

STINA BERGMAN

Prosa vs manus,  
litteratur vs film



STINA BERGMAN

*Prosa vs manus, litteratur vs film*



Stina Bergman

**PROSA VS MANUS,  
LITTERATUR VS FILM**

EXAMENSARBETE

KONSTNÄRLIGT MASTERPROGRAM

I FILMISK GESTALTNING – REGI OCH PRODUKTION

FILMHÖGSKOLAN 2012

GÖTEBORGS UNIVERSITET



**GÖTEBORGS UNIVERSITET  
FILMHÖGSKOLAN**

Stina Bergman

*Prosa vs manus, litteratur vs film*

© STINA BERGMAN & FILMHÖGSKOLAN,  
GÖTEBORGS UNIVERSITET 2012

SÄTTNING: RICHARD LINDMARK

TRYCK: HÖGSKOLAN FÖR FOTOGRAFI,  
GÖTEBORGS UNIVERSITET, GÖTEBORG 2012

ISBN: 978-91-87255-02-1

WWW.FILM.GU.SE

# Innehåll

7	INLEDNING
9	FILMENS FÖRUTSÄTTNINGAR
10	MANUS
17	FILMISK GESTALTNING
24	MANUSET & BERÄTTELSEN & FILMEN
26	MIN TEXT
40	LITTERATUR & FILM
51	MIN SLUTSATS
57	NOTER





Efter stora svårigheter fungerar det nu till slut bra att skriva manus som en del i arbetet med mitt långfilmsprojekt *Kärlek kan vänta*. Jag tror i alla fall det. Jag trivs med textarbetet och jag tycker om ramarna och kontrollen som följer med tvånget att formulera mig enligt vissa angivna "regler". Men ibland undrar jag vilken slags filmskapare jag hade varit om jag inte hade tagit till mig manuset som en så självklar del av filmskapandet? Jag kan ibland känna en dragning åt det mindre kontrollerande och på förhand formulerade, där inspelningen i sig till stor del får bidra till filmens tillkomst på manusets bekostnad. Men när det väl kommer till kritan har jag visat mig extremt bokstavstrogen mina manus.

Min masteruppsats har kommit till som ett analyserande och resonerande komplement till mitt manusskrivande. Det har under skrivandets gång fallit sig naturligt att fundera på manus ur en bredare synvinkel. Vilken roll har manuset tilldelats i Sverige och kan det leva upp till den rollen? Men även om denna uppsats gör anspråk på att driva ett generellt resonemang, så domineras texten av mitt eget perspektiv och personliga tyckande. Det är mitt resonemang. Hur och varför

arbetar jag som jag gör och vad kan jag dra för lärdomar av det? Jag har utgått ifrån mitt eget arbete och dragit slutsatser av de erfarenheter jag tillskansat mig. Svenska Filminstitutet (fortsättningsvis SFI) har blivit en naturlig del av min diskussion, men om jag hade velat försöka slå fast något mer allmängiltigt om filmbranschen hade jag förstås behövt ta hänsyn till fler instanser, som filmpoolerna, TV, Konstnärsnämnden m. fl. Jag har inte gjort det eftersom att jag tror att det kan vara värdefullt att nedteckna hur jag som svensk filmande och filmstuderande kvinna resonerar om det egna arbetet i filmbranschen som jag upplever den anno 2012.

## Filmens förutsättningar

Det som föregår en färdig *film* är sällan, om ens någonsin, en helt oplanerad handling; en hand som av en ren tillfällighet lyfter en kamera, trycker på REC och låter det rulla tills kameran rullat i en och en halv timme och när kameran stängs av är filmen klar. Oftast inte, men det är idag i alla fall inte omöjligt som hypotes.

Vanligen leder en tanke till en idé, en berättelse, ett utkast, ett manus, två manus, tre manus, en producent, en distributör, en finansiering, en storyboard, en förproduktion, en inspelning, en redigering, en postproduktion och en distribution. Även om denna arbetsgång inte gagnar alla produktioner är det just den processen som finansiärer vill ha papper på innan man satsar på en film, det är utifrån alla dessa delmoment som bidragsgivare fattar sina beslut.

Trots att denna procedur utgår ifrån "gamla" arbetsmetoder, så är det ovanligt att statligt finansierad film blir till på något annat sätt än det ovan beskrivna. Det mest konkreta exemplet på en produktionsmall som dröjt kvar i produktioner längre än nödvändigt, är den traditionella filminspelningen (teamets storlek, inspelningsperiodens längd och koncentration). Distributionen är ytterligare ett exempel. De möjligheter som har öppnat sig i och med nätet och digital projektionsteknik utnyttjas inte fullt ut men mycket händer just kring produktionen och distributionen. Internetanvändarna låter sig inte kuvas och tvingar stegvis fram förändringar och det dröjer antagligen inte så länge förrän filmen har sin egen variant av Spotify. I det nya filmavtalet har man till exempel tagit bort biografdistributionskravet och ersatt det med ett vagt formulerat tekniskt kvalitetskrav.<sup>1</sup> Filmer spelas in med

ny "lätt", billig teknik och inspelningssituationen anpassas därefter. Ytterligare en del av filmproduktionen som borde påverkas av utvecklingen är texten. Det vanligaste sättet att beskriva vilken slags film man ska göra är att skriva ett filmmanus. Men fyller manuset verkligen samma funktion idag som det gjorde "förr", och är manuset fortfarande det bästa underlaget för bedömning av en filmidé? För att kunna söka produktionsstöd ska följande bifogas enligt SFIs hemsida:

- Manus eller för dokumentärfilm projektbeskrivning och eventuellt bildmaterial i form av pilot eller liknande – max längd 15 min
- Synopsis/treatment
- Budget
- Finansiering (planerad och bekräftad)
- Distribution (planerad och bekräftad)
- Tidsplan<sup>2</sup>

## Manus

Vad är då ett manus? Eftersom SFI inte har någon egen definition av manus sökte jag vidare på nätet. Detta enligt svenska Wikipedia:

"**Filmmanuskript**, ofta förkortat till **filmmanus** eller bara **manus**, är det skriftliga underlag med repliker och scenanvisningar som utgör grunden för en film. Manuskript skrivs av en eller flera manusförfattare, ibland med hjälp av en dramaturg. I framförallt USA är det vanligast att manus skrivs i grupp där varje manusförfattare har sin egen roll, till exempel att skriva repliker. När man ska göra en film börjar förberedelserna oftast med ett manus. Det är den

text som beskriver vad som ska hända i filmen, vad skådespelarna ska säga och vad de ska göra. Typiskt improviseras få repliker fram under inspelningen och framförallt tillkommer sällan nya scener, då det är dyrt att engagera all personal.

## Hur ett manus ser ut

CONTINUED: 19.

LEONORA  
I don't know.

EXT. OUTSIDE HERBERT'S KITCHEN - DAY

Erik is sneaking around outside the house. He tries to listen to what Dave and Leonora's conversation, but hears nothing.

He takes out a small microphone from his pocket and places it in the partially open window. He puts an earphone in one ear and listens.

LEONORA (O.S.)  
Still no more memories?

DAVE (O.S.)  
No.

INT. HERBERT'S KITCHEN - DAY

DAVE  
I thought they would come back, you know, like they say they do when you lose your memory, but so far I can't remember anything at all. It's really strange.

LEONORA  
Well, if your uncle shows up soon at least we can ask him.

DAVE  
Yeah, if he shows up. I'm getting worried.

It's silent for a moment.

DAVE (CONT'D)  
So, why did you become a reporter?

LEONORA

Exempel från filmmanus, med dialog och händelsebeskrivningar.

Förenklat innehåller ett manus tre element:

1. dialog – det som skådespelarna säger,
2. scenanvisningar – det som händer i scenen, och enkla beskrivningar av det, och

3. scenangivelser – om scenen är inomhus eller utomhus, om det är dag, natt eller kväll, och vad platsen där scenen utspelar sig kallas.

Dessa element kan sedan placeras på olika sätt på pappret (se format). Enligt vissa traditioner centreras dialogen, medan allt annat placeras till vänster. Enligt andra placeras all dialog i en spalt till höger, och allt annat till vänster – så kallat tvåspaltsmanus, vilket numera främst används inom televisionen, men som var vanligt förr även inom andra genrer. Överhuvudtaget brukar en ganska stor del av en manuskriptsida vara textlös.

Formatet är viktigt för att producenten lätt ska kunna avgöra hur lång filmen kommer att bli. I amerikanska filmmanuskript (*American Screen Standard*) brukar man till exempel räkna med ungefär en sida manus per filmad minut.”

Det var ungefär med den föreställningen om vad manus är som jag efter inspelningen av min debutlångfilm *Du Sköna*<sup>3</sup> gick igenom en bunt med ihopsamlade idéer som jag hoppades skulle inspirera mig att börja arbeta med min nästa film:

1. Anteckning: Härda (ut) = stå bi, stå pall, stå rycken, rida ut, orka. Vänja, acklimatisera. Stärka, träna, uppöva, barka, stålsätta, göra hård, **göra okänslig**, göra tjockhudad
2. Ett fotografi: ett fönster med ett puder-artat och exakt avtryck av en uggla – det ser nästan spökligt ut. På marken nedanför fönstret ligger den döda fågeln.
3. Liten lapp: ”Kärlek kan vänta” pre-pubertal kärlek...
4. Anteckning: En pojke sitter fastbunden på en stol och intill håller en flicka, med en plastpåse över huvudet, på med ett

- hålla-andan-trick som är på god väg att misslyckas. Eftersom pojken är fastbunden kan han inte hjälpa henne.
5. Utskrift från nätet: Grevligt enligt 37 § 1809 års regeringsform, "Den grevliga värdigheten tillkommer endast huvudmannen och hans manliga avkomlingar."
  6. Anteckning: Blodsband, att "klona" sig själv genom incest. Att avla fram en kopia.
  7. Anteckning: "Jonas berättar att han och Fia har bråkat på fyllan och som vanligt blev hon sur och slängde sig in i bilen. Jonas blev så förbannad så han hoppade upp på motorhuven varpå Fia startade i bilen. I ren desperation knäppte Jonas upp byxorna och pissade på rutan. Då satte Fia på vindrutetorkarna men körde aldrig iväg."
  8. Två avfotograferade vykort på en uniformsklädd liten pojke. På första bilden står han i givakt med ena handen slutet om ett sabelskaft. På andra bilden sitter han ihopsjunken som en färdigkalasad ballong – ovillig att fylla ut kostym och rustning.

Instinktivt tänkte jag: "nu ska jag skriva ett manus av det här". Redan där valde jag bort flera (idag) möjliga sätt att göra film, utan att jag ens var medveten om det. Jag hade lika gärna kunnat börja mitt arbete med en helt annan tanke; "nu ska jag filmiskt gestalta alla de här anteckningarna". Men min föreställning om manuset (texten) som den första stenen i filmbygget var stark, och vetskapen om att SFI så småningom skulle komma att efterfråga ett manus gjorde att jag (liksom många med mig) gick den vägen utan närmare eftertanke.

Med utgångspunkt från den erfarenheten skulle jag vilja formulera mig kring huruvida manusformen kan stå i vägen för viss sorts nyskapande och kvalitativ film. Det betyder

dock inte att jag vill försöka resonera bort manuset som en *möjlig* byggsten i filmprocessen.

Ponera att manuset har haft så stor genomslagskraft på grund av praktiska/ekonomiska skäl. Man behövde en arbetsprocess där så mycket av problemlösningen som möjligt låg i en förberedande, skrivande fas för att minimera den kostsamma och tekniskt tunga inspelningstiden. I så fall fyller manuset idag inte riktigt samma funktion. I alla fall inte i alla filmproduktioner. Manuset kan också ses som filmens bas, utifrån vilken alla inblandade kan förstå vad det är för film som ska göras, och hur den ska göras. Men inte heller det är ett behov som är allmängiltigt.

Inom teatern finns väl etablerade gestaltningsmetoder där manuset inte har någon given roll, och där processen är en helt annan. Varför har inte filmbranschen varit (eller blivit) lika flexibel? Det produceras visserligen film där man inte utgått från ett manus, men som jag förstått det görs dessa filmer utanför systemet/utan stöd från SFI (SFI kräver manus när man söker produktionsstöd). Man skulle också kunna tänka sig att manuslösa produktioner har genomförts av filmskapare som vunnit bidragsgivarnas förtroende genom att de gång på gång lyckats visa att det går, att de har hittat en annan metod som fungerar. Bo Widerberg har ett rykte om sig att ha arbetat med improvisation och jag har nog tänkt att han hade ett okonventionellt förhållningssätt till den förberedande texten. Men det gäller, enligt Mårten Blomkvist som skrivit Bo Widerberg-biografen *Höggradigt jävla excentrisk*, inte alla hans filmer.

*Barnvagnen* såg och ser improviserad ut. Det var så Widerberg ville ha det. Det sa han inför premiären i en intervju i Dagens Nyheter:



En regel höll jag i skallen under hela filmarbetet och den kommer jag hålla fast vid: det är ett citat av mig själv, använt i en artikel om Truffaut: "Scenerna ser ut som filmade i en inspelningspaus."<sup>4</sup>

Det har ändå lett till att ryktet om improvisation blivit överdrivet. När det väl kom till inspelning fanns det ett färdigskrivet manus. En kopia finns på Filminstitutet i Stockholm."<sup>5</sup>

Jag läser vidare i boken att inspelningen av Widerbergs *Kärlek* 65 enligt skådespelare och många i teamet var ett praktexempel på hur illa det kan gå, och hur omöjligt det är att göra ett bra jobb när det inte presenteras ett manus, och Widerberg själv var inte heller helt nöjd med resultatet. Men sedan mitten på sextioalet har mycket förändrats, både förställningen om hur en filminspelning "ska" gå till och det lägsta priset per filmad minut. Alltså borde Widerberg ha haft större chanser att "lyckas" med själva genomförandet av sin idé om hur filminspelningen skulle gå till idag. Men det tror inte Gunnar Bergdahl som i en artikel i Helsingborgs Dagblad kommenterat Bo Widerberg i förhållande till dagens filmklimat:

Widerberg i dag blir en uppfordrande anakronism, en fullständig omöjlighet för dagens svenska filmvärld. Vem skulle öppna dörren på Filminstitut och regionala filmfonder för en ung Widerberg 2011? En som ställer Konsten framför Kostnaden. Som vill ha allt och lite till för att åstadkomma något vi aldrig sett förut. Som inte kompromissar och därför ber finansiärer att fara dit pepparn och skitfilmerna växer om de skulle brista i förtroende och ha synpunkter på ett icke-existerande manuskript eller på pengarnas användning.<sup>6</sup>

Det finns antagligen andra exempel än Widerberg som jobbar mer eller mindre utan manus men eftersom manuskraivet fortfarande finns i SFIs ansökningsanvisningar verkar det inte som att lyckade exempel på manusbärande produktioner har gjort några bestående intryck på Filmhuset. Manuskriptet uppmuntras och exponeras (tävlingar, kurser och som del i det statliga finansiella ansökningsförfarandet) i så hög grad att det påverkar de flesta som jobbar, eller vill jobba med film. Manus har blivit det "naturliga" sättet att ta sig an en filmidé. Ligger det i någons intresse att manuset ska ha en så dominerande roll, eller önskar de flesta egentligen att detta förändras? Lite som skolans betygssystem – ingen tycker egentligen att det är optimalt, men vad är alternativet?

Själv började jag alltså arbetet med mitt andra långfilmsprojekt genom att skriva ett antal scener utifrån mina anteckningar. Det blev sju stycken. Därefter gjorde jag ett slags sammanfattning/synopsis där de olika scenerna länkades till varandra. Det blev tio sidor som i sin tur utvecklades till ett treatment. När det var gjort fanns det en hel del luckor som skulle fyllas i och problem som skulle lösas. Berättelsen, strukturen, var inte klar. Jag bestämde mig för att utföra det arbetet med hjälp av manus. Pang på rödbetan. Jag undvek kategoriskt svårgestaltade beskrivningar (som skulle kunna få följdfrågan "och hur ska du visa det där på film?") och höll mig till regelverket för manuskriptande. Det gjorde att jag, för att lösa problem, ofta fick lägga till scener, karaktärer och dialog som inte hade någon annan funktion än att göra historien begriplig. I vissa omöjliga fall, när jag inte klarade tanken på ännu mer problemlösande dialog, lät jag helt enkelt bristen på logik vara. Det resulterade i att vissa bitar förblev

obegripliga. Manuset blev inte bra (jag hade flera läsare som bekräftade detta; det fanns något bra i stämningen och många av scenerna men helheten kändes övertydlig samtidigt som den delvis var svårbegriplig). För mig hade det varit bra att slippa ta så många filmiska hänsyn så tidigt, det påverkade berättelsen negativt. Jag hade snarare behövt börja med en text som inte kräver så hög grad av gestaltningsarbete som ett manus gör. Gäller det här bara mig, eller finns det något allmängiltigt i min erfarenhet?

## Filmisk gestaltning

Kanske hade ovanstående problem att göra med oklarheter i vad gestaltning innebär. Och när den äger rum. Vad betyder gestalt, gestaltning, filmisk gestaltning? I mitt resonemang är *filmisk gestaltning* det arbete man gör med ett material när man förutsätter, använder sig av och tar hänsyn till att resultatet ska bestå av rörliga bilder och ljud – bli till film. Det betyder att jag inte anser att en prosatext ingår i det filmiska gestaltningsarbetet om man inte anpassar innehållet efter filmens förutsättningar (även om man har det i åtanke).

Enligt Svenska akademiens ordlista:

Gestalta v. -de • *forma, dana*

Enligt Wikipedia:

En **gestalt** (av tyska: *Gestalt*, 'skeptnad', 'form', 'figur') är en isolerad, avgränsad, sluten och strukturerad helhet vars egenskaper inte kan reduceras till egenskaperna hos dess delar.

Mer specifikt beskrivs en gestalt i termer om sina isomorfa egenskaper: Egenskaper som består då delarna förändras. T.ex. i musik; en melodi (helheten) är samma gestalt som består även om tonarten (alla delarna) förändras.

Synonymer för gestaltning: utforma, ge form åt, skapa, kreera, forma; förkroppsliga, personifiera, levandegöra, visualisera, åskådliggöra, framställa; *gestalta sig*, utveckla sig, bli.

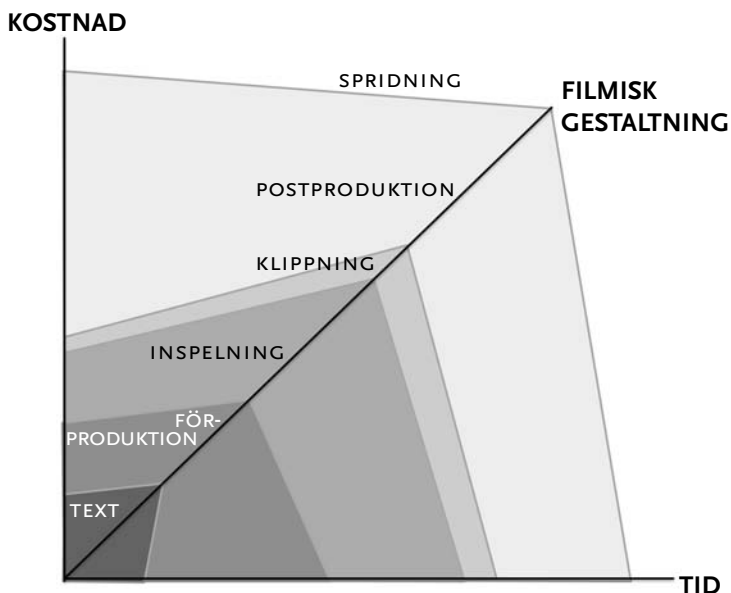
Finns det ett behov av att identifiera en grund, en utgångspunkt när vi talar om film, är det ytterligare en anledning till att vi har enats kring manuset som form? Det vill säga helheten är mer än summan av delarna, men manuset är något även utan helheten. Hur blir det om jag i exemplet istället för *musik* sätter in *film* och istället för *melodi* sätter in *manus*.

Mer specifikt beskrivs en gestalt i termer om sina isomorfa egenskaper: Egenskaper som består då delarna förändras. T.ex. i film; ett manus (helheten) är samma gestalt som består även om formen (alla delarna) förändras.

Det skulle innebära att oavsett hur en film än är gestaltad så kan manuset alltid spåras och lyftas ut som en stomme i arbetet. Kan man i så fall beskriva manuset som en isomorf egenskap? Jag tror att det kan vara så, men när en film "uppfinns" så kanske inte den "grunden" alltid är möjlig att nedteckna på förhand, även om den i text kan formuleras när filmen är klar.

Går det att precisera när den filmiska gestaltningen äger rum? Kan man få in gestaltningsarbetet i beskrivningen av sitt filmprojekt? Säg att vi har en diagonal linje, en axel, som

kallas *filmisk gestaltning* (det arbete man gör när man förutsätter, använder sig av *och* tar hänsyn till att resultatet ska bli av filmisk karaktär). Denna linje motsvarar alltså hela processen från den första tanken till färdig film. Längst ner till vänster har vi den första tanken och längst upp till höger den färdiga filmen. Lägg sedan till axlarna tid och pengar som är två vanligt förekommande variabler när man diskuterar hur film ska produceras. Observera att bilden är tänkt som en tredimensionell illustration med tre olika axlar (stället för två) och låt er inte luras av lutningen på gestaltungslinjen; gestaltungsarbetet accelererar inte utan är konstant – lutningen kan istället läsas som att man kommer närmare den färdiga filmen. I olika projekt kommer olika delar av skapandeprocessen ta olika stor del av gestaltungslinjen i anspråk, allt beroende på arbetsmetod och på vilken slags film man vill göra. Om man skriver ett regelrätt filmmanuskript där det inte råder någon tvekan om att texten rent teoretiskt går att filmatisera så har manuset kanske tagit en tredjedel av linjen i anspråk, man har i hög grad formulerat hur det ska göras i text. Men om en scen ska byggas genom att ett antal skådespelare improviserar utifrån en bestämd plats och bestämda roller, ligger en större del av gestaltungsarbetet istället under inspelningen eller i klippet.



Utifrån en bild som den här skulle man kunna beskriva sitt projekt genom att placera in relevanta arbetsmoment som text, filmat research-material, casting, inspelning, klipp, allt beroende på hur man tänker jobba. Över hur lång tid sträcker sig inspelningsperioden? Vad kommer den att kosta, och hur stor del av det totala gestaltungsarbetet äger rum vid skrivbordet, under inspelningen, i redigeringsrummet? Osv, osv. De olika parametrarna står helt fria i förhållande varandra (man ska alltså inte förstå diagrammet som att det blir dyrare och dyrare ju längre man kommer i gestaltungsarbetet) det är först när diagrammet fylls i som man kan utläsa relationen mellan tid, pengar och filmisk gestaltning.

Exemplet ovan är en produktion med en enda lång tagning som kompletteras med animationer. Därför ligger en stor del av gestaltningsarbetet i *postproduktionen* och väldigt lite i *klippet*. Under *förproduktionen* skissade man fram alla figurer som i det här fallet är ett gestaltningsarbete. I en filmproduktion där man arbetar fram sitt material genom att filma snarare än genom att skriva skulle *texten* ha försvinnande liten del av gestaltningslinjen medan *inspelning* skulle ta stor del i anspråk. *Spridningen* (distributionen) är i exemplet tänkt att generera pengar och pågå under obestämd tid; i detta skede tar också gestaltningsarbetet slut. Om man i det förberedande arbetet kan formulera vilken metod man kommer att arbeta utifrån kanske bidragsgivare och finansiärer skulle hålla med om att ett manuskript inte är rätt väg att gå? Att stor del av det filmiska gestaltningsarbetet kan ligga i klipprummet snarare än vid skrivbordet är inget nytt och därför tänker jag att det skulle vara bra att tidigt i ansökningsprocessen, alltså till och med i "manusstadiet" formulera sin arbetsmetod för att kunna anpassa texten därefter.

Så här skriver Bo Widerberg i tidningen *Chaplin* 1964, om när han för första gången satt i ett klipprum;

Under klippningen, mer än under inspelningen, blev jag övertygad om att jag skulle fortsätta att försöka få göra film. Jag hade ju inte alls förmågan att på något vidare aktivt sätt gestalta stoffet. Det var att förse sig med en väldig uppsjö material för att sedan sitta med en massa nötter som en välsituerad ekorre.<sup>7</sup>

Alltså: har man bara tillräckligt mycket material och har man bara rätt känsla för hur materialet ska användas kan man lika gärna göra det mesta gestaltningsarbetet i klipprummet. En

intressant parallell mellan just klipparbetet och manuskri- vandet är att inget av de båda arbetsmomenten präglas av samma konstnärliga integritet som till exempel filminspel- ningen. Konsumenten har enligt tradition mandat att uttrycka sina åsikter och komma med konkreta förslag till ändringar av ett manus. Något som inte skulle hända under regiarbetet på inspelningsplats. Vad är det som gör att manus- och klipp- arbete inte anses "heligt"? Eller omvänt; varför får regissören arbeta så ostört under inspelningen (om inte ekonomin går över styr)? Ulla Skoog har i en intervju svarat på hur hon tän- ker kring text och gestaltning när hon arbetar:

Journalist Ann-Marie Rauer (journalist):

"När du skriver, hur börjar det?"

Ulla Skoog:

"Helst något jag blir upprörd över. Något jag tycker är väldigt hemskt. Jag blir arg och då börjar jag med att skriva en väldigt rak text, utan någon som helst humor. Den blir kanske fyra A4-sidor. Och sen, om det ska framföras i något roligt sammanhang, så måste jag ju liksom redigera ner och skriva om 3-4 gånger för att få fram det roliga, jag måste skruva det hela tiden, utan att tappa det allvarliga och det är svårt, det är verkligen svårt. Ibland ger jag upp men ibland så tycker jag – trots att jag känner att texten inte riktigt blir så roligt som den behöver vara – så funkar det. Det är ju så med den humorn jag har skrivit att 50% är texten och 50% är hur jag framför den. Så jag tänker att; texten är lite hemska, den borde ha varit lite roligare ... äh jag skiter i det jag tycker ämnet är bra och så tänker jag *jag* kan göra det, jag kan insinuera, lägga en blick, jag kan nå till tonfallet som säger att nu kanske ni ska skratta, och så där manipulerar jag min snälla publik."<sup>8</sup>



Skoogs arbete med texten är direkt knutet till vad som sedan ska hända på scen. Om någon hade ändrat hennes text för att göra den mer "fulländad" kan man tänka sig att något viktigt skulle kunna gå förlorat. Skoog vet vad som krävs av det kommande arbetet för att texten ska fungera. Det vet inte en utomstående som bara läser hennes manus. Skoog kan arbeta som hon gör för att hon är erfaren och hon vet att det är hon som ska gestalta texten på scen. Det är tydligt att arbetsmetoden (under *hela* processen) måste få bero på en rad förutsättningar och omständigheter. En manusförfattare som ska lämna ifrån sig sin text till en regissör har ett annat behov av manus än en filmskapare som både skriver och regisserar (en manusförfattare som inte är delaktig i filmatiseringen kan ha också svårare att driva gestaltungsarbetet i annan form än med hjälp av texten). En erfaren filmregissör borde dock kunna använda sig av texten på vilket sätt hon vill och så länge hon har användning för den. Eftersom jag inte har någon lång erfarenhet av filmbranschen eller SFI vill jag vara försiktig med mina påståenden om hur det fungerar. Men jag tror inte (även om jag inte kan bevisa det) att det särskilt ofta delas ut produktionspengar, ens till våra främsta filmregissörer, om det saknas manus. Inom teatern ser det annorlunda ut, där kan en regissör anlitas och därefter ges fria händer – personal och resurser står till regissörens förfogande. Filmen, litteraturen, teatern – de har alla helt olika förfaringsätt, urvalsmetoder och kvalitetskriterier och det är lockande att jämföra och ställa de olika systemen mot varandra. Filmproducenten Fredrik Lange har skrivit ett examensarbete – "Att bedöma konstnärlig kvalitet i filmidéer"<sup>9</sup> – där han bland annat jämför filmen med arkitekturen, vars urvalsprocess ofta består av ett anonymt tävlingsmoment.

## Manuset & berättelsen & filmen

Med ett otillfredsställande manus i byrålådan tog jag paus och födde tvillingar men när jag kort därefter av ekonomiska skäl var tvungen att hoppa på en skrivarutbildning bestämde jag mig för att som del av kursen omarbeta mitt manus till roman. Så det ägnade jag mig åt på deltid under ett år. Prosaformen var befriande och kreativ. Berättelsen stod i fokus och jag försökte undvika att anpassa innehållet för film. När jag examinerades hade jag en text som faktiskt made sense. I och med att jag slapp ta filmiska hänsyn blev hela berättelsen tydlig även utan manusets nödlösningar. Jag tror inte att berättelsen hade legat färdig i mitt huvud men omöjliggjorts av manusformen, men jag blev friare att färdigställa när jag slapp förhålla mig till regelverket. Handling som jag under manusarbetet hade tagit bort på grund av att den blev platt och allt för konkret och "enkel", kunde i prosan lyftas och uttryckas mer precist (eller så subtilt) som jag önskade. På så vis blev historien lättare att förstå utan att bli övertydlig. Hur det så småningom skulle gestaltas filmiskt struntade jag i.

Som jag ser det riskerar manuset att (i något slags generell mening) förenkla, stympa och banalisera berättelsen. För mig handlar det om att jag inte behärskar filmen tillräckligt bra för att förstå dess fulla potential. Jag kan inte förutse hur en idé bäst gör sig på film i det tidiga skede när manuset skrivs (eller "bör" skrivas). Men borde inte manusformen vara till hjälp just på grund av att den synliggör bristerna i förhållande till inspelning och klipparbete? Jag upplever att effekten blir den motsatta, eftersom det finns en risk att man, när man skriver manus, väljer den lösning man ser först, den som vid en första anblick passar manusformen. Om en karaktär sit-

ter inne med information som är nödvändig för läsaren att ta del av om han eller hon skall förstå historien, så måste den informationen på något vis synliggöras i det filmiska gestaltungsarbetet (här finns ett obegränsat antal möjligheter) och om jag som författare skriver i manusform formulerar jag kanske inte ens den tanken för mig själv, utan jag väljer bort den innan den når pappret och då måste jag i skrivande stund hitta en direktlösning (till exempel dialog, berättarröst). Jag anpassar historien efter formatet och "manusspråket" *risikerar* att stå i vägen för, bromsa eller begränsa filmens utveckling.

Det är frestande att tala om att ett "filmspråk" växer fram. Men som jag ser det är film inget språk, bland annat för att utvecklingen i ett språk ofta sker genom att nya idéer ersätter gamla tills man har ett "fullbordat" alfabet att förhålla sig till. Inom filmen däremot så får nya idéer, metoder, tekniker, former fortlöpa sida vid sida (se bara på *The Artist*) och korsbefrukta varandra. Montagetts intåg möjliggjorde ett visst slags berättande men det var ju inte en outhärlig utveckling utan vilken filmen ("filmspråket") hade stagnerat. *Dogme 95* banade väg för ett visst slags berättande och estetik, men manifestet ersatte inte en averkad bild, det möjliggjorde nya.

Filmens utveckling handlar inte enbart om att förfina ett uttryck utan också om att hitta nya sätt att uttrycka, ta till sig, förstå och dra slutsatser av rörliga bilder. Filmens möjligheter kan utvecklas vid skrivbordet i det förberedande arbetet eller när man ägnar sig åt själva hantverket. När man arbetar teoretiskt med hur man vill berätta med film är man ur ett perspektiv friare än när man jobbar praktiskt. Vid skrivbordet sätter fantasin snarare än faktiska omständigheter ramarna för vad som "går" att göra i filmens namn. Men ramar och gränser behöver naturligtvis inte vara begränsande för inno-

vationen, snarare tvärt om; nöden är uppfinnarens bästa följeslagare. Min slutsats är att ju fler *olika* produktionssätt vi har, alltså även när det kommer till den förberedande fasen, desto vitalare borde filmen bli.

Filmens historia är relativt ung och i ständig rörelse. I och med att filmen förändras i takt med exempelvis teknisk utveckling vore det kanske konstigt om de flesta av oss behärskade dess berättarpotential tillräckligt bra för att lösa så mycket av gestaltningen redan i den förberedande texten, vilket manusformen "kräver"? Jag tycker till exempel att Charlie Kaufman (om man ser till hans filmer och hans produktionstempo) har förmågan att utöver det vanliga förstå vilka möjligheter som öppnar sig i och med den rörliga bilden redan på manusstadiet. Han verkar kunna se flera dimensioner samtidigt och nedteckna dem i rätt ordning. Good for him! Men många av oss andra har allt att vinna på att vara ödmjuka inför konsten att formulera en så stor del av det filmiska gestaltungsarbetet i text.

## Min text

Så här förändrades en specifik scen när jag gick från manus till prosa. Jag har valt den här scenen för att den i första manusversionen var med för exponeringens/förståelsens skull, snarare än för upplevelsens.

Scen 7 (manusversion 1)

INT. - DAG CARLS ARBETSNUM

En äldre man, CARL, sitter bakom ett jättelikt skrivbord med en telefonlur i handen.

Han tittar strängt på den innan han lägger på. Rummet är spatiöst och möblerat på ett murrigt gammeldags vis. Ett guldinramat stort släkträd med gott om utrymme för kommande generationer hänger på hedersplats rakt bakom Carls högsäte. Han fäster blicken framför sig och ser ut som om han lyssnar fast inget hörs. Han nickar, skakar sedan på huvudet.

CARL

(tydlig mimik)

Jo, jag kan sympatisera med både din situation och din inställning, men jag måste trots det anse att det inte är i enlighet med vår...

Framför honom sitter LEA, en dövstum kvinna i trettioårsåldern. Hon tecknar med tydliga gester.

LEA

(tecknar)

Om du en gång för alla vill bli av med mig så är det här din chans. Får jag bara vara med ikväll så lovar jag att du aldrig mer behöver se mig.

CARL

Jag ska inte påstå att jag förstår dig, för det har jag i ärlighetens namn aldrig gjort. Men, som sagt, jag sympatiserar med dig. Det gör jag.

Lea ler tacksamt mot Carl.

CARL

Du vill alltså träffa kvinnan som tagit din plats...

Carl gör en konstpaus.

CARL

Tänk... jag tror inte att det är så enkelt  
Lea. Jag tror sannerligen inte att du tagit  
dig ända hit för att *titta*. Så nu kanske det  
bästa är om vi två "talar" klarspråk. Hmmm.

(Han studsar pennan mot skrivbordsskivan.)

CARL

(forts.)

Han behandlade dig ryggradslöst, det kan  
jag hålla med om. Därför kan jag tänka mig  
att göra ett undantag om du ger mig ett  
ärligt och uppriktigt svar.

Carl gör ytterligare en konstpaus.

CARL

Är det så att du har kommit hit för att...  
förföra honom en sista gång?

Han tittar på Lea. Han har något upplivat och  
upphetsat i blicken.

CARL

Är det så?

Lea ser förvånad ut. Hon gör en ansats att  
teckna men hejdar sig. Hon tittar ut genom  
fönstret och nickar sedan. Hon tittar på Carl.

Carl reser sig ur stolen (nöjd med att ha  
avslöjat sanningen bakom Leas besök) och går  
bort till en stor, sirlig chiffonjé; drar ut  
en låda och letar bland andra namnbrickor av  
metall fram den som har Leas namn ingraverat.  
Han håller upp hennes namn.

CARL

I den här *familjen* hjälper vi varandra Lea.  
Men sedan en tid tillbaka är du inte längre  
en del av den.

Carl skakar på huvudet och ler.

CARL

Men jag kan inte hjälpa att jag imponeras av din initiativförmåga och ditt... mod. Jag kan inte påminna mig att det jag nu gör har förekommit tidigare och det finns naturligtvis en anledning till det. Om du kan lova att inte ställa till med mer än en scen, ska inte jag vara den som är den...

Han går fram till en stor, metallisk anslags-tavla som är krönt med något slags vapen och devis. På den är namnskyltar ditsatta för bordplacering.

CARL

Och för att göra den här leken lite roligare... sätter vi dig så långt ifrån dem som möjligt. Låt se, låt se, låt se... Här! Här sätter vi dig.

Lea tackar men verkar inte tacksam.

CARL

(falskt medlidande)

Du kommer snart att finna en ny man; som jag ser det har du alla förutsättningar för att bli en idealisk äkta maka.

Han drar tumme och pekfinger som ett streck över sin mun för att understryka hennes fördel av att inte vara ett pladdrande fruntimmer (utan en kvinna som syns men inte hörs).

Han ler självgott åt sin egen fyndighet. Lea ler stelt men övertygande och skakar hand med Carl.

Så här blev samma scen i prosatexten (förlagd till bokens allra första början):

(En bild av ett heraldiskt vapen med ugglan som vapenbärare.

Devisband med texten:)

”Den grevliga värdigheten tillkommer endast huvudmannen och hans manliga avkomlingar.”

Återkommande mardröm.

Tänk dig en fjäderskrud som på ett monokromt sätt liknar ett krusigt hav eller en veteåker i vind. Så öppnas ett par ögon, en ugglas lysande gula, intensivt genomsådande blick. Ugglan lyfter och flyger iväg. Märkligt ljudlösa, kraftiga vingslag. Blicken är stadig, ugglan seglar.

Sedan stört dyker den rakt mot dig.

CARL

I ett murrigt, gammalmodigt och högtravande men samtidigt en aning sjavigt rum, sitter Carl bakom ett stort skrivbord. Han fyller sjuttio år idag. Han lättar lite på sin slips och trummar sedan på bordsskivan. Sjuttio år. Fy sjutton. Sjutton gubbar. Han kan för sitt liv inte förstå att han närmar sig slutet. Rädd för döden i sig har han aldrig varit men han vill inte dö. Han vill bara inte dö. Tanken på att han inte skulle finnas i världen har alltid tätt sig outhärdlig. Ofattbar. Osannolik. Nu får han passa sig så inte tankarna far iväg med honom igen. Koncentration.



Bakom sig, där han sitter, har Carl ett guldinramat stort släktträd med gott om utrymme för kommande generationer. Framför sig har han Lea, en kvinna i trettioårsåldern som ser både egendomlig och vacker ut på en och samma gång. Vacker för att hon helt enkelt är klassiskt vacker, men vad som gör henne märklig är svårt att sätta fingret på. Kanske skelar hon en aning? Eller så är det något med munnen? Näsan? Att han fått henne att komma hit betyder inte att något är vunnet. Han har redan låtit sig luras av hennes handikapp en gång. Hon är vass och det gäller att inte glömma det. Efter att ha betraktat henne en stund börjar Carl tala med överdriven mimik.

- Jag vill sträcka ut en vänlig hand Lea.

Ja, jag kan ju inte annat än medge att du blev orättvist behandlad, men som du förstår var er affär, er kärleksaffär, fullkomligt oacceptabel.

Lea försöker förstå Carl. Ingenting av allt det här handlar om hennes kärleksaffär, det vet de båda två. Den var alldeles för obehaglig och dessutom blev hon ju avvisad och glömd. Vad Carl egentligen vill vet hon. Men frågan är varför han tror att hon har låtit sig luras? Förstår han inte varför hon kommit hit? Eller har han tagit med det i beräkningarna? Carl ser på Lea som sitter på andra sidan skrivbordet, hon säger ingenting så han fortsätter.

- Jag vill sluta fred och... kompensera dig.

Ja, compensationen får naturligtvis bli av det ekonomiska slaget. Det är vad jag har att erbjuda. Jag är glad att du är här ska du veta. Att du kom. Jag kan inte låta bli att förundras över ditt mod... Det kan ändå

inte vara lätt att komma tillbaka hit efter allt som varit?

Lea rycker på axlarna. Carl ändrar tonläge.

- För du har väl ingen baktanke?

Han skrattar för att dölja sitt allvar. Nu måste han läsa henne rätt.

- Är det pojken? frågar han, och hoppar över två andetag.

Lea skakar på huvudet, men Carl ger henne tid. Efter en liten tystnad börjar Lea teckenspråka med sina händer, långsamt och tydligt.

- *Jag vill se hur hon ser ut. Träffa henne.*

Genom att avvakta och koncentrerat titta på Lea får han henne att fortsätta.

- *Jag fick ju en inbjudan?*

Då flinar Carl lite och lutar sig över skrivbordet.

- Så du menar att du vill se hur kvinnan som tagit din man ser ut? Träffa henne?

Carl spelar road och Lea rör inte en min.

- Tänk jag tror inte att du är helt ärlig nu Lea. Jag hävdar med bestämdhet att du har andra avsikter. Kan det vara så? Va?

Lea svarar med ett kort leende. Carl skrockar och skakar på huvudet.

- Du är ta mig fanken här för att... förföra din gamla kärlek? Va? Mitt framför näsan på hans nya hustru? Ja du imponerar på mig Lea, det har du alltid gjort.

Nöjd med att ha avslöjat sanningen bakom Leas intentioner reser sig Carl ur stolen och går fram till en stor, metallisk anslagstavla som är krönt med vapen och devis, med namnskyltar ditsatta för bordsplacering. När Carl börjar tala med Lea igen låter han högtidlig.

- När någon vill ha upprättelse är inte jag den som står i vägen. Ikväll är du en av oss.

Att Lea inte kan läsa hans läppar när han står med ryggen till tänker han inte på, utan vänder sig först när han avslutat meningen. Han öppnar en låda full med namnbrickor. På en av brickorna är Leas namn ingraverat, han plockar upp den. Efter att han har dribblat med brickan i handen en stund, tar han bort en placeringsskylt och sätter dit Leas istället. Lea ler, tacksamt och Carl ler faderligt.

- Du kommer snart att finna en ny man. Som jag ser det har du alla förutsättningar för att bli en idealisk äkta maka.

För att understryka Leas fördel av att inte vara ett pladdrande fruntimmer drar han tumme och pekfinger som ett streck över munnen. Lea tackar övertygande och de skakar hand. Carl slänger en snabb blick på sitt armbandsur som för att markera att de är färdiga med varandra. Lea betraktar honom misstroget, vad tror han egentligen att hon vill? Kan det verkligen vara så att han inte har genomskådat henne? Eller har han inte förstått att hon kommer att bjuda motstånd? Förstår han inte att hon vet att han tänker döda henne?

När jag efter skrivarkursen började på masterprogrammet vid Göteborg Filmhögskola var det dags för ännu en omskrivning av mitt textmaterial. Den här gången från prosa till filmmanus. Vad var det jag hade vunnit i prosa-processen, och varför valde jag att återgå till manusformen igen? Jag (personligen) var tydligen tvungen att ha historien helt klar för mig innan jag kunde börja tänka på gestaltningen (där manuset enligt mig ingår) och det uppnådde jag i mitt arbete med romanformen. Men det var först när jag adapterade prosatexten som jag hittade mindre förutsägbara lösningar av tredje-led-

karaktär (jämför med sudoku där man i de avancerade graderna måste hålla ett antal siffror i huvudet för varje ruta och sedan genom uteslutningsmetoden komma fram till rätt svar) på mina gestaltningsproblem. Det var med prosan i botten som jag kunde börja arbeta med det filmiska. Ett exempel är att jag i både den första manusversionen och prosatexten behövde karaktären *Lea* för att måla upp en tydlig bild av en annan viktig person i filmen. Men när prosan åter förvandlades till manus hade så mycket annat fallit på plats att *Lea* inte längre behövdes som informations- och budbärare.

Här kommer scenen efter omskrivningen från prosa till manus:

Scen 1 (romanform)

INT. CARLS ARBETSNUM - DAG

I ett murrigt, gammalmodigt och högtravande men samtidigt en aning sjavigt rum, står CARL (70 år) på ett gediget skrivbord. Han håller ett rep i sin hand. Han drar i det och tittar upp. Repet är fastknutet i en rejäl krok i taket. Han drar och känner att det sitter ordentligt.

GAMMAL MAN (V.O.) (INRE RÖST)

Sjuttio år. Fy sjutton. Sjutton gubbar.

Carl skrattar till. Han kliver lite mödosamt ner från bordet och repet får hänga fritt ända ner till golvet. Carl lyfter fram en vacker stol med snidad och dekorerad rygg.

CARL

Ja det har du banne mig rätt i. Fy sjutton, fy sjutton. Gubbar.

GAMMAL MAN (V.O.)

Du måste prova positionerna.

Ta stolen och prova positionerna.

CARL

Positionerna ja, det kan vara bra.

Då ska vi se.

Carl placerar stolen så att repet vilar på sitsen. Sedan går han fram till väggen där repet löper runt en kraftig upp-och-ner-vänd krok. Carl drar i repet så att det till slut lämnar stolen och en snara hissas upp i luften ett par meter.

GAMMAL MAN (V.O.)

Sänk den lite lite... Lite till.

Carl ger efter en aning så att snaran hamnar lite längre ner varpå han fäster repet i kroken, stiger upp på stolen och mättar så att han kan trä snaran över huvudet, han får anstränga sig lite men det går. När han är klar ställer han tillbaka stolen och fäster repet ordentligt i kroken. Sedan drar han upp snaran en bra bit så att den hamnar utom synhåll.

Carl sätter sig vid skrivbordet och tittar upp på sin kreation.

Bakom sig har Carl ett guldinramat stort släktträd med gott om utrymme för kommande generationer. Det knackar på dörren, Carl tittar upp och ropar.

CARL

Kom in!

Carl väntar men ingen kommer in. Han upprepar.

CARL (CONT'D)

Kom in!!

Ingen kommer. Carl tittar på klockan.

CARL (CONT'D)

Jaha ja det kan ju vara pigan förstås...

Han går fram till dörren och öppnar. Framför sig har han LEA (50 år), som ser både märklig och vacker ut på en och samma gång. Vacker för att hon helt enkelt är klassiskt vacker, men vad som gör henne egendomlig är svårt att sätta fingret på. Kanske skelar hon en aning? Eller så är det något med munnen? Näsan? Carl tar till orda med tydlig mimik.

CARL (CONT'D)

Vad kan jag hjälpa dig med?

Lea ser oförstående ut.

CARL (CONT'D)

Ja jo visst ja. Jag bad dig ju komma ja. Är alla förberedelser klara?

Lea ser lite frågande ut men nickar.

CARL (CONT'D)

Bara så att allt står rätt till menar jag.

Lea nickar. Det blir tyst.

CARL (CONT'D)

Man är ju trots allt 70... Och kan inte hålla ordning på allt själv längre.

Lea ser fortfarande lite förvirrad ut.

CARL (CONT'D)

Och du ser till att bålet tänds vid midnatt?  
Efter fyrverkerierna?

LEA (TECKENSPRÅK)

Ja.

CARL

Fint. Man vet aldrig med mig nu för tiden.  
Jag kanske drar mig tillbaka tidigare.

De tittar på varandra.

GAMMAL MAN (V.O.)

Passa på att tacka för lång och trogen  
tjänst.

Den gamle mannen skrockar.

CARL

Jaha, tack då!

Carl slår ut med armarna.

LEA (TECKNAR MED HÄNDERNA)

Var det allt?

CARL

Det var allt.

LEA (TECKNAR MED HÄNDERNA) (TVEKANDE)

Tack.

Lea niger och lämnar Carl.

FADE TO BLACK.

FADE TO:

Grafisk bild på ett heraldiskt vapen med en  
uggla som vapenbärare. På devisbandet står det:  
"Den grevliga värdigheten tillkommer endast  
huvudmannen och hans manliga avkomlingar."

FADE TO BLACK.

FADE TO:

EXT. ÖPPET LANDSKAP - SKYMNING (DRÖM)

Närbild på en fjäderskrud som är så pass

tät att det är svårt att se vad den föreställer.

POJKRÖST (V.O.)

Tänk dig en fjäderskrud som på ett monokromt sätt liknar ett krusigt hav eller en veteåker i vind.

En hastig rörelse i fjäderskruden, sedan öppnas ett par ögon, en ugglas lysande gula, intensivt genomskådande blick. Den kraftfulla fågeln lyfter och flyger iväg. Märkligt ljudlösa vingslag. Blicken är stadig, ugglan seglar över ett öppet landskap. Ängar och skogar avlöser varandra.

Förtexter och titel:

"Kärlek kan vänta"

Ugglan fortsätter sin färd. Fokuserad blick - ständigt på jakt.

POJKRÖST (V.O.) (CONT'D)

Plötsligt störtdyker den rakt mot dig.

Ugglan störtdyker."

Det blev i prosaformen helt naturligt att ha den 70 år gamla rollkaraktären Carls tankevärld som en del av berättandet. Inte bara av berättartekniska skäl, utan också för att hans "röst" gav en så stark prägel och slog an en viktig ton. När det hela åter igen skulle gestaltas i manusform var det uppenbart att voice over inte fungerade på samma sätt som hans tankebanor gjorde i prosan. Berättarrösten föll platt och kändes som en nödlösning. Efter att ha provat mig fram på ett antal olika sätt (både i förhållande till exponeringen men också för att slå an samma ton som i prosatexten) förändrade till slut jag Carl som person. Han fick en starkt tvångsmässig inre röst i form av en



ännu äldre man (Carls pappa) som uppmanar och beordrar Carl på olika sätt. En röst som Carl ibland försöker frigöra sig från och som han ibland samtalar med. Med den inre rösten hittade jag en ny ingång till en annan karaktär "Junior" (Carls sonson). Om Carls pappa lever vidare i Carl så är det troligt att Carl lever vidare i Junior och därigenom öppnades en ny dimension i historien. Carls tankar fick alltså en lösning som utvecklade historien. Och om jag inte hade haft Carls hela historia nedtecknad hade jag inte kunnat förutse att en ytterligare "karaktär" skulle vara lösningen på att synliggöra Carls tankar.

Jag tror att en del av resultatet jag uppnått beror på att jag fått vrida och vända på gestaltungsarbetet i olika former. Något har jag definitivt vunnit om jag jämför mitt första manus med det sista. Hur filmen blir vet jag inte ännu. Men att filmen hade kunnat bli något helt annat om jag tagit mig an mina idéer med kameran istället för med pennan är helt säkert. Jag läser följande i Widerberg-biografen:

Att Bo Widerberg först arbetade igenom *Kvarteret Korpen* som pjäs är förmodligen förklaringen till att den skiljer ut sig som hans starkaste film ...

Manuskrivandet var vanligen en plågsam period för Bo. Han var otålig att få komma ut på inspelning, för att av miljön få inspiration till de sista detaljerna. Kvarteret Korpen är undantaget i hans produktion, förmodligen den enda film där han arbetade längre med manuset än med själva filmen.

Antagligen hade publiken då (som nu) lättare att ta till sig en film som kommer ur en väl förberedd och noggrant övervägd text. Då liknar filmen ett språk vi behärskar, något vi kan känna igen.

## Litteratur & film

Arbetet med prosatexten har lett till att jag funderat på relationen mellan litteratur och film. Jag ser ungefär 15 svenska långfilmer per år och jag läser ungefär hälften så många svenska böcker. Överlag tycker jag att de nyskrivna böckerna slår de "nyskrivna" filmerna med hästlängder med avseende på gedigenhet/soliditet (men när en film väl är riktigt bra så slår den för mig alla böcker). Vad beror det på? Är det för att en bok inte blir utgiven om den inte håller måttet? Produktions- (och distributions-)beslut av en film tas ju innan den ens är inspelad, vilket gör det svårt att avgöra kvaliteten på slutprodukten? Beror skillnaden helt enkelt på att bokfolket bedömer en mer eller mindre färdig produkt medan manus är något väldigt ofärdigt (som dessutom ska leda till premiär, vare sig filmen blev bra eller dålig)? Men det som slår mig är att jag oftare tycker att det är just filmernas grund (det i efterhand synliga manuset) som är tunnare, barnsligare och lättare att "se igenom" än i böckerna. Jag blir sällan förvånad eller överraskad. Och ett manus blir ju (normalt sett) inte filmatiserat om inte ett stort antal personer har godkänt det och sagt att de tycker att det är bra. Längden är en vanlig "ursäkt"; i en roman finns tid att fördjupa på ett helt annat sätt än i en film. Men jag tycker inte det är ett argument som håller eftersom det onekligen finns bra korta noveller (som inte rymmer djupdykningar) och det finns gedigna och solida filmer som visar på filmens potential som allt annat än "ytlig". Jag ser också ett slags politisk korrekthet och moralism i svensk film som jag i alla fall inte genomskådar på samma sätt i litteraturen. Tänker filmfolk och bokfolk olika när det gäller "bra" och "kvalitet"?

Under hösten 2011 blev mitt manus *Kärlek kan vänta* no-

minerat till Stockholms Filmfond stipendium för kvinnliga regissörer. Bland de nominerade var tre av fem berättelser baserade på böcker, sen var det min text som gått via romanformen och så var det ett manus skrivet direkt för film. Hur kommer det här sig? Är det lättare att bevilja filmstöd för en text som redan fått en godkänd-stämpel genom bokpublicering? Håller filmfolket på att avsäga sig makt genom att i ena instansen låta bokförläggarna i allt högre grad stå för bedömandet (fler och fler filmer är baserade på litterära verk) och i den andra änden är det publiken (antalet sålda biljetter) som avgör vilken slags filmer som ska få produktionsstöd? Lider filmfolket av någon slags "bedömningskräck" där man inte tycker att spetskompetensen man har som just "filmfolk" är av någon betydelse? Och spelar det egentligen någon roll om makten förskjuts?

Jag blev nyfiken på hur de statliga bidragen till film och skönlitteratur är formulerade. Jag kontaktade *Statens Kulturråd* och *Svenska Filminstitutet* via deras mailadresser på hemsidan:

Hej,

Mitt namn är Stina och jag skriver en master-uppsats i filmisk gestaltning där jag bl.a. jämför ansökningsförfarandet mellan produktionsstödet för långfilm (SFI) och litteraturstödet för skönlitteratur (Statens Kulturråd) och undrar om ni har skriftliga riktlinjer/uppdrag som långfilmskonsulenten/arbetsgruppen för skönlitteratur har att följa? Finns i så fall de riktlinjerna tillgängliga för mig att ta del av?

Stort tack på förhand.

Mvh Stina Bergman

Första svaret kom från Statens Kulturråd:

Hej Stina

Litteraturstödet regleras i litteraturförordningen (2010:1058) (se bifogad länk<sup>9</sup>) samt i Kulturrådets föreskrifter om litteraturstödet: (se bifogad länk<sup>11</sup>).

Jag bifogar även direktiven för arbetsgrupperna som beslutas av Kulturrådets styrelse samt arbetsgruppens kvalitetskriterier som ledamöterna själva utformar och kontinuerligt uppdaterar:

### **"Bedömningsgrunder för svensk och översatt skönlitteratur**

Bedömningen sker i konkurrens med övriga sökta titlar. Beskrivningen nedan utgör grunden för det resonemang som leder fram till arbetsgruppens beslut om stöd eller avslag.

Utgångspunkter för bedömning av bokens kvalitet är intensitet, originalitet, komplexitet; förnyelse eller självständighet ifråga om litterär teknik.

Ordet *intensitet* kan syfta på en förhöjd upplevelse, där det språkliga uttrycket ger en fokuserad, koncentrerad och förtätad bild. Det kan också syfta på en språklig gestalt av mer självreferentiell karaktär, där själva uttrycksformen ger en kvalificerad och problematiserande utsaga om språkets och det litterära uttryckets natur. Ordet *originalitet* innebär ett krav på förnyelse eller det litterära verkets personliga karaktär; verket skall inte enbart reproducera tidigare givna mönster, utan också bidra med en självständig vinkling av de problem som gestaltas eller de litterära uttrycksformer och tekniker som aktualiseras i texten. Ordet *komplexitet* syftar både på litterära tekniker och gestaltade erfarenheter och idéer.

För lyriken ställs krav på pregnans och konstnärligt genomförda

idéer, antingen dessa gäller ett konsekvent tydliggörande eller produktivt fördunklande bildspråk *eller* en lyriskt medveten och genomförd kritik av bildspråk och andra traditionella lyriska stilmedel. Poesin skall också på ett tydligt sätt kunna hänföras till lyriska traditioner *eller* en medveten kritik av dessa, eller idén om en tradition. Det personliga uttrycksbehovet räcker inte för att skapa kvalificerad och litteraturstödsberättigad poesi. Kravet på lyriskt och konstnärligt medveten gestaltning och en medveten språksyn är grundläggande.

Även för prosan krävs en medveten estetik, att texten visar ett konstnärligt genomtänkt och konsekvent förhållnings-sätt till prosans traditioner och tekniker. Vid bedömningar av prosaverk finns ett gestaltungs-kra-; texten skall på ett originellt och komplext sätt gestalta en erfarenhet eller en idé, och detta skall vara konsekvent genomfört *eller* med en meningsskapande diskontinuitet.

Kriterierna kan skifta vid bedömningen av olika verk, men de relateras till de anspråk som respektive verk explicit eller implicit reser. Kraven balanseras mot varandra och mot verkets idé.

Vid bedömningen av utpräglad genrelitteratur, t.ex. kriminalromaner och historiska underhållningsromaner, krävs att de tänjer genrens gränser och tillför den något nytt av språklig, tematisk eller gestaltungs-mässig art.”

En mer kortfattad version av kriterierna finns även tillgänglig på vår hemsida:<sup>12</sup>

Med vänlig hälsning  
Zoi Santikos

Sen fick jag svar från SFI:

Hej!

På denna länk kan du läsa allt om våra produktionsstöd (se bifogad länk)<sup>13</sup>

Till höger under Dokument hittar du "Bestämmelser för samtliga produktionsstöd" (se bifogad länk)<sup>14</sup>.

(Här har jag klistrat in det som står specifikt om produktionsstöd och det fullständiga dokumentet finns under länken):

### **Produktionsstöd**

*./.../ Produktionsstöd skall endast utgå till producenter som kan redovisa en ambitiös plan för filmens spridning i olika visningsformer ./.../ § 29 2006 års Filmavtal*

Produktionsstöd kan utgå till värdefulla svenska filmer under förutsättning att det föreligger tillräckliga ekonomiska, tekniska och personella resurser för produktionens genomförande. Produktionsstöd får sökas fram till en films premiär i Sverige.

För att erhålla stöd förutsätts att vid varje tidpunkt gällande kollektivavtal tillämpas vid engagemang av medverkande.

[Här har jag plockat bort flera produktionsrelaterade punkter som finns med i sin helhet i länken]

### **Beslut**

Beslut om produktionsstöd fattas av Svenska Filminstitutets styrelse på förslag från en konsulent. När beslut om produktionsstöd är fattat skrivs ett Produktionsstödsavtal mellan producenten och Svenska Filminstitutet. I avtalet skall framgå stödbeloppets storlek och sista dag för undertecknande av samproduktionsavtal.

## Redovisning av könsfördelning

Parterna är eniga om att verka för att öka jämställdheten på filmområdet.

/.../

Hälsningar

Pia Lejbro

Registrator

Jag kände mig lite osäker på om jag hade förstått saken rätt? Har långfilmskonsumenten nästan bara produktionstekniska kriterier att ta hänsyn till? Graden av "genomförbarhet" väger ju säkert väldigt tungt eftersom att det kräver, och kostar så pass mycket att färdigställa en film, men det borde inte utesluta riktlinjer som har med själva verkets innehåll/dramat och konstnärens bakgrund att göra?

Så jag skrev igen:

Hej !

Tack så mycket för svar!

Här kommer tre följdfrågor;

Vad består produktionstödsavdelningen av? Är det ett antal personer som hjälper konsumenten att läsa? Finns dessa i så fall namngivna?

För att vara säker på att jag inte missuppfattat konsulentens förhållningsregler i förhållande till själva innehållet i filmen:

Finns det inga riktlinjer som har med filmens innehåll att göra (förutom att stödet ska gå till värdefulla filmer) som tex kvalitet, originalitet, förnyelse, teknik, genre...?

Finns det heller inga specifika riktlinjer som ställer "krav"

på filmskaparen (för utom könsfördelning som nämns) som debuterande eller erfaren, geografisk spridning osv?

Alltså; är länken du skickade om produktionsstöd det absolut enda skriftliga material som konsulenterna har att förhålla sig till när hon/han väljer projekt att ge som förslag till Svenska Filminstitutets styrelse?

Hoppas jag inte är för tjugig men jag vill vara helt säker på att jag inte skriver något som är fel.

Bästa hälsningar Stina

Hej Stina!

Här hittar du dem som jobbar med konsulenterna (se länk)<sup>15</sup>;

(här finns två personer namngivna som jobbar med långfilm, en assistent och en produktionscontroller)

När det gäller dina övriga frågor kan jag som registrator inte svara på dem. Förslår därför att du antingen kontaktar någon av filmkonsulenterna eller Charlotta Denward, charlotta.denward@sfi.se, som är chef för Produktionsstödsavdelningen.

Hälsningar

Pia Lejbro

Så jag valde att (med ungefär samma brev) kontakta chefen för produktionsstödsavdelningen, Charlotta Denward, men innan jag fick svar från henne hittade jag följande dokument om konsulentens uppdrag:



## Riktlinjer konsulenter

Version beslutad av VD efter revision i ledningsgruppen  
2011-03-15

### *Anställningsvillkor*

VD anställer filmkonsulenter på heltid under inledningsvis två år med möjlighet till en begränsad förlängning. En konsulent kan förordnas under maximalt fem år.

Konsulenten ingår i Filminstitutets produktionsstödsavdelning och rapporterar till avdelningschefen. Anställningsavtalet reglerar bl. a frågor om bisyssla och jäv (se nedan).

Konsulenten ska hålla sig orienterad om filmverksamheten inom Filminstitutet samt på det regionala, nationella, nordiska och europeiska planet. Det innebär bland annat att konsulenten ska delta i vissa seminarier, konferenser, festivaler, etc.

### *Arbetsbeskrivning*

Filminstitutets roll är att skapa bästa möjliga förutsättningar för en kreativ miljö i den svenska filmbranschen, inte att styra de konstnärliga och kreativa processerna.

Konsulentens uppdrag är att fördela utvecklingsstöd och föreslå produktionsstöd till värdefulla filmprojekt i enlighet med gällande filmavtal och bestämmelser, inom den budget som fastställs av styrelsen. Detta ska ske genom en kvalitetsinriktad helhetsvärdering av bland annat konstnärliga, produktionsmässiga och publika aspekter mot bakgrund av filmavtalets uppsatta mål. Detta innebär prioritering av projekt i förhållande till egen budget och till en rimlig spridning i tid.

Besluten ska präglas av en professionell värdering av projekten vilket innebär att personlig smak och privata preferenser inte får styra valet av projekt. Den värdering konsulenten gör bör i synner-

het gälla den konstnärliga konstellationen bakom filmen och ska resultera i ett brett och varierat utbud som tilltalar den svenska biopubliken.

Valet av projekt ska skapa en rimlig balans mellan kontinuitet och förnyelse i svensk film.

Konsulenterna äger rätt att inom en särskild kringkostnadsbudget engagera extern hjälp, till exempel lektörer.

/.../

### **Produktionsstöd**

Beslut om produktionsstöd fattas av styrelsen, som särskilt ska motivera om den går emot konsulentens förslag. Styrelsen kan delegera beslut till VD.

Filminstitutet ger inte stöd till filmskolefilmer, dvs filmer som produceras som en del i utbildningen på en filmskola.<sup>16</sup>

Här kommer det in möjliga lektörer i bilden och ett referat till det gällande filmavtalet<sup>17</sup> men inte heller där hittar jag något som har med filmens *inhåll* eller *filmskaparna* att göra, förutom att *hänsyn* ska tas till den konstnärliga konstellationen bakom filmen. Så fick jag följande svar av Charlotta;

Hej Stina,

Jag svarar på dina frågor i ditt mail så blir det lättare att läsa!

Hur många består "produktionstödsavdelningen" av? Är det ett antal personer som hjälper långfilmskonsulenterna att läsa? Finns dessa i så fall namngivna? Hur väljs de ut? Vad har de för riktlinjer?

– de personer som arbetar på produktionsstödsavdelningen vid sidan av de fem konsulenterna är två koordinatörer för kort-

resp. dokumentärfilm, en controller för långfilm, en assistent för långfilm samt en handläggare för övriga stöd, dvs. PRS, stöd till oberoende producent och fortbildning/kursverksamhet. Ingen av dessa är inblandade i det konstnärliga urvalet av film som ska stödjas, det valet gör konsulenterna ensamma.

För att vara säker på att jag inte missuppfattat konsulentens riktlinjer när jag läst om bestämmelserna på nätet:

Finns det några ytterligare skriftliga riktlinjer som har med filmens innehåll att göra (förutom att stödet ska gå till värdefulla filmer) som kvalitet, intensitet, originalitet, förnyelse, teknik, genre...?

– Detta står inte i riktlinjerna utan är en löpande diskussion som förs – om bredd i utbudet, publikfilm OCH konstnärligt nyskapande etc.

Finns det några ytterligare specifika riktlinjer som ställer "krav" på filmskaparen/konstnären/regissören (för utom könsfördelning som nämns) som debuterande eller erfaren, geografisk spridning osv?

– nej, det finns inte

Alltså; är länken jag fick om produktionsstöd det absolut enda skriftliga material som konsulenterna har att förhålla sig till när hon/han väljer projekt att ge som förslag till Svenska Filminstitutets styrelse?

– är det riktlinjerna du menar? "Riktlinjer konsulenter" (alltså den länken jag hittade innan jag fick svaret, fotnot 11).

det är det formella material som finns, själva urvalet baseras på konsulentens erfarenhet och värdering av enskilda projekt. Det är så systemet ser ut.

Hälsningar och lycka till med uppsatsen,

Charlotta

Det är ett delvis informellt system som beskrivs av SFI och konsulentuppdraget verkar svårt att beskriva och relativt ensam. Riktlinjerna är få och knapphändig formulerade: "kvalitetsinriktad helhetsvärdering av bland annat konstnärliga, produktionsmässiga och publika aspekter" samtidigt som "personlig smak och privata preferenser inte får styra valet av projekt."

När det, som i Statens Kulturråds fall, finns en referensgrupp har flera personers "smak och privata preferenser" möjlighet att stötas mot varandra och olika argument kommer till tals. Huruvida och i vilken omfattning konsulenten har den möjligheten till dialog och diskussion framgår inte. Manusets förväntas i SFI:s ansökningsförfarande kunna föra själva filmens (dramats/idéns) talan och utgör den konstnärliga grunden utifrån vilken konsulenten ska fatta beslut, samtidigt som SFI inte har några formulerade riktlinjer för konsulenten att ta hänsyn till/falla tillbaka på i sitt urvalsarbete. Istället är det ett ständigt pågående samtal (mellan vilka är oklart) vilket gör det svårt att i efterhand utvärdera arbetsgången och systemet. Det enda synliga är resultatet: vilka filmer som producerades under vilka konsulenter.

Skulle dessa olikheter i ansökningssystemen kunna vara en bidragande orsak till att jag generellt sett tycker att svenska böcker håller högre standard än nyskrivna manus och att det är sällsynt att "filmen blev bättre än boken"? Det är ju inte så att litteraturen alltid är överlägsen filmen men när det gäller adaptationer är den, i mitt tycke, oftast det. För att förtydliga tycker jag alltså att boken är bättre än manus, boken är bättre än film-boken, men därmed inte sagt att bokfilmen är bättre än filmfilmen. De högsta topparna och det allra mest nyskapande inom film tycker jag att jag ser i filmfilmen. Alltså har

jag en ekvation som inte riktigt går ihop; filmmanus är sämre än boken men filmfilmerna är bättre än bokfilmen. Böckerna håller generellt högre standard men när man vill använda sig av den "bokkvaliteten" i filmen så går något förlorat. Varför? När en roman blir till sker hela gestaltungsarbetet i textform, litterärt gestaltande. När den färdiga gestalten sedan ska bli film ska man alltså först "avgestalta" för att hitta den grund man behöver för att sedan filmiskt gestalta. Kanske kan alla böcker göras om till film (och alla filmer till böcker) men en adaptation från roman till film är inte ett överföringsarbete utan ett förvandlingsarbete. Och kanske just för att författaren hade *roman* i åtanke när berättelsen tog form, står den sig oftast bättre som bok än som film. Även om jag alltså slår fast att svenska böcker generellt sett är "överlägsna" originalmanus så tror jag på aktivt konst- och mediespecifikt arbete inom filmen istället för att övergå till att filmatisera böcker. Det är så en konstform utvecklas. (Ett sidospår är tv-seriernas framgångar på senare år, där just manusarbetet ofta hyllas och dessutom jämförs med stora romaner. Där kan man prata om hur en mediespecifik arbetsmetod utvecklats, men det är ett annat resonemang. Se bifogad länk med artikel av Jonas Thente.<sup>18)</sup>

## Min slutsats

När jag tog mig an prosaformen försökte jag få texten att språkligt fungera som roman, men när jag läser den idag (månader senare) ser jag ändå att jag har hoppat över en massa litterärt gestaltungsarbete för att jag ju trots allt varit medveten om att det till slut ändå skulle bli en film. Jag försökte låta bli att ta "filmgestaltisk" hänsyn men jag hade ändå filmen i åtanke – och det märks. Detta borde innebära att gestalt-

ningsarbetet börjar tidigare än vad jag försökte slå fast i min definition ovan.

*Filmisk gestaltning* kanske hellre bör formuleras som en process och ett arbete som tar vid så fort man har i *åtänke* att resultatet ska bestå av rörliga bilder och ljud – bli till film. Och att ”*åtänken*” utför väldigt mycket mer jobb än vad jag (när jag började mitt resonemang) trodde. Min tanke då var att jag behövde ”befria mig” från gestaltningsarbetet genom att inte ta hänsyn.

Jag skulle vilja hävda, även om det givetvis är svårt att be- lägga, att alla mallar och regler (medvetet eller omedvetet) begränsar historieberättarna i högre grad inom film än inom litteraturen. Jag skulle dessutom önska att manuset inte var en så överlägsen grundsten när vi pratar om den fiktiva filmens tillkomst. Allt för att de som sitter med sin första filmidé inte ska få en skriva-manus-impuls innan de tänkt igenom saken noggrant.

Säg att manuset i sin form frestar oss att lösa gestaltnings- tekniska problem med synliga verktyg, vilket i värsta fall leder till förutsägbara och enkla formuleringar. Skulle man då med fördel kunna befria manuset från alla regler och låta berättelsen stå helt för sig själv och först efter det starta arbetet med att ”lösa filmen”?

För egen del kände jag, trots att jag hade ett ”fungerande” manus, att texten var begränsande och att det fortfarande finns mycket mer att hämta i berättelsen. Efter några om och men insåg jag att jag skulle ha en hel del att vinna på att skissa med bilder på samma sätt som jag hade skissat med pennan. Här hade jag två olika möjligheter. Antingen att göra en liten, liten del av filmen och försöka gestalta den så likt min vision som möjligt (en scen eller en pilot). Eller så kunde jag filma

*hela* filmen med helt fel "färgpalett" (utan rätt skådespelare, inspelningsplats, scenografi osv) bara för att ha ett rörligt material att utgå ifrån och diskutera i det fortsatta gestaltungsarbetet. Jag valde det senare. Till en början mest för att det första alternativet kändes helt orimligt, jag hade inte kommit dithän i mitt arbete att jag visste hur filmen skulle se ut. Och med facit i hand har denna filmsekvens lärt mig mycket om filmisk gestaltning. Att kunna tala om filmen som helhet utifrån ett rörligt bildmaterial har varit ett bra verktyg för mig. Både för att det har hjälpt mig att formulera vad det är jag vill och för att synliggöra uppenbara brister i förlagan, manuset. (Filmsekvensen finns med som bilaga).

När jag började fundera på de frågor som ligger till grund för den här texten tänkte jag mig alltså att manus till viss del har spelat ut sin roll, men jag har ändrat mig. Det är inte manuset i sig som är problemet utan att vi (filmarna, branschen, bidragsgivarna) gett manuset en position som inte är produktiv. Det verkar i alla fall vara så. Och jag tror inte att den genomsnittlige filmskaparen är redo för manuskriptet. Eller uttryckt på ett annat sätt: man ska inte utgå ifrån att alla kan formulera så mycket av gestaltungsarbetet i text eller att alla filmprojekt kan formuleras i en förberedande text.

Men blandar jag inte dessutom ihop 1) vad som händer med en historia när man försöker anpassa den efter manusmallen och 2) huruvida det går att kvalitetsbedöma ett manus som underlag för film? Under ett seminarium där vi diskuterade "konsten att läsa manus" sa en av de kursansvariga att han nästan aldrig kunde avgöra om det skulle bli en bra film när han läst ett manus. Något som i text tedde sig fullkomligt uselt kunde bli en lysande film och vice versa. Är det inte undantagen man pratar om då? Det fåtal gånger då man

inte kunde förutse vilken potential som låg dold i en simpel text? Om det är en regel snarare än ett undantag så känns ju SFIs tillit till manus som filmens "garant" väldigt konstig. I det tidigare nämnda examensarbetet *Att bedöma konstnärlig kvalitet i filmidéer* understryks av de som bedömer filmmanus att de utan problem kan sortera bort 80–85 % av de manus de läser.

6. Bedömarna tycker att det är lätt att i ett första urval sortera bort 80–85% av filmidéerna. Däremot har de svårigheter med att peka ut vad det är som gör att de resterande femton procenten är intressanta för vidare utveckling.<sup>19</sup>

Kan det vara så att kravet på manus ur ett bedömningsperspektiv inte är en metod för att komma åt vilka projekt man som bedömare ska *välja ut*, utan snarare ett verktyg som anses göra det enklare att *välja bort*?

Så här tänkte Ingmar Bergman kring konsten att läsa manus när han hade skrivit *Beröringen*.

Det är svårt att skriva ett filmmanuskript, men jag undrar om det inte är minst lika svårt att läsa det. Orden kan ju aldrig uttrycka det den färdiga filmen vill förmedla. Ibland är de för många och lägger sig i oordnade högar över den spontana upplevelsen. Ibland är de för få och lämnar läsaren i sticket på det skamligaste sätt. Under alla förhållanden är manuskriptet alltid ett halvfabrikat, en blek och osäker spegelbild.

Särskilt gäller detta en film som *Beröringen*. Om jag med någon pretention på fullständighet i ord skulle återge det som sker i min tänkta film, så skulle jag tvingas skriva en omfångsrik bok av föga läsvärde och stort besvär. Jag har varken begåvning eller tålmod



för den sortens heroiska övningar. Dessutom skulle ett sådant förfarande effektivt ta död på all gestaltningsglädje både för mig och artisterna.

Således inviterar jag läsaren till en ganska summarisk text, ett chiffer, som i bästa fall vädjar till vars och ens fantasi och inlevelse.

Om den färdiga filmen kan jag fatta mig kort än så länge: Dess färger är varma. Tonarterna är ganska ljusa: närhet, ömhet och något vemod.

Ytterligare förklaringar vore löjliga. Filmer är som människor. Man tycker om, man tycker inte om, man står likgiltig.

I det här speciella fallet vill jag, hoppas jag, skulle jag önska, att man tycker om.

Ingmar Bergman<sup>20</sup>

Om jag tolkar honom rätt: orden tar död på gestaltningsarbetet, eller gestaltningsarbetet får inte drivas för långt med hjälp av orden. Löser man för mycket i text så faller filmen. Eller? Å andra sidan verkar han ha helt klart för sig hur den "tänkta filmen" ska bli, han vill bara inte förstöra den visionen med ord. Eller är det så att allt som ska rymmas i den färdiga filmen förutom filmmanuskriptet, färgerna och tonarterna fortfarande står att arbeta fram senare i skapandeprocessen?

Om man håller med mig om att vi har alla (tekniska) förutsättningar att förändra manusets dominerande position, lätta på dess strama ramar, samt öppna upp för andra arbetsmetoder, uppstår en fråga: för vems skull? Jag för inte det här resonemanget för att "föra missförstådda filmares talan". Och jag tror inte att en konsulent skulle sparka bakut och vägra utveckla något som de ansåg bra med motiveringen att "det saknas manus" (även om konsulenten i fråga kanske tillslut skulle be om ett). Jag tror heller inte att det står en hel drös

med filmskapare (i alla fall inte bland debutanterna) som vill jobba utan manus men tvingar sig att skriva enbart för att de tror att det "krävs". Jag tror att de flesta, liksom jag, ser manuset som en bra, naturlig och "enkel" grund. Och det är där problemet ligger, alla är nöjda och glada och därför låter vi manuset stå oförändrat när allt annat förändras. Jag tror filmerna skulle bli mer spännande och inte så likformade om man vidtog några åtgärder. Jag tror att ett aktivt arbete med de här frågorna på sikt skulle leda till större mångfald, högre kvalitetsnivå, ökad spänning och inte minst minskad förutsägbarhet i svensk film. Men detta kräver ett medvetet ökat risktagande där man inte blir rädd, får röda kinder eller drar örönen åt sig bara för att något gick åt pipsvängen – vilket jag tror är lätt hänt om man har en så utsatt position som konsulenterna har. Om det inte finns ett aktivt konstspecifikt (mediespecifikt) arbete inom filmen vars själva huvuduppgift är att utveckla, förändra, förnya tänker jag att Filmsverige stagnerar.

Så vilka är de slutsatserna jag har kunnat dra av mitt arbete med mitt filmmanuskript och mitt arbete med det här resonemanget?

Jag tror att manuset genom sin framträdande position – dess funktion och idén om vad manuset gör för filmen – påverkar filmklimatet i mycket hög utsträckning. Föreställningen om att filmarbetet börjar med ett manus ställer till problem. Delvis för att stödstrukturerna ser ut som de gör, och delvis för att det finns en risk för att manusformen som sådan i alltför hög utsträckning styr innehållet. Och sist men inte minst föreställningen om att manuset ska se ut på ett visst sätt och utformas med en viss grad av gestaltningsarbete.

## Noter

- 1 <http://regeringen.se/sb/d/8343/a/184790/pressitem/184790#anc184790>.
- 2 <http://sfi.se/sv/varastod/Produktionsstod/>.
- 3 [www.duskona.com](http://www.duskona.com).
- 4 Dagens Nyheter 28/12, 1963.
- 5 Mårten Blomkvist, *Höggradigt jävla excentrisk*, Norstedts, 2011.
- 6 <http://mobil.hd.se/kultur/boken/2011/09/18/liv-till-varjepris/>.
- 7 Tidsskriften Chaplin nr 45, 1964.
- 8 Intervju i programmet Sverige! SVT1 lördagen den 15 oktober 2011.
- 9 [www.kth.se/abe/forskning/arcplan/projektarbeten-i-kurser-1.34962](http://www.kth.se/abe/forskning/arcplan/projektarbeten-i-kurser-1.34962).
- 10 [www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Forordning-20101058-om-stat\\_sfs-2010-1058](http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Forordning-20101058-om-stat_sfs-2010-1058).
- 11 [www.kulturradet.se/Documents/Om%20Kultur%c3%a5det/F%c3%b6rfattningssamling/KRFS\\_2010\\_1.pdf](http://www.kulturradet.se/Documents/Om%20Kultur%c3%a5det/F%c3%b6rfattningssamling/KRFS_2010_1.pdf).
- 12 [www.kulturradet.se/sv/bidrag/litteratur/Litteraturstod/Bedomning-av-litteraturstod](http://www.kulturradet.se/sv/bidrag/litteratur/Litteraturstod/Bedomning-av-litteraturstod).
- 13 [www.sfi.se/sv/varastod](http://www.sfi.se/sv/varastod).
- 14 [www.sfi.se/sv/varastod/Produktionsstod](http://www.sfi.se/sv/varastod/Produktionsstod).
- 15 [www.sfi.se/sv/varastod/Produktionsstod/Kontakta-Produktionsstodsavdelningen](http://www.sfi.se/sv/varastod/Produktionsstod/Kontakta-Produktionsstodsavdelningen).
- 16 [www.sfi.se/PageFiles/8465/Riktlinjer%20okonsulenter%202011-03-15%20intern%20och%20offentlig.pdf](http://www.sfi.se/PageFiles/8465/Riktlinjer%20okonsulenter%202011-03-15%20intern%20och%20offentlig.pdf).
- 17 <http://regeringen.se/sb/d/8343/a/184790/pressitem/184790#anc184790>.
- 18 [www.dn.se/blogg/bokbloggen/2010/06/09/manual-for-handhavandet-av-en-poanglos-litteraturdebatt-7487](http://www.dn.se/blogg/bokbloggen/2010/06/09/manual-for-handhavandet-av-en-poanglos-litteraturdebatt-7487).
- 19 Fredrik Lange, *Att bedöma konstnärlig kvalitet i filmidéer*, Filmhögskolan, Göteborgs universitet 2009.
- 20 Ingmar Bergman, *Riten, Reservatet, Beröringen, Viskningar och rop*, Bokförlaget PAN/Norstedts, 1973.

EXAMENSARBETEN 2012:

Stina Bergman, *Prosa vs manus, litteratur vs film*

Gunhild Enger, *På sporet av en idé*

Tove Krabo, *Utbytbara? En metod för estetiska, etiska och sociala  
ställningstaganden vid fikionaliseringsprocesser inom film*

Kristina Meiton, *Arbetsliv. Ett manus under arbete*

Jessica Nettelblatt, *Att leva och överleva  
som dokumentärfilmare*

Cecilia Torquato, *Substans*

HANDLEDARE:

Kalle Boman, Ewa Cederstam,

Cecilia Parsberg & Göran Dahlberg

OPPONENT:

Sara Kadefors

EXAMINATOR:

Göran du Rées





GÖTEBORGS UNIVERSITET  
FILMHÖGSKOLAN