Heffalumps and Woozles” blivit föremål för en drogaura. Om man besöker Youtube och ser på kommentarer som människor skrivit angående uppladdade klipp med ”Heffalumps and Woozles” så möts man av uttalanden som exempelvis ”That Honey was laced with LSD”, ”If I saw this shit tripping, it would probably be one of the most awesome things ever.” och ”LSD trip”.⁶⁷ Kortfilmen *Winnie the Pooh and the Blustery Day* (som sedermera blev en del i långfilmen *The Many Adventures of Winnie the*

67 Kommentarer hämtade från ett klipp med ”Heffalumps and Woozles” sekvensen, uppladdat på Youtube 31 december 2007. Länk: <http://www.youtube.com/watch?v=CLnADKgurvc>

Pooh) kom 1968, det vill säga samtida med nypremiären av *Fantasia*. Det är knappast en slump att man åter hängav sig åt surrealistiska drömsekvenser i likhet med ”Pink Elephants on Parade”. Tidsandan tillät både en nypremiär av *Fantasia* och en surrealistisk drömsekvens i *Winnie the Pooh and the Blustery Day*. ”Heffalumps and Woozles” är tydligt inspirerad av ”Pink Elephants on Parade”. Sekvensen innehåller flera händelseförlopp som är igenkännbara från ”Pink Elephants on Parade”. Bland annat är ögon – och ofta ondskefullt formade sådana – närvarande i båda segmenten. Även olika former av dansuppvisningar förekommer i båda sekvenserna och likaså fenomenet att varelser går på led och spelar instrument å la en orkester. Faktumet att heffaklumparna ser mer eller mindre ut som elefanter behöver väl knappast nämnas i sammanhanget.

Honungen förefaller vara av stor vikt för Puh och det är knappast en överdrift att påstå att Puh hyser ett starkt begär gentemot honungen. Marträmmen grundar sig i en stor rädsla hos Puh för att bli av med sin honung.

Surrealismens drömbilder

The Surrealist response to cinema was passionate, poetic, Romantic.⁶⁸

Den surrealistiska konströrelsen blommade ut i Europa under 1920-talet. De surrealistiska konstnärerna fascinerades och inspirerades av Sigmund Freuds teorier om det mänskliga psyket. I någon mening skulle man kunna säga att Freuds psykoanalys är den teoretiska grund på vilken den surrealistiska konsten – vars verk ständigt behandlar de undermedvetna begär som människor, enligt Freud, får utlopp för i sina drömmar – vilar. Drömmar är således centrala inom den surrealistiska konsten. Barbara Creed skriver:

One of the first artistic movements to draw on psychoanalysis was the Surrealist movement of the 1920s and 1930s. In their quest for new modest of experience that transgressed the boundaries between dream and reality, the Surrealist extolled the potential of the cinema. They were deeply influenced by Freud’s theory of dreams and his concept of the unconscious.⁶⁹

I boken *Surrealism* står det skrivet: ”The Surrealists aspired to a form of liberation which

68 Hammond, Paul, (red.), *The shadow & its shadow: surrealist writings on the cinema*, 3. ed., rev. and expanded, City Lights Books, San Francisco, 2000, sid. 1

69 Hill, John & Gibson, Pamela, Church (red.), *Film studies: critical approaches*, Oxford Univ. Press, Oxford, 2000, sid. 75

would emerge from the dialogue of the conscious with the unconscious mind.”⁷⁰ och ”Dream is, of course, commonly considered as the peak of the unconscious mind's experience, and a resource for the conscious analysis of that experience.”⁷¹ Kristin Thompson och David Bordwell sammanfattar:

The movement was heavily influenced by the emerging theories of psychoanalysis. Rather than depending on pure chance for the creation of artworks, Surrealists sought to tap the unconscious mind. In particular, they wanted to render the incoherent narratives of dreams directly in language or images, without the interference of conscious thought processes. [---] The ideal Surrealist film [...] would trace a disturbing, often sexually charged story that followed the inexplicable logic of a dream.⁷²

De i uppsatsen diskuterade segmenten är båda i någon mening drömsekvenser. En gemensam faktor för de båda drömsekvenserna är att de, i allra högsta grad, är chockerande, obehagliga och skrämmande, vilket går hand i hand med den renodlade surrealistiska filmens hållning. Thompson och Bordwell skriver: ”[...] Surrealist cinema was a [...] radical movement, producing films that perplexed and shocked most audience.”⁷³ ”Pink Elephants on Parade” är en drömsekvens i form av en hallucination som är sprungen ur karaktärernas berusning medan ”Heffalumps and Woozles” är mer av en renodlad dröm, upplevd av Nalle Puh.

Puhs dröm grundar sig, som ovan nämnts, i hans rädsla för att bli av med sin honung. Puh hyser en stark förkärlek till honung. En förkärlek som i förlängningen kan beskrivas som ett begär. Drömmen härleds alltså ur ett begär. Ett begär till sin honung och en rädsla för att bli av med den. Begäret som Puh hyser inför sin honung blir oerhört tydligt genom mardrömssekvensen och det förefaller som om honungen är av enorm vikt för Puh. Inte minst genom sångtexten som frekvent varnar för heffaklumpar och tesslor och deras intentioner att stjäla honung. I *Dumbo* grundar sig drömsekvensen i Dumbos begär till sin mor. Dumbos begär till sin mor gör att han besöker henne där hon är inlåst och det kausala händelseförloppet leder fram till Dumbos och Timothy's berusning, vilken resulterar i hallucinationer om rosa elefanter. Begär är ett ständigt återkommande tema inom den surrealistiska konsten. I *Surrealism: desire unbound* står det skrivet: ”The word desire runs like a silver thread through the poetry and writings of the surrealist group in all its phases.”⁷⁴

70 Caws, Mary Ann, (red.), *Surrealism*, Phaidon, London, 2004, skrivet på insidan av pärmen

71 Ibid., sid. 21

72 Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw-Hill, New York, 2008, sid. 163

73 Ibid., sid. 452

74 Mundy, Jennifer, Ades, Dawn & Gille, Vincent (red.), *Surrealism: desire unbound*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 2001, sid. 11

Dumbos begär efter sin mor respektive Puhs begär efter honung kan tolkas som en bild för bortträngda begär och lustar. De explicita drifterna är således symboler för implicita drifter som kanske inte passar in i barnfilmen, som exempelvis sexualdrift, aggressionsdrift och dödsdrift. Det vill säga de typer av drifter som, enligt Freud, yttrar sig i våra drömmar. Sekvenserna är fyllda med symboler i allmänhet och fallosar i synnerhet. Exempelvis är snablar centrala i båda segmenten.

Surrealisterna ville utmana logiken och förnuftet och lyfta fram de dolda drifter som, enligt Freud, finns inom människan. Det surrealistiska filmberättandet utmärks av en vilja att upphäva rim och reson, en strävan efter att utmana förnuftet samt ett oförutsägbart och flytande berättande. Filmerna består i vad man skulle kunna kalla för drömbilder. Susan Hayward beskriver den surrealistiska filmen på följande vis: ”Surrealist films are concerned with depicting the workings of the unconscious (perceived as irrational, excessive, grotesque, libidinal) and with the liberating force of unconscious desires and **fantasy** that are normally repressed.”⁷⁵ och i *Surrealism* står det skrivet: ”Surrealism aimed above all to preserve a sense of the extraordinary, the unexplained and inexplicable.”⁷⁶

Det surrealistiska filmberättandet är alltså präglad av en drömlogik. Urtypen för denna drömlogik återfinns i *Un chien andalou* (*Den andalusiska Hunden*, Luis Buñuel & Salvador Dalí, 1929). Filmen innehåller mängder av märkliga situationer och ett flytande och förgängligt bildspråk där föremål omvandlas till nya föremål etc. Filmens inledande sekvens visar en man som slipar en rakkniv. Mannen går sedan ut på en balkong och blickar upp mot månen. Vi får se en kvinna som sitter på en stol. Mannen för rakkniven mot kvinnans öga. Växelklippning mellan ett moln som skär genom månen och rakkniven som skär genom kvinnans öga. En textlåda låter oss sedan veta att berättelsen förflyttas åtta år framåt i tiden och vi får se en man cykla genom en stad. Att filmen låter oss bli varse om denna exakta tidsförflyttning i berättelsen har ingen som helst betydelse. Det flytande berättandet fortsätter filmen igenom och även de förgängliga elementen. Exempelvis får vi senare se en man som står och betraktar sin hand ur vilken det plötsligt kryper myror. Handen omvandlas till en kvinnas armhåla och sedan till någon slags buske. Robert Short skriver angående *Un chien andalou*: ”*Un chien andalou* is a play not only of the Freudian paradigm but with it.”⁷⁷ Handen med myror kan tänkas symbolisera den skamfulle mannens masturberande hand.

Meshes of the Afternoon (Maya Deren & Alexander Hammid, 1943) kan betraktas som

75 Hayward, sid. 404

76 Caws, sid. 17

77 Short, Robert, *The age of gold: surrealist cinema*, Creation, London, 2003, sid. 98

det amerikanska flaggskeppet – och i någon mening den amerikanska motsvarigheten till den franska, ovan nämnda, *Un chien andalou* – vad gäller drömlogik. Filmen innehåller mycket symboler (klockor, nycklar, lås, speglar ect.) som blivit vanliga att använda vid skildringar av drömmar. Ett annat – ofta imiterat – grepp som används i filmen är personer som jagar sig själva.

Dalí och Buñuel följde upp *Un chien andalou* med den än mer provocativa *L'Age d'or* (*Guldåldern*, 1930).⁷⁸ Till skillnad från *Un chien andalou*, som fick ett gott kritiskt mottagande och sedermera kom att utgöra en komponent i repertoaren hos varje filmklubb med självaktning, innebar *L'Age d'or* en enorm kontrovers som ledde till att filmen bannlystes tre månader efter dess premiär.⁷⁹ Filmen var i princip omöjlig att se i över fyra decennier.⁸⁰ Short skriver: While *Un chien andalou* can be dismissed as a dream, *L'Age d'or* is stubbornly unclassifiable.⁸¹

Redan i början av 1930-talet började surrealismen, som en enhetlig rörelse, luckras upp och runt 1933 var den surrealistiska eran i Europa över. Influenser av rörelsen skull dock bli starkt påtagliga under perioden efter andra världskriget.⁸² Bland annat gjordes försök att föra in den surrealistiska estetiken i den populära Hollywoodfilmen. Exempelvis gjorde Hans Richter ett försök genom att föra samman ett antal surrealistiska filmer och göra långfilmen *Dreams That Money Can Buy* (1944-1947).⁸³

Salvador Dalí – som kanske är den konstnär som för gemene man blivit synonym med surrealismen – gjorde flera försök att föra in surrealismen i Hollywoodfilmen. Bland annat erbjöd han sina tjänster till olika Hollywoodstudier. Då Dalí befann sig i Hollywood träffade han en av sina filmiska idoler; Harpo Max. De båda inledde sedermera ett samarbete kring ett filmprojekt kallat *Giraffes On Horseback Salad*. Projektet resulterade dock aldrig i något konkret verk.⁸⁴ Som tidigare nämnt inledde Dalí ett professionellt samarbete med den omåttligt populära animatören Walt Disney i slutet av 1940-talet. Samarbetet resulterade dock aldrig i några färdiga filmer – åtminstone inte under någon av de bådass livstid. Dalís enda reella framgång var med den – av Dalí designade – drömsekvens i Alfred Hitchcocks *Spellbound* (*Trollbunden*, 1945).⁸⁵ I drömsekvensen förekommer ett frekvent åskådliggörande

78 Thompson & Bordwell, sid. 164

79 Short, sid. 103

80 Thompson & Bordwell, sid. 164

81 Short, sid. 103

82 Thompson & Bordwell, sid. 164

83 Short, sid. 167

84 Ibid., sid. 164

85 Ibid.

av ögon. Ögon förekommer, som tidigare nämnt, flitigt i såväl drömsekvenserna i *Dumbo* och *The Many Adventures of Winnie the Pooh* som i *Un chien andalou*. Ovan citerade Barbara Creed benämner Hitchcock som: ”the first popular director to work in the Surrealist mode.”⁸⁶ Creed beskriver vidare hur surrealismen influerat den kommersiella Hollywoodfilmen och lyfter framförallt fram filmskaparna David Lynch och David Cronenberg som två förgrundsgestalter vad gäller den nutida surrealistiska Hollywoodfilmen.⁸⁷

Slutdiskussion

De drömsekvenser som förekommer i *Dumbo* respektive *The Many Adventures of Winnie the Pooh* är i någon mening filmernas undermedvetna skikt, i vilket filmmakarna tar upp det som inte ryms inom barnfilmestetiken. De båda sekvenserna har en drömlig berättelseform. Vad som visas är beroende av sångtexten snarare än den övergripande handlingen i filmen.

Det är ett välkänt faktum att Nalle Puh är förtjust i honung. Många av de val Puh gör i berättelserna om honom motiveras med hjälp av huruvida det kommer tillgodose honom med honung eller ej. Det är inte en överdrift att säga att Puh åtrår sin honung och att han hyser ett begär efter den. I *Winnie the Pooh and the Blustery Day* varnar Tiger Puh för så kallade heffaklumpar och tesslor som, enligt Tiger, stjälar honung. Puh bestämmer sig därför för att vara vaken hela natten och vakta sin honung. Puh somnar tillslut och drömmer en mardröm om heffaklumpar och tesslor. Mardrömmen grundar sig i Puhs begär gentemot sin honung och hans rädsla att förlora den. Begäret efter honungen kan tolkas som en bild för undermedvetna begär och drifter. Exempelvis sexualdrift, dödsdrift, aggressionsdrift etc. Sekvensen är fylld med fallossymboler i form av snablar, rep etc. Vid ett tillfälle skjuts Puh ut ur en kanon, vilket kan tolkas som en symbol för en sexuell orgasm.

Då *Dumbo* och hans moder tvångssepareras går deras tvåsamhet förlorad. Illusionen om modern och barnet som en enhet raseras och *Dumbo* blir tvungen att söka sin identitet utan sin moders närvaro. Enligt den freudianska förklaringsmodellen angående ett barns psykiska utveckling, är det som *Dumbo* genomgår jämförbart med den så kallade ”spiegelfasen”, under vilken barnet blir varse om differensen mellan gossebarnet (Freud utgick alltid från mannen i sina

86 Harper, Graeme & Stone, Rob (red.), *The unsilvered screen: surrealism on film*, Wallflower, London, 2006, sid. 115

87 Ibid., sid. 115-133

teorier) och dess moder.⁸⁸ I likhet med detta blir Dumbo varse skillnaden mellan sig själv och modern. I filmen illustreras detta genom att Dumbo är en afrikansk elefant och därmed har stora öron medan hans mor är en asiatisk elefant och därmed har små öron. Tidigare citerade Mark Langer skriver: "The spine of the narrative concerns Dumbo's large ears – a disability that separates him from society and eventually from his mother."⁸⁹ I Freuds gossebarns fall består den, av barnet, identifierade skillnaden i att barnet innehar en penis medan modern inte gör det. Modern innehar således ingen fallos, det vill säga ingen makt.⁹⁰ Pojken kan nu välja mellan två olika alternativ för att hantera upptäckten av skillnaden mellan sig själv och modern: "He can accept her difference and repress his desire for unification with the mother on the understanding that one day he will inherit a woman of his own. He can refuse to accept her difference and continue to believe that the mother is phallic."⁹¹ Detta val blir aktuellt för Dumbo som är förvirrad. Han besöker sin mor, som omfamnar honom och vaggar honom i sin långa snabel. Snabeln kan tolkas som en symbol för att modern är fallisk, vilket – om så är fallet – är förvirrande för Dumbo. Det är uppenbart att Dumbo fortfarande åtrår sin moder. Han låter sig omges av hennes snabel och lugnas av hennes sång. Faktumet att Dumbo fortfarande åtrår sin mor bringar honom ångest: "The boy's fear that, as a consequence of his desire to be with his mother, he will be punished by the father. The boy specifically fears that this punishment will take the form of castration [...]."⁹² Dumbo lämnar sin moder i tårar. Gråten leder till hicka, vilken Dumbo – på Timothys initiativ – försöker bota genom att dricka vatten ur en balja. Vattnet är dock – utan karaktärernas vetskap – spetsat med alkohol. Dumbo och Timothy dricker av vattnet och de båda blir påtagligt berusade. Berusningen leder till att de båda upplever en obehaglig hallucination. De upplever en skrämmande drömvärld som är befolkad av rosa elefanter. Drömsekvensen är, i likhet med drömsekvensen i *Winnie the Pooh and the Blustery Day*, fylld av fallossymboler, i form av framförallt snablar. Drömsekvensen är således en följd av Dumbos begär till sin mor och kan betraktas som ett uttryck för Dumbos undermedvetna rädsla för att bli kastrerad. Det vill säga Dumbos kastrationsångest.

Den kommersiella genren (animerad film) – som ofta är riktad till barn – möter således en högmodernistisk konstform som ofta tematiserar död och sex. Utbytet kan betraktas som ytterst givande. Den surrealistiska estetiken bidrar med ett skikt inom de filmer som diskuterats i uppsatsen som rimligtvis inte hade varit möjligt annars.

88 Hill & Gibson, sid. 76-80

89 Langer, sid. 305-321

90 Ibid.

91 Ibid., sid. 79

92 Rushton, Richard & Bettinson, Gary, *What is film theory?: an introduction to contemporary debates*, Open University Press, Maidenhead, Berkshire, 2010, sid. 88

Tidigare har nämnts hur surrealismen influerat och påverkat den kommersiella spelfilmen i Hollywood och namn som Alfred Hitchcock och David Lynch har nämnts. Medan surrealismen på flera sätt inspirerat spelfilmen har den fullkomligt slukat den animerade filmen. Surrealismens inflytande över den animerade filmen kan knappast överskattas. Van Norris skriver:

Indeed there are arguably a number of American animated shorts and bodies of work that, while not proclaimed to be directly 'Surrealist' in intent, demonstrate through connections in form, narrative and particular applications of dream imagery – as well as dialogues of subconscious and unconscious desire – that certainly one might argue would be part of *any* credible and definable Surrealist blueprint.⁹³

Det är rimligt att anta att den tecknade filmen erbjuder större möjligheter att ge utlopp för den surrealistiska estetiken och tematiken eftersom dess förutsättningar vad gäller färger, former och möjlighet att bryta mot naturens lagar skiljer sig från spelfilmens – även om spelfilmen nu för tiden knappast styrs särskilt mycket av vad som är möjligt att göra i verkligheten. Den animerade filmen är i någon mening surrealistisk i sig själv – den besitter, i någon mening, en inbyggd surrealistisk potential. Norris skriver: ”Even a casual observer can recognise that many themes and images commonly associated with 'Surrealism' have been a part of the popular 'cel' animation form as early as J. Stuart Blackton's primitive but definitive creative experiment, *Humorous Phases of Funny Faces*, in 1906.”⁹⁴ Norris nämner Blacktons *Humorous Phases of Funny Faces* som ju gjordes långt innan surrealismen som konstrikning tagit form och definierats. Filmen innehåller drag som senare kom att falla under begreppet ”surrealism”. Som tidigare nämnts beskrivs, i boken *Om animation*, den tidiga animatören Émile Chols filmer som ”en animerad värld där figurerna transformerades, förstördes och återuppstod i ständig rörelse.”⁹⁵ Beskrivningen passar väl in på såväl drömsekvensen från *Dumbo* som drömsekvensen från *Winnie the Pooh and the Blustery Day*.

Den animerade filmen kan således betraktas som surrealistisk i sig själv. Innan den började hämta konkret inspiration från den surrealistiska konsten så gav den uttryck för den typ av estetiska och narrativa element som sedermera kom att utgöra den surrealistiska konstens repertoar.

93 Harper, Graeme & Stone, Rob (red.), *The unsilvered screen: surrealism on film*, Wallflower, London, 2006, sid. 73

94 Ibid., sid. 72

95 Marko-Nord & Jurander, sid. 19

Käll- och litteraturförteckning

Otryckt material

Filmer som använts som primärkälla:

Dumbo (Dumbo), Walt Disney Productions, USA, 1941, Producent: Walt Disney, Regissör: Samuel Armstrong, Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Bill Roberts & Ben Sharpsteen, Manusförfattare: Joe Grant, Dick Huemer, Otto Englander, Bill Peet, Aurelius Battaglia, Joe Rinaldi, Vernon Stallings, Webb Smith, Helen Aberson & Harold Pearl, Originalmusik: Frank Churchill & Oliver Wallace

Fantasia (Fantasia), Walt Disney Pictures, USA, 1940, Producent: Walt Disney & Ben Sharpsteen, Regissör: James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield & Ben Sharpsteen, Manusförfattare: Joe Grant, Dick Huemer, Lee Blair, Elmer Plummer, Phil Dike, Sylvia Moberly-Holland, Norman Wright, Albert Heath, Bianca Majolie, Graham Heid, Perce Pearce, Carl Fallberg, William Martin, Leo Thiele, Robert Sterner, John McLeish, Otto Englander, Webb Smith, Erdman Penner, Joseph Sabo, Bill Peet, Vernon Stallings, Campbell Grant, Arthur Heinemann & Phil Dike, Fotograf: Max Morgan, Klipp: John Carnochan (1990 restorationen), Originalmusik: Johann Sebastian Bach, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Paul Dukas, Igor Stravinsky, Ludwig van Beethoven, Amilcare Ponchielli, Modest Mussorgsky & Rachel Field

The Many Adventures of Winnie the Pooh (Nalle Puhs äventyr), Walt Disney Productions, USA, 1977, Producent: Wolfgang Reitherman, Regissör: John Lounsbery & Wolfgang Reitherman, Manusförfattare: Larry Clemmons, Ralph Wright, Vance Gerry, Xavier Atencio, Ken Anderson, Julius Svendsen, Ted Berman & Eric Cleworth, Klipp: Tom Acosta & James Melton, Originalmusik: Buddy Baker

Övriga filmer:

Meshes of the Afternoon, USA, 1943, Regissör: Maya Deren & Alexander Hammid, Manusförfattare: Maya Deren, Klipp: Maya Deren, Originalmusik: Teiji Ito, Skådespelare: Maya Deren (kvinna) & Alexander Hammid (man)

Un chien andalou (Den andalusiska Hunden), Frankrike, 1929, Producent: Luis Buñuel, Regissör: Luis Buñuel, Manusförfattare: Luis Buñuel & Salvador Dalí, Klipp: Luis Buñuel, Originalmusik: Richard Wagner, Skådespelare: Pierre Batcheff (man) & Simone Mareuil (flicka)

Spellbound (Trollbunden), Selznick International Pictures, USA, 1945, Producent: David O. Selznick, Regissör: Alfred Hitchcock, Manusförfattare: Ben Hecht, Klipp: Hal C. Kern & William H. Ziegler, Originalmusik: Miklós Rózsa, Skådespelare: Ingrid Bergman (Dr. Constance Petersen, Gregory Peck (John Ballantyne) & Michael Chekhov (Dr. Alexander Brulov)

Texter:

Barbagallo, Ron, "The Destiny of Dalí's Destino", text hämtad från:

http://www.animationartconservation.com/?c=art&p=destiny_of_dali_destino (2011-01-12)

Colman, Dan, "Destino: The Salvador Dalí – Disney Collaboration 57 Years in the Making", text hämtad från: <http://www.openculture.com/2011/08/destinodalidisney.html> (2011-01-12)

The Art of Destino, text hämtad från:

<http://www.collectorseditions.com/disney/vitae.php?aID=520Destino> (2011-01-12)

Text om *Destino* hämtad från: <http://www.openculture.com/2011/08/destinodalidisney.html> (2011-01-12)

Övrigt:

Uppgift om Dalís påstådda inblandning i *Fantasia* hämtad från IMDb:

<http://www.imdb.com/title/tt0032455/trivia> (2011-01-12)

Kommentarer hämtade från ett klipp med ”Pink Elephants on Parade” sekvensen, uppladdat på Youtube 13 juli 2011. Länk:

<http://www.youtube.com/watch?v=jcZUPDMXzJ8&feature=related> (2011-01-12)

Kommentarer hämtade från ett klipp med ”Heffalumps and Woozles” sekvensen, uppladdat på Youtube 31 december 2007. Länk:

<http://www.youtube.com/watch?v=CLnADKgurvc> (2011-01-12)

Tryckt material

Ajanović, Midhat, *Den rörliga skämtteckningen: stil, transformation och kontext*, 1. uppl., Optimal Press, Göteborg, 2009

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw-Hill, New York, 2008

Brode, Douglas, *From Walt to Woodstock: how Disney created the counterculture*, University of Texas Press, Austin, 2004

Caws, Mary Ann, (red.), *Surrealism*, Phaidon, London, 2004

Dalí, Salvador, & Gale, Matthew, (red.), *Dalí & film*, Tate, London, 2007

Grainje, Paul, Jancovich, Mark & Monteith, Sharon, *Film histories: an introduction and reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007

Hammond, Paul, (red.), *The shadow & its shadow: surrealist writings on the cinema*, 3. ed., rev. and expanded, City Lights Books, San Francisco, 2000

Harper, Graeme & Stone, Rob (red.), *The unsilvered screen: surrealism on film*, Wallflower, London, 2006

Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, 3. ed., Routledge, London, 2006

Hill, John & Gibson, Pamela, Church (red.), *Film studies: critical approaches*, Oxford Univ. Press, Oxford, 2000

Hollis, Richard, *The Disney studio story*, Octopus, London, 1988

Langer, Mark, "Regionalism in Disney Animation: Pink Elephants and Dumbo", *Film History: An International Journal*, 1990:4

Maltin, Leonard, *The Disney films*, 3. ed., Hyperion, New York, 1995

Marko-Nord, Adam & Jurander, Claes (red.), *Om animation*, Filmkonst, Göteborg, 2002

Mundy, Jennifer, Ades, Dawn & Gille, Vincent (red.), *Surrealism: desire unbound*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 2001

Rushton, Richard & Bettinson, Gary, *What is film theory?: an introduction to contemporary debates*, Open University Press, Maidenhead, Berkshire, 2010, sid. 88

Schickel, Richard, *The Disney Version: the life, times, art and commerce of Walt Disney*, Rev. and updated, Pavilion, London, 1986

Short, Robert, *The age of gold: surrealist cinema*, Creation, London, 2003

Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film history: an introduction*, 3. uppl., McGraw-Hill, New York, 2010

Wolfe, Tom, *Trippen*, 2. uppl., Nordstedt, Stockholm, 2008 (svensk översättning av Gunnar Barklund)