

Lunds Universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Åsa Bergström
2014-01-16

Maria Stilling
FIVK01

It's more than singing and dancing, right?

Musikalnummer och karaktären

Innehållsförteckning

2. Musik.....	3
2.1 Musik i film.....	3
2.2 Musik i musikalfilm	4
3. Musikal.....	5
3.1 Dualfokus och musikalens struktur	5
3.2 Att uttrycka sig i sång och dans.....	7
4. Karaktär.....	8
5. Mise-en-scène.....	9
5.1 Mise-en-scènes delar	9
5.2 Mise-en-scène och det narrativa.....	11
6. Hair.....	12
6.1 ”Donna”.....	12
6.2 ”Manchester England”	14
6.3 ”I got life”.....	15
6.4 ”Where do I go”	16
6.5 ”The flesh failures/Let the sunshine in”	17
7. Hairspray	19
7.1 ”Good morning Baltimore”	19
7.2 ”I can hear the bells”	21
7.3 ”Ladies choice”	23
7.4 ”Without love”	25
7.5 ”You can’t stop the beat”	26
8. Sammanfattning.....	27
9. Källförteckning.....	29
9.1 Tryckta källor	29
9.2 Filmografi.....	29

1. Inledning

När någon nämner musikaler går tankarna för de flesta till en film där karaktärerna sjunger och dansar sig igenom filmen, en film som sätter stort värde på underhållning.

Karaktärerna i filmerna bör sjunga låtarna av en anledning och det finns mycket att tänka på i sambandet mellan karaktären och den låt han/hon framför, varför sjunger just den karaktären den låten? Stärker musikalnumret karaktärens personlighet, åsikter, livsstil? Förstärker numret den utveckling karaktären gör genom filmen? Syftet med den här uppsatsen är att försöka få svar på dessa frågor.

Från vad jag har sett när jag gick igenom material inför denna uppsats finns det en hel del skrivit om musikal, karaktär och mise-en-scène men lite om de tre kombinerat. Därför kan det vara intressant och relevant att undersöka detta.

För att avgränsa mitt arbetsområde har jag beslutat mig för att koncentrera mig på den amerikanska musikalen och väljer att titta närmare på musikalnumren i två olika musikaler, *Hair* (1979) av Milos Forman och *Hairspray* (2007) av Adam Shankman. De här två filmerna har en hel del likheter vilket gjorde att jag valde just dessa två. Hår spelar en stor roll i båda filmerna, vilket görs tydligt av filmtitlarna, men de har också samma teman. De handlar om människor som är utstötta och annorlunda, om de som går sin egen väg och om de som vågar vara sig själva. Filmernas handlingar utspelar sig under samma årtionde, *Hair* i slutet av 60-talet och *Hairspray* i början av 60-talet. Det finns en originalversion av *Hairspray* från 1988 men jag valde att utesluta den versionen då den inte innehöll några musikalnummer. Med musikalnummer menar jag de tillfällen då karaktärer brister ut i sång.

Då musikalen utvecklats från ljudfilmens genombrott kommer jag börja med att ta upp musik och dess roll i filmen för att sedan gå över till musikalen och dens betydelse, jag väljer här att fokusera på vad en musikal innehåller, dess struktur, inte vad som innefattas i genren musikal/musikal som genre. Sedan går jag vidare med att ta upp vad som bygger upp en karaktär för att sedan gå över till att diskutera mise-en-scène. Efter det går jag vidare för att börja min analys av *Hair* och *Hairspray*. I analyserna kommer fokusen ligga på ett karaktärspår, ett vänskapspår i *Hair* och ett kärlekspar i *Hairspray*. På grund av det begränsade utrymmet väljer jag att i analyserna fokusera på fem musikalnummer från varje film som framförs av en eller båda karaktärerna i paret.

2. Musik

2.1 Musik i film

Filmskapare använder ofta musik och sånger till att bygga upp en känsla och en miljö, och även som en kommentar till karaktärerna och deras handlande.¹ Vilket Heather Laing uttrycker så här i *Musicals: Hollywood and beyond*:

”One of the primary roles of music in narrative film is the representation of an emotional level that it would be impossible to convey through the visual or other soundtrack elements. More specifically, and particularly in the case of nondiegetic music (music that is not part of the fictional world (sic!) depicted, as with typical film “background music”), it is often used to reflect the presumed emotional response of characters to diegetic events (events inside the fictional world of the film).”²

När filmmusik började användas i film var det inte bara till publikens underhållning utan det hade också uppgiften att dölja ljudet av projektorn, hjälpa till att lugna den rädsla för mörker och tystnad som är instinktiv hos människan. Dessutom hjälpte musikerna som var anställda i studion till med att skapa rätt stämning åt skådespelarna.³

Det har diskuterats vad musikens funktion är i film och Pauline Reay nämner i *Music in film: soundtracks and synergy* två personer som har försökt reda ut musikens roll, Aaron Copland och Claudia Gorbman. Kompositören Aaron Copland föreslog fem områden där filmmusiken har en funktion i film.⁴ Det första är att musiken ger ett förtydligande av filmens tid och plats, det andra är att musiken framhäver de uttalade känslorna hos karaktärerna eller karaktärernas psykologiska tillstånd. I det tredje funktionsområdet är musiken en neutral bakgrundsfillnad till filmens handling, medan musik i det fjärde området fungerar för att ge en känsla av kontinuitet till klippningen. Det femte är att musiken accentuerar uppbyggandet av en scen och rundar av det med en slutgiltig känsla.

Claudia Gorbman gick vidare med att identifiera sju olika principer av kompositionen och redigeringen av musik i film, men menar att det är den narrativa kontexten, relationen mellan musik och filmens andra delar, som slutligen bestämmer filmmusikens effektivitet.⁵ De sju principerna är:

¹ Pauline Reay, *Music in film: soundtracks and synergy*, Wallflower, London, 2004, s. 38

² Robynn Stilwell & Bill Marshall (red.), *Musicals: Hollywood and beyond*, Intellect, Exeter, 2000, s. 6

³ Reay, *Music in film: soundtracks and synergy*, s. 5 f

⁴ Reay, *Music in film: soundtracks and synergy*, s. 32

⁵ Reay, *Music in film: soundtracks and synergy*, s. 33

1. Att man som åskådare inte ska märka hur den icke-diegetiska musiken skapas.
2. Musiken ska ligga som bakgrund till dialogen och de andra verktygen för berättande.
3. Musik är ett sätt att uttrycka känsla men kan även ge och förstärka de humör och känslor som övriga delar av filmen bygger upp.
4. Den fjärde principen har blivit indelad i två delar som gäller berättande, den första är där musik till exempel gör en synvinkel tydligare och etablerar miljö och karaktär. Den andra är då musik tolkar och illustrerar narrativa händelser.
5. Musik ger en känsla av kontinuitet mellan till exempel klipp och scener genom att fylla ”hål” som annars kunde ha avbrutit berättandets flöde.
6. Musik ger en känsla av helhet genom att variera och repetera musikmaterialet genom filmen.
7. Gorbman avslutar med att filmen kan bryta mot vilken som helst av de ovanstående principerna så länge det sker till fördel för en annan princip.

Gorbman har också en slutsats om den diegetiska musikens roll, vilken är att musik som används icke-diegetiskt endast kan påverka publiken medan diegetisk musik också kan påverka filmens karaktärer.⁶

2.2 Musik i musikalfilm

I traditionell narrativ film är endast det diegetiska ljudet och den diegetiska musiken hörbar för karaktärerna i filmen, men i musikalens fall skulle det leda till ett någorlunda tunt musikalnummer för karaktären som framför numret. För att numret ska fungera, för att sången och gruppssynkronisationen i till exempel dans ska vara trovärdig behöver karaktärerna musiken lika mycket som åskådarna. Laing menar att vi får anta att de på något vis hör musiken i ett icke-diegetiskt spår.⁷

Peter Verstraten anser i *Film narratology* att låtar med text kan sänka tempot på filmen och refererar till Gorbmans ”songs require narrative to cede to spectacle, for it seems that lyrics and action compete for attention”. Musiken kan ses som en kommentar till scenerna som visas och handlingens frammarsch saktar in eller pausas för att låta åskådarna ta in det

⁶ Reay, *Music in film: soundtracks and synergy*, s. 49

⁷ Stilwell & Marshall, *Musicals: Hollywood and beyond*, s. 8 f

som visas. Verstraten går dock vidare med att musik också kan användas för att öka filmens tempo.⁸

3. Musikal

I *The American film musical* delar Rick Altman in musikalen i tre undergenrer: sagomusikal, showmusikal och folkmusikal.⁹ Sagomusikal är en klassisk kärlekshistoria mellan den rika och den fattiga, aristokrater och pöbel, en del av dessa musikaler utspelas i en fantasivärld. Showmusikal kan också kallas backstagemusikal, då de handlar om att sätta upp en show och det runt omkring. I showmusikalen skapas en diegetisk plats där det är naturligt för ett framträdande att ta plats, på så sätt får ett musikaliskt nummer en mer naturlig plats i berättandet.¹⁰ En folkmusikal är ofta en historia som utspelar sig i dåtiden, där samhället vanligtvis spelar en betydande roll. Ett tydligt tecken på en folkmusikal är att kärleksparets sammankomst sker samtidigt som uppkomsten av ett stabilt samhälle, i och med parets union enas de två motstående sidorna i samhället.¹¹

Musikaler använder ofta miljöer, vilka är återkommande, som ger en ursäkt för rörelse. De platserna har också en gemensam nämnare i att det innehåller ”lek”, de är inte endast platser att få utlopp för sin undertryckta energi utan ger också möjligheter för fantasifulla upptäckter. Exempel på sådana platser är teaterscener, parker, dansgolv, idrottslokaler och gårdar.¹²

3.1 Dualfokus och musikalens struktur

De flesta filmer är ett karaktärsdrivet berättande, i en klassisk narrativ form av orsak och verkan, men enligt Altman har den amerikanska musikalen en dualfokus som byggs runt två parallella karaktärer av motsatt kön och med olika värderingar.¹³ Filmmusikalen skiftar mellan manligt och kvinnligt fokus, oftast genom en kärlekshistoria, och varje filmsegment behöver förstås i jämförelse med segmentet det parallellerar och inte det segment som följer.¹⁴ Därmed läggs åskådarens fokus på samtidighet och jämförelser mellan karaktärerna istället

⁸ Peter Verstraten, *Film narratology*, University of Toronto Press, Toronto, 2009, s. 156

⁹ Rick Altman, *The American film musical*, British Film Institute, London, 1989 [1987], s. 127

¹⁰ Ian Conrich (red.), *Film's musical moments*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, s. 31 f

¹¹ Jane Feuer, *The Hollywood musical*, 2. ed., Macmillan, Basingstoke, 1993, s. 15

¹² Rick Altman (red.), *Genre: the musical: a reader*, Routledge & Kegan Paul in assoc. with the British Film Institute, London, 1981 s. 192

¹³ Altman, *The American film musical*, s. 19

¹⁴ Altman, *The American film musical*, s. 20

för kronologin och handlingen framåt. Karaktärsdrivet berättande antar att struktur kommer från handling men Altman menar att dualfokusens struktur kommer från karaktärer.¹⁵

Altman menar att åskådarna måste uppfatta det eventuella kärleksparet som ett par även när de inte är tillsammans och till och med innan de har träffats. Det sker genom att vi ser på filmen från en annan vinkel än det traditionella (A ger upphov till B som följs av C) och känner av de konstanta parallellerna mellan huvudkaraktärernas aktiviteter.¹⁶ Vid de tillfällen då karaktärerna inte passar som ett kärlekspar används ofta en av två olika metoder för att få musikalerna parfokuserad igen, antingen är en ung flicka ihopparad med en äldre man som är hennes medhjälpare eller så är ett andra par kära och huvudkaraktärerna verkar för att få ihop dem.¹⁷

Nästan vilken kategori som helst kan användas för att förstärka musikalens manliga-kvinnliga dualitet, några exempel kan vara genom färg, kostym, ålder, bakgrund och storlek. Andra områden kan vara kompetens och beteende. Altman delar in kategorierna i fem huvudsakliga områden: Omgivning, scenval, musik, dans och personlig stil.¹⁸

Under musikalens utveckling har det ofta använts parallella omgivningar. Backstagemusikalen hade de manliga och kvinnliga stjärnorna i liknande loger. Medan de i övriga musikalerna hade hus som speglade varandra eller liknande lägenheter och hotellrum. När det inte gick att skapa liknande kulisser valde Hollywood att förknippa huvudkaraktärerna med en specifik miljö. Till exempel kvinnan med hemmet och mannen med arbetsmiljöer.¹⁹

Tre strategier används för att hålla musikalens manliga-kvinnliga dualitet i bild, duetten, solot och den omarkerade. I en duett är alla skådespelare/aktörer i bilden ihopparade. Duetten är komplett i sig själv och fungerar ofta som en films avslutande scen. Solot är endast en halva av ett set och framförs av antingen det manliga eller det kvinnliga, själv eller tillsammans med fler av samma kön, och behöver paras ihop med ett motsvarande solo från det motsatta könet. Den omarkerade strategin innehåller både män och kvinnor utan att markera par, generellt innehåller den sekundära karaktärer och är mer relaterat till de traditionella teorierna om handling.²⁰

Precis som med scenval använder musiken duetter och solon, där duetten kan sammanfatta filmens hela struktur i en scen. Men duett används bara för tillfällen där

¹⁵ Altman, *The American film musical*, s. 21

¹⁶ Altman, *The American film musical*, s. 28

¹⁷ Altman, *The American film musical*, s. 31

¹⁸ Altman, *The American film musical*, s. 33

¹⁹ Altman, *The American film musical*, s. 33 f

²⁰ Altman, *The American film musical*, s. 35

spänning, både mellan karaktärer och i handlingen, och glädje är som störst. Det är solot som har musikens största börda genom filmen. Alternativ till att paras med ett annat solo är att karaktärerna avlöser varandra i en låt eller repriserar låten. Ytterligare ett alternativ är att använda en karaktärs solo till bakgrundsmusik för en scen med den andra karaktären.²¹

I dansen kan regissören framhäva dualiteten genom att låta kameran dansa med skådespelarna eller stå stilla, fokusera på ett par, flera par eller ett genus följt av det andra.²²

Precis som i de andra områdena fungerar personlig stil som ett sätt att hålla den manliga-kvinnliga dualiteten framme. De mest vanliga stilistiska sammanställningarna sker i sång- och dansnumren. Personlig stil är inte begränsad till former av sång och dans, en regissör använder flera aspekter av varje manlig skådespelares framträdande mot den motsvarande kvinnliga skådespelaren.²³

3.2 Att uttrycka sig i sång och dans

Enligt Michael Dunne i *American film musical themes and forms* kan dans vara en narrativ agent på tre olika sätt. Den första sker när karaktärerna är dansare själva och handlingen i sig rör sig runt dans. Dans blir därmed en funktion av karaktären.²⁴ Dans kan också driva handlingen framåt, ett par kan inte uttrycka sina känslor i ord och handlingar och dansen ger den möjlighet.²⁵ Det tredje och sista sättet för dans att vara narrativ är att den avslöjar omedvetna delar av en karaktärs personlighet.²⁶

Dunne fortsätter med att Hollywood musikalerna traditionellt har använt sig av sånger för att etablera karaktärer.²⁷ Samt att presentationsnummer ofta avslöjar egenskaper om den karaktär som framför dem.²⁸ Verstraten menar att en sångtext har möjligheten att ge åskådarna information om en protagonistens personliga historia och genom det uttrycka konflikten i filmen. Sångtexter kan även ge ledtrådar om vad som händer med karaktärerna om filmen har ett öppet slut.²⁹

I så kallade rekvisitadanser, danser då karaktären använder rekvisitan i scenen, uppmuntras vi att åsidosätta våra tankar om orsakerna till varför viss rekvisita finns med. Den här formen av dans där karaktären använder rekvisitan som finns till hands för att illustrera sin

²¹ Altman, *The American film musical*, s. 37

²² Altman, *The American film musical*, s. 40 f

²³ Altman, *The American film musical*, s. 44

²⁴ Michael Dunne, *American film musical themes and forms*, McFarland, Jefferson, N.C., 2004 s. 68

²⁵ Dunne, *American film musical themes and forms*, s. 67

²⁶ Dunne, *American film musical themes and forms*, s. 79

²⁷ Dunne, *American film musical themes and forms*, s. 180

²⁸ Dunne, *American film musical themes and forms*, s. 186

²⁹ Verstraten, *Film narratology*, s. 156

sång kallas av Jane Feuer i *The Hollywood musical* ett slags bricolage.³⁰ Den här sortens bricolage ger en känsla av spontanitet trots att numret egentligen är noga koreograferat. Vid de tillfällen då det inte finns någon rekvisita tillgänglig kan skådespelaren använda sin kropp som verktyg.³¹ I rekvisitanummer och även andra nummer använder musikalerna koreografi som knappt kan kallas dans. Den här icke-koreografin ger känslan att koreografi inte är aktuell, vilket är meningen, och ger intrycket att dans är lätt och naturligt.³²

Numren kommer enligt Laing vid de tillfällen i musikalens berättande när nödvändigheten för känslolagda uttryck har nått en topp. Oftast är det en karaktär som inte längre kan hålla in en känsla, eller en känsla som måste komma ut för att det narrativa ska kunna fortsätta.³³ Som Laing uttrycker det: ”Music and words together can give the most apparently confusing emotions a clear voice, suggesting that there is nothing which cannot be expressed, no matter how intimate, difficult, or even painful, so that all our feelings can be heard and understood by others, an essential precursor to their return or balance, and, in narrative terms at least, to some kind of happy closure.”³⁴

4. Karaktär

Filmindustrin har enligt Lloyd Michaels använt sig av fem praktiker för att bygga en karaktär: dialog, stjärnsystemet, typologi, skådespelsstil och mise-en-scène. Michaels menar att karaktärer primärt definieras av vad de säger och vad andra säger om dem, den dialog som filmen innehåller. Med stjärnsystem menar Michaels att publiken identifierar speciella personlighetsdrag, beteende och en viss moral med en välkänd skådespelare. På så sätt ger det åskådaren tillfälle att koncentrera sig på filmens omgivning och handling.³⁵

Filmindustrin har skapat en stor samling av stereotyper som ger åskådarna en möjlighet att snabbt och säkert förstå den roll karaktären har i handlingen. Genom sådant som ansiktsuttryck, gester och röster kan skådespelare visa sanningar om deras karaktärs personliga historia, motivation med mera. Utöver detta definieras filmkaraktärer av sin miljö, alltså av mise-en-scène. Det som finns runt omkring dem, på dem, bidrar till hur vi uppfattar hur karaktären är.³⁶

³⁰ Altman, *Genre: the musical: a reader*, s. 163

³¹ Feuer, *The Hollywood musical*, s. 4

³² Feuer, *The Hollywood musical*, s. 9

³³ Stilwell & Marshall, *Musicals: Hollywood and beyond*, s. 7

³⁴ Stilwell & Marshall, *Musicals: Hollywood and beyond*, s. 12

³⁵ Lloyd Michaels, *The phantom of the cinema: character in modern film*, State University of New York Press, Albany, 1998 s. 9 f

³⁶ Michaels, *The phantom of the cinema: character in modern film*, s. 10 f

Michaels påpekar också speglars funktion för karaktärer och har delat in det i två kategorier. Den första är att den ska komplicera vår uppfattning av karaktären genom att få oss att fundera över dubbletten av en karaktär. Den andra är att förvirra vårt försök att förstå karaktären genom att bara visa ytan av en okänd personlighet.³⁷

När man försöker kategorisera karaktärstyper är det vanligt att undersöka hur karaktärerna förhåller sig till varandra.³⁸ Laing anser att genom att använda sång i kombination med musik flyttas åskådarnas fokus från musiken till sången, den narrativa inverkan musiken kan ha minskar. Det känslomässiga djup som musik kan ge hamnar istället på den karaktär som framför sången. Karaktären är nu den som får bära tyngden av det känsloladdade innehållet i sången och genom skådespelarens engagemang till deras skådespel blir karaktären trovärdig för åskådarna med det här direkta musikaliska uttrycket.³⁹

5. Mise-en-scène

För att kunna undersöka vad musikalnumret gör för karaktären behöver vi även titta på det omkring själva karaktären, numrets mise-en-scène.

5.1 Mise-en-scènes delar

I *Film Art: An Introduction* delar David Bordwell och Kristin Thompson in mise-en-scène i fyra generella områden: omgivning, kostym och smink, ljus och iscensättning.⁴⁰ John Gibbs tar också upp de här delarna i *Mise-en-scène: film style and interpretation* men menar att Bordwell och Thompson misslyckas med att ta upp de olika delarnas interaktion med varandra och resten av filmen och den betydelse det ger för mise-en-scène.⁴¹

Omgivningen i en scen har en stor betydelse för hur vi uppfattar det som sker. Den kan vara så pass distraherande att vi inte märker skådespelaren eller den kan vara så pass diskret att vi bara märker skådespelaren. Bordwell och Thompson nämner André Bazin och hur han skrev ”The drama on the screen can exist without actors. A banging door, a leaf in the wind, waves beating on the shore can heighten the dramatic effect. Some film masterpieces use man only as an accessory, like an extra, or in counterpoint to nature, which is the true

³⁷ Michaels, *The phantom of the cinema: character in modern film*, s. 16

³⁸ Verstraten, *Film narratology*, s. 37

³⁹ Stilwell & Marshall, *Musicals: Hollywood and beyond*, s. 10 f

⁴⁰ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: an introduction*, 8. ed. McGraw Hill, Boston [Mass.], 2008 [1979] s. 115

⁴¹ John Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, Wallflower, London, 2002 s. 53

leading character”.⁴² Den övergripande designen av en miljö kan forma hur vi ser och förstår filmens handling, där har färg och rekvisita en viktig roll.⁴³ Färg har en betydande roll i skapandet av omgivningen i och med att regissören kan förtydliga det han/hon vill att åskådaren ska uppmärksamma genom att skapa kontraster i färg. Till exempel får en gråskalig bakgrund en röd stol att sticka ut. Däremot är färg inte endast förknippat med scenens omgivning, utan det återfinns i de övriga delarna av mise-en-scène.⁴⁴ Rekvisita är ett objekt som har en funktion inom filmens handling. De kan ta på en sig en speciell mening genom repetitivt användande genom filmen och skapa associationer genom berättandet, till exempel kan en stol farfar alltid sitta i fortsätta att vara associerad med honom även efter han har dött i filmen.⁴⁵

Kostym koordineras vanligen med omgivningen. Eftersom regissören oftast vill framhäva människan kan kostymen hjälpa till att plocka fram karaktärerna, om de ställs mot en relativt neutral bakgrund.⁴⁶ Här spelar återigen färg en betydande roll. Användandet av kostym skiljer sig från film till film. För en del filmer är det viktigt att kostymen är så autentisk som möjligt, i andra ske de ge rätt känsla till skådespelaren medan att i de tredje i huvudsak dra uppmärksamhet till exempelvis karaktärens kroppsform.⁴⁷ De här poängerna med kostym gäller också för skådespelarnas sminkning. Dagens sminkning försöker se ut som om den inte finns där, men används för att förstärka de drag i en skådespelare som är viktiga för den karaktär de spelar.⁴⁸

En films ljussättning hjälper åskådarna att uppmärksamma vissa objekt eller handlingar.⁴⁹ En upplyst fläck kan förtydliga en händelse, medan en skugga kan dölja en detalj eller bygga upp spänning. Ljus kan också förstärka strukturer och därmed påverka vår uppfattning om objektets form och material, till exempel kan en rätt placerad skugga få ett runt objekt att se ovalt ut.⁵⁰

Regissören styr även över iscensättningen av filmen, vilket innebär beteende av de olika objekten i mise-en-scène, i första hand skådespelarnas beteende. En skådespelares framträdande består av två delar, visuella element (utseende, ansiktsuttryck, gester) och ljud

⁴² Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 115

⁴³ Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 117

⁴⁴ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 8

⁴⁵ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 9

⁴⁶ Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 122

⁴⁷ Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 119

⁴⁸ Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 124

⁴⁹ Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 124

⁵⁰ Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 126

(röst, effekter).⁵¹ För det mesta försöker filmskaparen och skådespelarna själva uppnå ett realistiskt skådespelande, men man får vara uppmärksam på att uppfattningen om vad som är realistiskt skådespel varierar både över tiden och med regissörens vision av filmen.

Förutom dessa fyra huvuddelar finns det även rum och tid. Regissörer försöker ofta sprida de intressanta delarna av en scen jämnt i bilden. De antar att åskådarna fokuserar på den övre halvan av bilden och försöker balansera den högra och vänstra sidan av bilden.⁵² Ibland lämnar regissören med vilje scenerna obalanserade för att förbereda och ge oss en förväntning på att någonting kommer ändra position i bilden.⁵³ Förutom objektens placering i bilden kan vi även inkludera deras placering i förhållande till varandra och om huruvida de blockerar varandra.⁵⁴ Regissören skapar inte bara vad vi ser utan också när vi ser det och hur länge.⁵⁵ Gibbs menar även att mise-en-scène inte bara är vad vi ser utan även hur vi blir inbjudna att se det.⁵⁶

För att förstå en scen behöver vi balansera en detaljerad undersökning av scenen i sig med perspektiv man får från resten av filmen, kunskap om de traditioner och konventioner som finns inom filmområdet och med vilka filmen utgår ifrån, och information från världen utanför filmen.⁵⁷ Vi behöver kontexten av hela filmen för att förstå en individuell del.

5.2 Mise-en-scène och det narrativa

Ju mer en bild har blivit modifierad desto mer blir åskådarens blick riktad.⁵⁸ Men utan att de generella åskådarna blir medvetna om det, som Verstraten uttrycker det: ”A defining characteristic of cinema is to show much, but the narrative function of this overspecific showing tends to remain implicit.”⁵⁹

Rekvisita är en del av bilden av en karaktär och kan hjälpa till i att hitta lösningar på dilemman.⁶⁰ Förutom rekvisitan kräver särskilda genrer särskilda platser och när

⁵¹ Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 132 f

⁵² Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 142 f

⁵³ Bordwell & Thompson, *Film Art: an introduction*, s. 143

⁵⁴ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 17

⁵⁵ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 150

⁵⁶ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 5

⁵⁷ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 39

⁵⁸ Verstraten, *Film narratology*, s. 53

⁵⁹ Verstraten, *Film narratology*, s. 55

⁶⁰ Verstraten, *Film narratology*, s. 61

en film avviker från de standard platserna, har valet automatiskt konsekvenser för den väg det narrativa tar.⁶¹

Omgivningarna kan vara ett visuellt stöd för huvudkaraktärens syn på händelserna, där de kan förtydliga vad som sker under filmens gång.⁶² De hör ihop med färg och som Verstraten fortsätter: ”Colour cannot be disconnected from the setting as well. We have only to think of a phrase such as ‘grey surroundings’. If the second half of a film takes place against a more colourful backdrop, that may be an indication of a narrative turning point”.⁶³

6. Hair

Hair handlar om Claude som åker till New York efter att han har fått en inkallelseorder. Väl där träffar han fyra hippies: Berger, Hud, Woof och Jeannie. Claude träffar också överklassflickan Sheila och blir förälskad. Tillsammans med sina nya vänner spenderar Claude ett par dagar i New York innan han behöver anmäla sig för sin tjänstgöring. Placeras *Hair* in i de tre undergenrer av musikal som nämnts tidigare blir *Hair* en kombination av sago- och folkmusikal. Sagomusikalen ser vi i den klassöverskridande kärleken mellan Claude och Sheila och folkmusikalen i den fokus filmen har på samhället. Analysen fokuserar på karaktärerna Claude och Berger och vänskapen mellan dem. Därför kommer endast nummer som framförs av en eller båda karaktärerna att analyseras.

6.1 ”Donna”

I musikalnumret ”Donna” är det Berger som sjunger och han sjunger om att han letar efter sin Donna. Förutom att vara ett kvinnonamn så betyder donna också kvinna. Vi kan fundera på om det är en kvinna som heter Donna som han letar efter eller om det är den speciella kvinnan i sitt liv. När musikalnumret framförs rider Claude runt på en häst och försöker imponera på Sheila (en donna) och vi kan då se det som Claudes jakt på sin Donna.

Vid ett tillfälle under numret gör Berger en rörelse med utspridda armar (Bild 1) för att det sedan byts till Claude som har samma position uppe på hästen (Bild 2). Detta sker precis innan nästa vers börjar och texten som Berger sjunger kan ses som om att det nu handlar om Claude istället för han själv. Berger och Claude är nu på samma våglängd. Vi kan

⁶¹ Verstraten, *Film narratology*, s. 62 f

⁶² Verstraten, *Film narratology*, s. 63

⁶³ Verstraten, *Film narratology*, s. 65

också se det som om att Berger har fått rollen som kören i det antika grekiska dramat och kommenterar och förtydligar för oss åskådare det som sker.



Bild 1



Bild 2

De flesta musikalnumren i *Hair* tar plats utomhus, då karaktärerna spenderar sina dagar och nätter utomhus, och "Donna" är inget undantag. Det ger dem mycket utrymme under musikalnumren och ger intrycket av en frihet där de kan röra sig fritt i sin tillvaro, vilket är karaktärernas livsinställning. Den miljö som karaktärerna befinner sig i har betydelse för deras beteende under musikalnumren, vilket har nämnts tidigare, den öppna parkmiljön i "Donna" ger utrymme för att uttrycka sig och vara fri i sina rörelser. Dessutom är hippiernas kläder färgglada och flygande/lössittande vilket förstärker känslan av rörelse och frihet.

Sheila och hennes vänner har kläder som går i brunt och grått till skillnad från de färgglada kläder Berger och hans vänner har. Detta visar på den klasskillnad som finns mellan de två grupperna och det hinder som måste överstigas för ett lyckligt slut. Hippierna har de glada kläderna som symboliserar frihet medan Sheilas och hennes vänners kläder symboliserar den stramhet som den stereotypiska överklassen kännetecknas av. Skillnaden i deras status förstärks genom att Sheila med sina två vänner tittar snett på hippierna och i samband med att Sheila och vännerna sitter på hästryggen när Berger och hans vänner är på marken får på så sätt veta att överklassen ser ner på hippierna.

Under numrets gång rider de (Claude och Sheila) och springer (framförallt Berger) längs parkens vägar kantade av staket eller träd och leder dem framåt, deras väg är redan utstakad. De kan möjligtvis byta till en annan väg men vägarnas mål ändras inte. Under musikalens gång byter så sakta Claude och Berger livsväg, vilket kan ses som att deras parkvägar har bytts.

När parkvägen delar sig rider Claude som är upptagen med att göra konst på hästen åt ett håll och Sheila och hennes vänner åt ett annat håll. Claude och Sheila är ännu inte på samma spår i livet och deras vägar behöver föras samman innan filmen slutar.

6.2 ”Manchester England”

Detta musikalnummer är en form av presentation av Claude som börjar från Bergers synvinkel. Först sjunger Berger om hur Claude är som person och sedan tar Claude över och sjunger om sig själv. Under detta musikalnummer är Claude hög för första gången då han har rökt på och blivit introducerad i gänget på riktigt.

Innan Claude tar över och börjar sjunga om sig själv är det Berger som styr hans kropp, och Claude gör inga protester. Den här situationen kan liknas vid att Claude är en marionettdocka som Berger styr (Bild 3). Claude bryter sig loss från trådarna och rör sig själv, men när det sker sjunger han samma rader som Berger sjöng om honom, den enda skillnaden är att Claude byter ut han mot jag. Claude tar över den syn på sig själv som Berger har. Vi kan fråga oss vems version av Claude det egentligen är vi får se, Bergers eller Claudes. Antingen stämmer Bergers syn överrens med den syn Claudes har på sig själv eller så accepterar Claude den syn som Berger har på honom som den rätta och ger upp det han trodde han var.



Bild 3



Bild 4

Trots att Claude har brutit sig loss från trådarna står han likadant som Berger (Bild 4). De är fortfarande sammankopplade. Bilden av vems version av Claude det är vi lyssnar på blir mer otydlig. Om vi antar att det är Claude som accepterar Bergers version kan vi fråga oss vad det är som får Claude att ändra uppfattning om sig själv. Det faktum att han är hög kan påverka hur Claude ser på sig själv och han upptäcker en annan sida av sig själv som han inte har sett tidigare.

I det här numret är gruppen för en gångs skull instängd på grund av regnet och kan inte utöva den frihet som rörelse över öppna platser ger. Claude och Berger (och vi som åskådare) kan inte komma ifrån den hopblandning av versioner av personligheten som sker. Otydlighet över vem Claude är görs tydligare när han i övergången mellan ”Manchester England” och nästa nummer sjunger ”I’m invisible”.

6.3 "I got life"

I "I got life" har de fyra hippierna och Claude precis våldgästade en fest hemma hos Sheila och Berger börjar sjunga om allt han har i sitt liv. Han framhäver också sig själv, sina goda egenskaper och sin kropp. I både början och slutet sker en inramning av en av de centrala karaktärerna, Berger som är numrets huvudsakliga fokus ramar in av ytterdörren när han sitter ner (Bild 5) och hans ben ramar in Sheila som är en av de som ska övertalas att Bergers liv är ett bra liv (Bild 6). Det drar vår uppmärksamhet åt de karaktärerna.



Bild 5



Bild 6

I början av numret sjunger Berger "I have good times, man" samtidigt som han skiftar från att titta på Sheila och hennes mamma på andra änden av långbordet till att titta på Claude som sitter till vänster om honom. Det här är riktat till Claude och kan ses som ett argument för att övertala Claude att Berger har den rätta synen på livet. Vi kommer återigen tillbaka till klasskillnaderna och hur deras syn på livet skiljer sig åt.

Ju längre in i numret som vi kommer desto mer blir långbordet han går på förvandlat till en catwalk. Han går fram och tillbaka på bordet och visar upp sig samtidigt som han sjunger vad som är bra med honom, och gästerna står runt bordet och tittar på honom. Berger är tydligt i centrum och visar att han är den okrönte ledaren i deras grupp. Catwalken leder fram mot Sheila och Berger visar henne hur det är att vara som dem. Claude som är på väg att vara en av dem inkluderas här och Berger visar därmed för Sheila hur det är att förenas med Claude. Eftersom Berger både inkluderar sig själv och Claude i samma situation fast han sjunger i jagform kan vi se det som en föraning om att Claude och Berger är en och samma och att de kommer byta plats i livet.

Berger börjar sin dans på bordet med att försiktigt putta undan ett vinglas för att sedan strunta i allt det andra på bordet. Vi kan ta det här som en syn in i hans personlighet, där han bryr sig om få, sina vänner, men resten spelar ingen roll. Vinglasen får symbolisera vännerna medan resten av porslinet får symbolisera resten av samhället.

Tempot ökar genom numret, både i sång och dans, och det blir vildare, det som börjar med att försiktigt putta undan ett glas leder fram till en vild dans på bordet utan hänsyn till porسلinet. Även det här kan ses som en föraning om framtiden för Berger, han kommer tappa kontrollen över sitt liv, vilket slutar i hans död. Detta påpekas också i själva titeln på numret där han har liv för att sedan inte ha något liv.

Vid ett tillfälle blåser en gäst ut ett av fyra ljus (Bild 7), vi kan även här se en hint om den framtid som väntar. Om vi ser det som om de fyra tända ljusen representerar de fyra hippiernas livslåga kan det utblåsta ljuset symbolisera Bergers framtida öde, hans död.



Bild 7

Förutom de föraningar om Bergers öde vi får, kan vi även ana den framtida föreningen av klasskillnaderna. Det sker när Berger tar upp en överklassdam på bordet och hon glatt dansar med fram och tillbaka på bordet.

Hela numret visar, förutom föraningarna, på att Berger har ett stort självförtroende och att han är nöjd med sitt liv som det är, samtidigt som han försöker övertala Claude att stanna hos dem.

6.4 "Where do I go"

I "Where do I go" har Claude lämnat hippierna för att anmäla sig för tjänstgöring. Numret börjar med att vi får se en gata fyllas av människor i rörelse för att de sedan ska ordna sig så att alla går i samma riktning, de blir likt en flod som flyter fram och inte helt olik marscherande soldater. Det här förstärker Claudes tvekande tankar om vad han ska göra, ska han följa strömmen och vara som majoriteten eller ska han följa i Berger och de andras fotspår.

Med alla som rör sig på gatan kan vi inte se var Claude är och vi antar att han är en i mängden. Claude går från att vara en i mängden till att sticka ut när människorna på gatan går ner på knä (Bild 8). Från att sticka ut går Claude till att vara helt ensam på gatan när alla

människor försvinner. Vi vet att Claude ensam är den som kan fatta beslutet om vilken väg han ska gå.

Människorna på gatan klär sig i kläder som går i gråa och bruna nyanser. Vilket ger en känsla av enformighet och det allmogliga. Det syns igen i gatan i sig och de byggnader runt som också går i grått.

När Claude går på gatan har han sin cowboyhatt i handen igen, vilken inte har syns i de tidigare analyserade numren, och vi kan ta det som ett tecken på att han har gått ett par steg tillbaka till den identitet han hade när han lämnade hemmet. Då var meningen att resa till New York och göra sin plikt. Hans plikt till USA görs tydligare av den amerikanska flaggan som mot bakgrunden av den grå byggnaden sticker ut från omgivningen (Bild 9).



Bild 8



Bild 9

Efter att ha levt med hippierna i ett par dagar har Claude blivit osäker på sig själv och vad han egentligen vill. När han åkte hemifrån i början av filmen var han säker på vad han skulle göra med sitt liv, nu frågar han sig vart han ska ta vägen och vad meningen med livet egentligen är.

6.5 "The flesh failures/Let the sunshine in"

I "The flesh failures/Let the sunshine" in har Berger och Claude bytt roller. Soldaterna marscherar ombord på ett flygplan där insidan på flygplanet är så mörkt att när de går in i planet försvinner de (Bild 10). De går mot sin egen död och sväljs upp av mörkret och det finns inget ljus i änden av tunneln.



Bild 10



Bild 11

När Berger som har tagit Claudes plats börjar sjunga sjunger han rader från låten Manchester England, den låt där Claudes identitet ifrågasattes. Berger sjunger "And I believe that God believes in Claude, that's me, that's me" (Bild 11). I och med att de har bytt plats så är han nu Claude och han ser ingen mening med att hävda annorlunda, det kommer inte ändra hans situation. Ännu ett tecken på att Berger har förlorat sin identitet kan vi se i det kortklippta håret. I och med att det långa håret som både identifierar hippierörelsen och Berger själv är borta blir Berger ännu mer lik Claude.

Alla ser likadana ut, både före och efter Bergers död, allt är ordnat i raka linjer. Soldaterna marscherar på led in i planet, gravstenarna är på raka led (Bild 12). Gravarna har till skillnad från livet som hippierna ser det, där det viktiga är att vara sig själv och ha frihet, blivit symmetriska. Den likheten symboliserar arméns strikthet och den ordning och reda de förespråkar. I och med att han har blivit begravd som en soldat kommer Berger för alltid att vara en i mängden och inte längre identifieras med att vara hippie.



Bild 12



Bild 13

När de andra står vid Bergers grav är alla ihopparade (Bild 13), Berger är den enda som inte har någon partner, men han var den drivande till att de är tillsammans. I och med att Berger är död är Claudes och Bergers parrelation nu bruten. Med Berger i Claudes skor och med den position Claude nu är i kan vi tro att han kommer försöka gå i Bergers skor.

Varför Berger dog är oklart. Dog han för att han inte hade den militärträning Claude hade fått kunde båda ha överlevt om de inte hade bytt roller. Ett annat alternativ till varför han dog var helt enkelt att oavsett vem personen var hade han dött och det därför

handlade om att Claude eller Berger var tvungen att dö. Vi kan därmed fråga oss om Berger dog för att han var sig själv eller för att han var Claude.

7. Hairspray

Hairspray handlar om överviktiga Tracy som tillsammans med sin bästa vän Penny älskar Corny Collins show. Tracy är kär i den populära dansare Link och när en plats som dansare blir ledig gör Tracy audition för showen och får platsen. I och med att Tracy kommer med i showen får hon motståndare i Amber och hennes mamma Velma. Tracy blir vän med afroamerikanen Seaweed men är inte nöjd med segregationen i showen och börjar därmed kämpa för integration. Placerad i en av de tre undergenrerna blir *Hairspray* en showmusikal då filmens handling rör sig runt dansarna och Corny Collins show. Den här analysen fokuserar på karaktärerna Tracy och Link och kärleken mellan dem, därför kommer jag, precis som i *Hair*, analysera de nummer som framförs av en eller båda karaktärerna.

7.1 ”Good morning Baltimore”

”Good morning Baltimore” är *Hairsprays* första nummer och kameran följer hur staden vaknar upp och en tidning som lämnas på en trappa avslöjar att vi är i Baltimore och att datumet är den 3 maj 1962. Stadens ljud flyter bekvämt in i musiken och ger en känsla av gemenskap och att allt hör samman, ljuden känns naturliga. En del av ljuden, till exempel en motorcykel och skrubbandet av trappor har samma rytm som musiken. Kameran undviker under ungefär en minut att visa hela personen som är huvudkaraktär och visar istället delar av henne (hår, ögon, ben, armar) när hon håller på att vakna upp. Hela introt innan sången börjar bygger upp en spänning och nyfikenhet på personen, det hela förstärks genom att vi ser mer av hennes sovrum och stad än vad vi gör av henne. Det är inte förrän filmens titel har visats som vi ser hela personen och sångens text börjar. Titeln *Hairspray* dyker upp ur ett moln av hårspray som Tracy sprayar över sitt hår och när molnet lättar ser vi henne i spegeln (Bild 1). Men det är fortfarande inte den riktiga Tracy vi ser då hon har ryggen mot oss utan vi ser en representation av henne. Det sker igen senare i numret då vi ser Tracys spegelbild i ett affärsfönster (Bild 2). Det här utvecklar presentationen av karaktären genom att få oss att fundera på gömda sidor som speglar kan representera enligt Michaels. De här gömda sidorna påpekas både inomhus och utomhus, så vi kan anta att Tracy har de här gömda sidorna både i hemmet och när hon umgås med utomstående personer.



Bild 1



Bild 2

Musikalnumret är en introduktion till filmen och en presentation av filmens huvudkaraktär. Tracy sjunger om sig själv och staden där hon bor. Hon presenterar sig som en person med en god aptit fastän hon inte borde ha det. Vi ser det både i sången där Tracy sjunger att hon är sugen på något hon inte bör äta och i hennes rörelser då hon inspekterar kylskåpet samtidigt som detta sjungs. Trots det väljer hon att stänga kylskåpet och istället ta ett äpple från fruktskålen på bordet. Vi kan se det här som ett tecken på hennes starka vilja då hon lyckas motstå frestelser och ta det svårare alternativet. Senare i filmen ser vi hur Tracy fortsätter att välja bort det enkla alternativet både när det gäller segregation och kroppsideal. Vi blir också redan från början medvetna om att hon har ett möjligt kärleksintresse eller i alla fall en idol då det finns bilder på en ung kille, Link, vid sängen och runt hennes spegel. Redan nu etableras det kärlekspar vars union filmens handling strävar mot.

Kläderna, möblerna och den svartvita tv:n utan fjärrkontroll känns tidstypiska för 60-talet och ger oss som åskådare en tydligare placering av handlingen i det datum som tidigare visats. Huset som Tracy bor i har bruna, gula och gröna toner inomhus och ger en nedstämd känsla. Medan det är tråkigare färger inomhus, i hemmet, är det gladare och mer färg utomhus. Vi kan tolka detta som en blick in i Tracys personlighet, att hon trivs mest med andra i socialt umgänge, det ger henne en känsla av frihet. Tracy vill inte gömma sig utan vill upptäcka världen och att världen ska upptäcka henne. Detta förstärks ytterligare då det är ljusare utomhus än inomhus där det är ganska mörkt, med tända lampor en ljus majmorgon. Dessutom är lägenheten trång med tunga gardiner, medan staden har mer öppna ytor. Ett ytterligare tecken på detta är följande bit ur själva sångtexten ”The world’s gonna wake up and see, Baltimore and me.”

Under numrets gång får vi veta mer och mer om Tracy som person, hon är en tjej som har stora drömmar och hon vet att hon kommer bli upptäckt en dag snart, och tills det händer väntar hon på att det livet ska starta. Hon har stort självförtroende trots att hon är en överviktig person och hon är extra stolt över sitt hår, vilket vi kan se med den tid hon lägger ner på håret och sångtexten ”What ’do can compare to mine today”. Hon verkar vara en glad

person som är positiv och vänlig mot alla, då hon hälsar på en blottare, lodis och råttor samtidigt som hon sjunger att de önskar henne lycka till på vägen till skolan.

Medan Tracy älskar att dansa är hennes mamma emot det och säger nej, vilket kan få oss att förvänta oss en konflikt mellan dem längre fram i filmen. Att hon älskar att dansa är tydligt att se, dels i sångtexten och dels då hon tar några danssteg vid flera tillfällen, utanför skivaffären, framför råttorna och framför skolbussen så hon missar den.

Vid flera tillfällen under numret erkänner Tracy de som annars undviks, ignoreras eller lever vid sidan av samhället, blottaren och lodisen. Tracy väljer till och med de tre råttorna framför de tre damerna på gatan. Känslan av att hon är annorlunda och inte en av de ”normala” förstärks och vi kan anta att hon har det lätt att se det goda i människor. Det tillsammans med att Tracy kommer fram till skolan genom att åka på taket av en sopbil understryker den position Tracy har bland de andra, framförallt de i hennes egen ålder. Hon finns långt nere i popularitetrangordningen. Under musikalnumrets gång är Tracy den enda överviktiga person vi ser. Trots allt detta verkar det faktum att hon sticker ut från de andra personerna inte bekymra henne och vi får intrycket att Tracy är annorlunda men trivs med det.

Efter det första musikalnumret, som är ett presentationsnummer av Tracy, har vi fått en klar bild över Tracy som person och vad vi kan förvänta oss av henne under filmens gång

7.2 ”I can hear the bells”

”I can hear the bells” är ett nummer där Tracy uttrycker sina känslor för Link. När Tracy lämnar klassrummet där Link stötte in i henne möter hon sin bästa vän Penny i korridoren. Tracy stirrar drömmande efter Link och är omedveten om det som sker runt henne. När hon börjar gå längs korridoren mot kameran knuffar och puttar hon sig fram utan att inse vad hon gör, det faller på Penny som går ett par steg bakom Tracy att hjälpa eller be om ursäkt till de elever som kommer i vägen. Korridoren har förvandlats till en form av catwalk för Tracy, där hon är i fokus. Den här biten av numret som utspelar sig i korridoren visar också dynamiken i Tracys och Pennys relation, där Tracy är den impulsiva som leder medan Penny är den som följer och tänker efter.

Skolans interiör har samma färgpalett som Tracys hem och knyter på så sätt ihop de två platser där Tracy spenderar det mesta av sin tid.

Lärarrummet som Tracy går in i är fullt av cigaretttrök, det är mörkt och lärarna är klädda i mörka färger. Det ger en känsla av mystik och att något döljs av röken, vilket är

lämpligt då de flesta elever inte har varit i ett lärarrum. Eftersom ett lärarrum är ett slags förbjudet område för elever kan vi dra paralleller till det förhållande Tracy vill ha med Link där Tracy är eleverna och förhållandet är det förbjudna området. Samhället runtomkring förväntar sig att den attraktiva populära killen ska vara tillsammans med den attraktiva populära tjejen, vilket inte innefattar Tracy. Tracy fortsätter det förbjudna genom att smeka en lärare på kinden. Direkt efter tar hon en annan lärares mat och äter, vilket inte heller är något hon bör göra. Precis innan Tracy äter sjunger hon "A girl who looks like me", vilket drar uppmärksamhet till hennes övervikt, och att det är en stor del av vem hon är.

Vid ett tillfälle lämnar Tracy båset på tjejtoaletten med en brudslöja och bukett av toapapper, vilket ger en återkoppling till sopbilen i "Good morning Baltimore" och hennes status som etablerades där. I nästa scen tar sig Tracy upp i ett fönster för att titta in på killarnas toalett där Link och två av hans vänner står framför speglarna och gör exakt samma kamrörelse, samtidigt som de är klädda i liknande färger. Vid det är tillfället är Link fortfarande som alla de andra populära personerna och det här förtydligar det. Link och hans vänner lämnar toaletten och Tracy lämnar fönstret när klockan ringer och vi ser ett starkt ljus från det fönster Tracy var i lysa upp området framför speglarna där killarna stod (Bild 3). Deras två platser är enade och därmed knyts också Tracy och Link ihop. Det kommer också ljus från dörren ut från toaletten där Link försvinner och den väg Link gick förtydligas så vi fortfarande har honom i tankarna även om han inte längre finns på bild.



Bild 3

Vi ser paralleller mellan Tracy och Link som tydliggör det framtida förhållandet mellan dem. Förutom parallellerna med de två efterföljande scenerna på tjej- respektive killtoaletten ser vi vid ett tillfälle hur Tracy fixar till sig i spegeln i hennes skåp, för att efteråt se Link fixa till sitt hår i bilens backspegel. De här parallellerna får oss att knyta ihop karaktärerna med varandra och jämföra dem.

Vid flera tillfällen under numrets gång blir Tracy på ett eller annat sätt inramad, vilket får oss att förstå att Tracy är i fokus även om det finns flera karaktärer i numret. Vi ser det när hon trillar i gymnastiksalen och landar mitt i en cirkel målad på golvet (Bild 4), när hon tittar in på killarnas toalett (Bild 5), när hon stannar vid dörrkarmen på väg in i ett

klassrum (Bild 6) och när hon tittar ut genom det enda fönstret där gardinerna är bortdragna (Bild 7). Slutet av numret har en ljusare omgivning än i början vilket tyder på den ljusnande framtiden för Tracy och Link.



Bild 4



Bild 5



Bild 6



Bild 7

I numrets slut tar hon av sig den egengjorda vigselringen, känslan som hon fick efter att de stötte in i varandra har gått över och hon inser att chansen är liten att det hon vill komma hända, hon blir mer realistisk och inte lika drömmande längre som hon var i början av numret. Det här sker efter att Tracy har sett Link kyssa Amber.

7.3 "Ladies choice"

Det här numret är färgglatt i både kläder och dekoration och tillsammans med en fartfylld musik ger det en känsla av glädje. Dekorationer i blått, gult och grönt knyter ihop numret med de övriga numren då miljön har samma färgpalett som tidigare platser.

När numret börjar ser vi först inte Link men vi hör honom sjunga om sin perfektion. Den stora gruppen ungdomar som dansar till hans sång ger ett intryck av att det är Link som firas och det framhäver hans ouppnåelighet, hans plats på piedestal. Det här numret visar oss Links status och position bland sina jämnåriga. Kameran sjunker och går in mot Link som står på en scen och sjunger med band och kör i bakgrunden (Bild 8). I och med att han står på en scen är han upphöjd över de andra och därmed står han överst i popularitetsträngordningen. Hans plats som den populäraste förstärks genom att efter kameran har visat Link uppe på scenen byter den vinkel, nu är Link i nedre högra hörnet med de ljushyade dansarna bakom (Bild 9). För att sedan byta vinkel igen med de ljushyade dansarna

längst fram i bild och de afroamerikanska dansarna bakom (Bild 10). Link och dansarna blockerar de som de står över i popularitetrangordningen. Dessutom är bild 9 och 10 från en högre kameravinkel än bild 8 och vi ser ner på dem, vilket ytterligare tyder på att dansarna är under Link.



Bild 8



Bild 9



Bild 10

Det är här Tracy först blir varse om hur segregationen uttrycks och i hennes försök att dansa tillsammans med Seaweed och den kram hon ger honom visar det Tracy som en öppensinnad och fördomsfri person.

Eftersom Corny är en central figur i Tracys liv framhävs han tydligt med texten Corny Collins på väggen bakom honom när han står bakom podiet och dansar.

När Tracy börjar dansa, med en egen dans till skillnad från alla andra som dansade likadant, får hon uppmärksamhet och stöd av de ljushyade dansande killarna. Tracy har därmed blivit accepterad bland dansarna (de manliga), medan tjejerna inte tror vad de ser med sina egna ögon. Hon får också Cornys uppmärksamhet och han ger slutligen tummarna upp och Tracy har därmed fått en plats som dansare i showen, nu accepterad av större delen av deltagarna i showen.

Tracy avslutar sin dans med en slängkyss till Link och med ett rop börjar han sjunga igen, men nu riktar han låten mot Tracy vilket vi kan se då de har ögonkontakt och närmar sig varandra genom att gå närmre scenkanten. Nu sjunger Link att han är Tracys val istället för att han är alla kvinnors val.

Den här låten är en viktig vändpunkt i filmen, Tracy blir uppmärksammas och börjar i showen, Link fördjupar sitt intresse i henne och Ambers motstånd mot Tracy djupnar samtidigt som Tracy börjar bli intresserad av integration.

7.4 "Without love"

"Without Love" är det stora kärleksnumret mellan Link och Tracy och mellan Seaweed och Penny. Vi får en återkoppling till "Good morning Baltimore" men med Link i Tracys plats. I och med att Link är ensam i Tracys sovrum och precis som Tracy i "Good morning Baltimore" tittar sig i spegeln får vi paralleller mellan de två numren och mellan de två karaktärerna. Spegeln visar också hur Link har utvecklat en ny sida av sig själv som han inte visste fanns innan, men spår av gamla Link finns kvar då han blinkar åt sin egen spegelbild. Samtidigt är han omringad av bilder på sig själv som Tracy har satt upp runt spegeln och på väggarna.

Ytterligare paralleller sker då Link sjunger mot, dansar med och kramar ett inramat foto av Tracy. Det ses i likhet med de fotona av Link som Tracy har beundrat och satt upp på väggarna. De här parallellerna förstärker det par som Tracy och Link bildar.

Link som har hittat en av Tracys chokladkakor använder den som mikrofon och tar sedan en tugga av den. Här har framgång och onyttig mat/udda utseende förenats vilket ger paralleller till Tracy där samma förening har skett. Samma förening sker i Link, en symbol för framgång, när han äter den onyttiga chokladkakan.

"Freedom is our goal" sjunger de, de vill vara fria från orättvisa, fördomar och fria att älska vem de vill. De vill ha en frihet från samhällets normer. Vi ser under numrets gång flera tillfällen som visar den instängdhet de känner. Tracy gömmer sig i bagageluckan på en bil och hon syns genom ett källarfönster som har galler, vilket refererar till fängelse. Här är hon återigen inramad, vi får inte glömma vem som är huvudkaraktären nu när det är fyra karaktärer som sjunger. Ytterligare och tydligare inramning ser vi med den fotoram runt Tracys foto, hon har till och med en liknande blus på sig i både fotot och verkligheten. Tracys fångenskap parallelleras med Penny som är fastbunden av sin mamma.

Medan Tracy byter plats under numret, från Pennys hus till bil till en skivaffär ägd av Seaweeds mamma befinner sig Link i Tracys rum under hel numrets gång. Men Tracy är ändå i rummet med Link i och med det sjungande fotot av henne och Links solobit förvandlas till en duett mellan Tracy och Link när han och fotot sjunger till varandra.

Paret Tracy och Link får i det här numret stöd av det sekundära paret Seaweed och Penny som också är ett par som ses ner på av samhället. De här relationerna visar samma problem att övervinna (samhällets fördommar) men det visar sig i olika fördommar. För Tracy och Link är det den populära, attraktiva med den opopulära, oattraktiva medan det för Penny och Seaweed är två personer av olika ras. Deras union kan ses i det schackrutiga golvet i

skivaffären, precis som de motsatta rutorna bildar ett mönster bildar de motsatta karaktärerna ett par.

Skivaffären dit Tracy kommer tillsammans med Penny och Seaweed går i samma gröna toner som Tracys hem och skola vilket gör att de tre platserna kopplas ihop. Skivaffären, kan symbolisera det steg framåt Tracy har tagit då hon blivit vän med de afroamerikanska, som håller till i affären. I och med att skivaffären går i samma färger som Tracys hem och skola knyts hennes nya liv ihop med det gamla.

7.5 "You can't stop the beat"

I det här numret har Tracy fått en makeover, det stora håret som identifierade henne är borta. Amber firas upp i den raketformade tron som Tracy anlände i och vi kan se det som att de två har bytt plats med varandra, Tracy har övertagit platsen i Links hjärta.

Även här dyker det schackrutiga mönstret upp, nu i form av mönstret på Tracys klänning. De två motsatserna som enas på ett klädesplagg definierar den union som sker i det här numret, både kärleksparets slutgiltiga union och upplösningen av Corny Collins showens segregation.

Tracy och Link dansar tillsammans medan de andra dansarna tittar på vilket ger all fokus på det nya paret, dessutom står alla dansarna ihopparade kille-tjej vilket ger en ännu större känsla för att Tracy och Link är ett par (Bild 11).



Bild 11



Bild 12

Det här numret löser alla filmens konflikter, segregationen som Tracy kämpat mot försvinner och hon får sitt lyckliga slut med Link medan antagonisterna Amber och Velma blir besegrade. När Seaweeds lillasyster Inez blir nämnd till vinnare i Miss Teenage Hairspray bryts segregationen helt och alla dansare samlas på scen för att fira med dans. Även Amber börjar se saker från den andra sidan. De afroamerikanska dansarna kommer ut på scen och de separerade showerna i Corny Collins show blir en. Det understryks av dansarna där tjejerna (oavsett bakgrund) har klänningar i samma färger som bakgrunden på de bokstäver som på skylten skriver Corny Collins show. Nu är alla lika och har samma förutsättningar.

Allt fler karaktärer och dansare kommer under musiknumrets gång upp på scenen vilket påminner om teatern när alla skådespelare kommer fram på scenen i slutet och tar emot publikens applåder.

I slutet av numret bildas bland dansarna en gång som Tracy och Link går ner för med de andra dansarna leende och klappande (Bild 12). Det ger en referens till ett bröllop och när brudparet går ner för altargången efter att de har blivit gifta. Det tillsammans med den avslutande kyssen mellan Tracy och Link får oss att bli säkra på deras lyckliga slut.

Numret och filmen slutar med en inramning av det nybildade paret och vi lämnar filmen med Tracy och Link tillsammans i våra tankar.

8. Sammanfattning

Musikaler ses, vad jag har märkt, först och främst som lättsam underhållning, men tittar vi noga så ser vi mer än underhållning i filmens musikalnummer.

Det första vi kan tänka oss sker utöver underhållning är att musikalnumren förtydligar personlighet och åsikter, vilket de gör. Det ses tydligt i *Hairsprays* ”Good morning Baltimore” där Tracy känner sig hemma med de utstötta personerna i staden och i *Hairs* ”Where do I go” där Claude känner att han behöver göra sin plikt, men det är inte allt.

Musikalnumren bygger en grund för och ger en föraning om det framtida ödet för karaktären och filmens handling. Det syns tydligt i *Hair* där de analyserade musikalnumren ger oss ledtrådar om framtiden. Numrens blandning om vem som är vem när det gäller Claude och Berger visar den rollomfördelning som sker i slutet. Det utblåsta ljuset visar den karaktärsdöd som sker senare.

Analyserna visar också att musikalnumret hjälper till att hålla fokus på den karaktär som framför numret eller den karaktär som är protagonist. Det sker ofta genom att omgivningen och miljön i numret ramar in den karaktär som det ska fokuseras på. Många tydliga exempel ser vi i numret ”I can hear the bells” från *Hairspray*, där Tracy är inramad vid flera tillfällen. Inramning sker även i ”Without love” och i numret ”I got life” från *Hair*.

Numren i musikaler innehåller till större del på något sätt en bit av paret så att paret alltid är i vårt medvetande. I *Hairspray* är Link och Tracy på något sätt alltid närvarande när den andra sjunger. I ”Good morning Baltimore” finns det fotografier som representerar Link och i de övriga analyserade numren finns båda karaktärerna kroppsligen där. När karaktärerna i paret finns kroppsligen i samma nummer men på olika platser, representeras de av något annat på den plats där den andra i paret är. Det ser vi i ”Without love” där Tracy

finns närvarande hos Link i form av ett foto samt att Link befinner sig i Tracys sovrum. I *Hair* sker det genom blandningen av Claudes och Bergers identiteter. Claude och Berger representerar därmed både sig själva och den andra i paret, och håller på så sätt kvar karaktärsparet i vårt medvetande.

Karaktärerna är inte ensidiga i musikalerna och det framhävs i numren de deltar i. Det sker på olika sätt, med hjälp av speglar och ytor som reflekterar karaktären som det gör i *Hairspray* eller genom att man suddar ut de gränser en karaktärs identitet har, vilket sker i *Hair*.

Vissa musikalnummer är vändpunkter i karaktärens liv och filmens handling, de för in karaktären på ett nytt spår. Det ser vi både i "Manchester England" i *Hair* och i "Ladies Choice" i *Hairspray*. I "Manchester England" ser vi Claude och Berger komma överens om en version av Claudes karaktär, och Claude accepterar den version som Berger börjar på. I "Ladies Choice" sker en vändpunkt i Tracys liv då hon får en plats som dansare. Vi kan dra slutsatsen att musikalnumret stöder och förtydligar det som sker i karaktärens utveckling och det som sker i filmens handling.

9. Källförteckning

9.1 Tryckta källor

- Altman, Rick, *The American film musical*, British Film Institute, London, 1989 [1987]
- Altman, Rick (red.), *Genre: the musical: a reader*, Routledge & Kegan Paul in assoc. with the British Film Institute, London, 1981
- Bordwell, David. & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw Hill, Boston [Mass.], 2008[1979]
- Conrich, Ian (red.), *Film's musical moments*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006
- Dunne, Michael, *American film musical themes and forms*, McFarland, Jefferson, N.C., 2004
- Feuer, Jane, *The Hollywood musical*, 2. ed., Macmillan, Basingstoke, 1993
- Gibbs, John, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, Wallflower, London, 2002
- Michaels, Lloyd, *The phantom of the cinema: character in modern film*, State University of New York Press, Albany, 1998
- Reay, Pauline, *Music in film: soundtracks and synergy*, Wallflower, London, 2004
- Stilwell, Robynn & Marshall, Bill (red.), *Musicals: Hollywood and beyond*, Intellect, Exeter, 2000
- Verstraten, Peter, *Film narratology*, University of Toronto Press, Toronto, 2009

9.2 Filmografi

Hair

CIP Filmproduktion GmbH, USA Västtyskland, 1979

Producent: Michael Butler, Lester Persky

Regissör: Milos Forman

Manusförfattare: Michael Weller

Fotograf: Miroslav Ondricek

Klipp: Lynzee Klingman

Originalmusik: Galt MacDermot

Skådespelare: John Savage (Claude Bukowski) Treat Williams (George Berger) Beverly D'Angelo (Sheila Franklin) Annie Golden (Jeannie) Dorsey Wright (Hud) Don Dacus (Woof)

Hairspray

New Line Cinema, USA, 2007

Producent: Craig Zadan, Neil Meron

Regissör: Adam Shankman

Manusförfattare: Leslie Dixon

Fotograf: Bojan Bazelli

Klipp: Michael Tronick

Originalmusik: Marc Shaiman

Skådespelare: Nikki Blonsky (Tracy Turnblad) Zac Efron (Link Larkin) Amanda Bynes
(Penny Pingleton) Elijah Kelley (Seaweed) John Travolta (Edna Turnblad) Michelle Pfeiffer
(Velma Von Tussle) James Marsden (Corny Collins) Brittany Snow (Amber Von Tussle)
Christopher Walken (Wilbur Turnblad) Queen Latifah (Motormouth Maybelle)