

Vad berättar scenografi?

Att analysera produktionsdesign
genom en närstudie av *Fucking Åmål*



GÖTEBORGS
UNIVERSITET

Författare: Liv Ulfsdóttir

Filmvetenskap

Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet

Kandidatkurs, C-uppsats, Vt 2015

Examinator: Boel Ulfsdotter

ABSTRACT

ÄMNE: Filmvetenskap

INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet

Examinator: Boel Ulfsdotter

TITEL: Vad berättar scenografi: Att analysera produktionsdesign genom en närstudie av *Fucking Åmål*
The narrative of production design: To interpret set design through a close study of *Show me love*

FÖRFATTARE: Liv Ulfsdóttir

TYP AV UPPSATS: Kandidat (C), 15 hp

VENTILERINGSTERMIN: Vt 2015

This essay aims to examine a key element of cinema which is frequently unexamined in academic studies of film, or else included in the much wider term of mise-en-scène: production design, or set design. The main focus is on exploring the narrative impact of set design, and its dynamic relationship to the film itself. Key questions for the purpose of the essay are: what can design tell us about the characters and narrative, in terms of norms, gender, and social status? How is class and social status illustrated through set design in this particular movie? The method is a close study of the 1998 Swedish film *Fucking Åmål* (*Show me love*), directed by Lukas Moodysson. The study is performed using primarily film theory, in addition to some sociological theory. The essay demonstrates that production design, even in a film where its main purpose initially may be seen to be merely realistic, has a vital narrative function and is a key part to the understanding of a film.

Keywords: Film, scenografi, rekvisita, production design, set, mise-en-scene, *Fucking Åmål*

Innehållsförteckning

| | |
|--|-----------|
| Kapitel 1: Inledning | 5 |
| 1.1 Bakgrund och problemformulering | 5 |
| 1.2 Syfte | 7 |
| 1.3 Frågeställningar | 8 |
| 1.4 Avgränsningar | 8 |
| | |
| Kapitel 2: Teori och Metod | 9 |
| 2.1 Teoretiska perspektiv | 9 |
| 2.1.1 Affrons och Affrons analysmodell | 9 |
| 2.1.2 Den scenografiska realismens icke-varande | 11 |
| 2.1.3 Allt är scenografi | 12 |
| 2.2 Teoretiska och praktiska begrepp | 13 |
| 2.3 Metod och material | 14 |
| 2.3.1 Metodologisk utgångspunkt | 14 |
| 2.3.2 Urval | 15 |
| | |
| Kapitel 3: Forskningsöversikt | 16 |
| 3.1 Scenografianalyser, teoretiska perspektiv samt Bordwell och Thompson | 16 |
| 3.2 Skrivet om <i>Fucking Åmål</i> | 18 |
| | |
| Kapitel 4: Analys | 20 |
| 4.1 Det visuella konceptet | 20 |
| 4.1.1 Film och färg | 20 |
| 4.1.2 Socialrealism och arbetsmetod | 21 |
| 4.2 Vem bor här: Agnes, Elin och deras privata platser | 22 |
| 4.2.1 Etableringen | 22 |
| 4.2.2 Boendeformen | 23 |
| 4.2.3 Hemma hos: Kulturellt kapital eller Nyfiken arbetarklass | 24 |
| 4.3 Det inre rummet: Huvudkaraktärernas sovrum | 26 |
| 4.3.1 Uppåt väggarna | 26 |

| | | |
|-------|---|-----------|
| 4.3.2 | Läsning | 28 |
| 4.3.3 | Ringandet | 29 |
| 4.3.4 | Naturromantiskt mellan lakanen | 29 |
| 4.4 | Du är vad du äter: Mat- och dryckskonsumtion | 30 |
| 4.4.1 | Chips, läsk och cigg eller rostbiff och vin | 30 |
| 4.4.2 | O'boy, vilket vackert väder | 31 |
| 4.5 | Hemlighuset: Toaletterna i <i>Fucking Åmål</i> | 32 |
| 4.5.1 | Klaustrofobiska rum | 32 |
| 4.5.2 | Att komma ut | 33 |
| 4.6 | Allmänna utrymmen: Offentligt och exteriört | 33 |
| 4.6.1 | Skolan | 33 |
| 4.6.2 | Bron över längtan bort, eller mellan två världar | 35 |
| 4.6.3 | Åmål, Trollhättan eller vilken småstad som helst | 35 |
| 4.6.4 | De saknade vyerna | 36 |
| 4.7 | Parfym och rakblad: Rekvisita ur ett genusperspektiv | 37 |
| 4.7.1 | "Do you really want me" | 37 |
| 4.7.2 | Färdmedel till en annan värld, i badrumsskåpet | 38 |
| | Kapitel 5: Avslutande diskussion, sammanfattning och framtid | 40 |
| 5.1 | Slutsatser | 40 |
| 5.1.1 | <i>Sets in motion</i> och <i>Fucking Åmåls</i> samhällspåverkan | 40 |
| 5.1.2 | Status som generationsfilm och <i>Show me love</i> | 41 |
| 5.1.3 | Fysiska norm-markörer och klasstillhörighet | 42 |
| 5.2 | Framåtblickar | 43 |
| 5.2.1 | Måste scenografi alltid vara generaliserande? | 43 |
| 5.2.2 | Scenografins språk, en avslutande förhoppning | 43 |
| | Källförteckning | 45 |

Kapitel 1: Inledning

I detta kapitel kommer jag att berätta om varför jag vill skriva om scenografi och mina generella tankar runt detta. Vidare kommer jag att presentera mina frågeställningar och diskutera de begränsningar jag satt upp för min analys.

1.1 Bakgrund och problemformulering

”Film design is so incredibly influential, yet at its very best, we don’t even see it”. Detta är första meningen i en stor bok med det korta namnet *Production Design*¹. Jag tror att denna rad säger en del om varför det inte finns särskilt mycket skrivet om scenografi och produktionsdesign varken i filmkonsumerande eller filmvetenskapliga sammanhang. Trots att jag själv gått utbildningar inom både film och scenografi har varken jag eller de kollegor jag frågat några särskilt användbara böcker i ämnet. Scenografin nämns ofta i förbifarten när det skrivs om film, oftast för att poängtera något i berättelsen. När det visuella diskuteras nämns bildutsnitt och rörelse, ibland platsen men framförallt diskuteras film ofta utifrån regissörens vision, och innehållsmässigt skrivs det om skådespelarnas agerande och texten vi möter. Detta tycker jag är märkligt när vi nu har ett medium framför oss som främst är visuellt (men även audiellt såklart). Särskilt förvånad är jag över att det inte gjorts fler analyser av vad rekvisita, scenografi, kostym, mask och plats symboliserar när det gäller klass, kön, etnicitet med mera. Dessa element ingår i större sammanhang som analyserats men närstudier av det som avfilmats har jag inte hittat i överflöd trots att, som André Bazin uttrycker det: ”[t]he 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.”²

Så varför analyseras inte det vi ser i bilden? Denna fråga, tillsammans med det knappa litteraturutbudet, gjorde mig övertygad om att det finns en relevans i att skriva om scenografi och gav mig en inriktning till denna uppsats.

Att komma som filmarbetare in i en värld av filmanalys (som filmvetenskapen är) har både

¹ Fionnuala Halligan, *Production Design*, Sussex: The Ilex Press Limited, 2012, 8.

² David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An introduction*, 4th ed., USA: Mcgraw-Hill, Inc., 1993, 148.

sina för- och nackdelar. Under mina år som scenograf och attributör i filmbranschen har det slagit mig att det finns en omedvetenhet om vad scenografiska element berättar, både för oss som ställer dem framför kameran och för oss som ser resultatet. Ett uttryck för detta är till exempel att filmkaraktärer ofta bor lite finare än vad de borde med tanke på sin ekonomiska position. En anledning till det (förutom omedvetenheten) kan vara att vårt nordiska välfärdssamhälle skapat en bild av att alla har det ganska bra och likadant hemma³. Vi har en hög standard för hur våra svenska hem ska se ut, och om vi visar upp dem är det främst en snygg fasad vi ser⁴, som sedan speglas i de filmer vi gör. Detta är dock ett för stort ämne att ta upp i en vetenskaplig uppsats på den här nivån.

Det finns självfallet filmer som är gjorda med högsta medvetenhet om varje detalj. När jag såg *Fucking Åmål*⁵ första gången minns jag att jag lade märke till sådant som speglade min omvärld. Jag kände igen mig i allt från längtan bort till skolans tegelfasad, och inte minst musiken. Filmen gjorde intryck på mig och jag imponerades av exaktheten i skildringen av hur det var att vara femton år gammal 1998.

En annan viktig orsak till varför scenografin ofta blir förbisedd tror jag är att många inte vet vad som innefattas i ordet. På en handuppräckning bland cirka hundra elever i tolvårsåldern visste ingen vad scenografi var, medan några enstaka hade hört ordet rekvisita⁶. Jag menar inte att elever i årskurs sex borde veta allt om film, men medvetenheten var inte heller större bland deras lärare. De tekniska aspekterna gör att begreppet är svårdefinierat, jämfört exempelvis med kamerarörelser eller kostym som i många fall är mer uppenbart. Scenografi eller produktionsdesign innehåller mycket (kanske för mycket?) då det mer eller mindre innefattar allt vi ser i bild, förutom skådespelarna. Scenografi är allt från växter till grafik, och som yrkesmän måste vi scenografi-arbetare kunna lite av varje, eller som Fionnula Halligan skriver senare i sin introduktion till *Production Design*: "What do you need to know to become a production designer? The short answer is everything."⁷

³ Något som bl.a. våra största svenska företag riktade till privatpersoner (ex. IKEA och H&M) vittnar om.

⁴ Se alla glossiga inredningstidningar. Detta tema analyseras och dissekteras i: Zandra Ahl & Emma Olsson, *Svensk smak. Myter om den moderna formen*, Stockholm: Ordfront förlag, 2001.

⁵ *Fucking Åmål/Show me love*, Lukas Moodysson, Memphis film, 1998.

⁶ Jag passade på att fråga fem klasser på Öckerö, när jag var där för att föreläsa om filminspelning i maj.

⁷ Halligan, *Production Design*, 11.

1.2 Syfte

Vad hade *La dolce vita*⁸ varit utan sin fontän, eller *Psycho*⁹ utan sin dusch? Eller för den delen: vad hade realismen saknat utan sin symboliska diskbänk? Mitt syfte med denna uppsats är att genom en närstudie av en specifik film belysa scenografins del i det visuella berättandet, och att förklara hur och till vilken grad produktionsdesign kan användas för att skildra dramaturgiska element såsom klass, ålder och social status inom ramen för en film.

Ett annat syfte är att skriva om detta relativt outforskade ämne. Scenografin står ofta i bakgrunden, även bokstavligen. Men den kan berätta något som inte de andra filmiska delarna kan, och tillföra mer än vad skådespel eller text kan (eller lyckas med att) förmedla. Scenografin utgör ett av fundamenten inom dramafilm och angående dess betydelse skriver Jane Barnwell: ”The actors move through architectural settings that are spatially designed for the medium and the designer brings the character to life through details like the colours of the wall, the clothes in the closet, what objects are on the bedside table, and so on, but also through the composition of these in the frame.”¹⁰

Eftersom jag själv arbetar med scenografi vill jag vara med och lyfta medvetenheten om detta område vilket jag hoppas göra genom denna uppsats. Jag hoppas att scenografin och produktionsdesignen kommer att lyftas fram mer i framtida analyser.

Jag vill även uppmärksamma det enorma arbete som ligger bakom en film som till synes filmar av verkligheten men egentligen är en tolkning av den. Lena Israel tangerar detta när hon skriver: ”[filmen] kan förmedla eller visa oss verkligheten och är själv en del av vår (sociala) verklighet. Bakom filmen och dess utformning finns det världsåskådningar, idéer om människans och samhällets natur och föreställningar av kunskapsteoretisk art.”¹¹

⁸ *La dolce vita/Det ljuva livet*, Federico Fellini, Riama film, 1960.

⁹ *Psycho*, Alfred Hitchcock, Shamley productions, 1960.

¹⁰ Jane Barnwell, *Production design: architects of the screen*, London: Wallflower Press, 2004, 44.

¹¹ Lena Israel, *Filmdramaturgi och vardagstänkande*, Göteborg: Daidalos, 1991, 215.

1.3 Frågeställningar

Jag kommer att utgå från vad det är vi ser i form av scenografi och produktionsdesign. Med hjälp av det kommer jag att berätta vad den realistiska scenografin förmedlar, och vad den berättar utöver vad filmen i övrigt (skådespelarna och texten) säger oss. Mina frågor för analysen är alltså:

1. Vad förmedlar scenografin i den utvalda filmen om karaktärerna (deras genus, sociala status)?
2. Hur förstärker scenografin filmens samtidsskildring, och hur hjälper den till att förmedla de normer och värderingar som är rådande i det samhälle den specifika filmen skildrar?
3. Hur skildras klasstillhörighet genom scenografi?

1.4 Avgränsningar

I denna uppsats kommer jag att göra en analys av det vi ser i film i form av scenografi. Det kommer alltså inte att handla om *mise-en-scène*, kostym, mask, ljus, specialeffekter, plats, kamera och teknik, även om dessa delar kommer att beröras. Kostym, mask, specialeffekter och plats ingår i produktionsdesignen som helhet, men jag kommer ändå att undvika dessa i möjligaste mån till fördel för enbart scenografin.

Vidare kommer jag att avgränsa mig till en film: *Fucking Åmål* från 1998, vilket jag gör av ren tidsekonomisk anledning. I *Fucking Åmål* finns mycket intressant som skulle kunna analyseras när det gäller de unga karaktärernas identitetsskapande, Åmål och Trollhättan, hur filmen har påverkat vår syn på tjejer, tonårstid, sexualitet med mera. Det finns en del skrivet om detta, främst angående hur *Fucking Åmål* skildrar genus och ungas sexualitet. Denna uppsats kommer inte att analysera det, men jag kommer att beröra stereotyper och genus genom en tolkning av scenografiska element.

Det jag kommer att försöka avgränsa mig till är tolkningen av scenografin i den färdiga filmen. Den litteratur som finns i ämnet behandlar ofta syftet med scenografin: idéerna före, hur man har gått till väga och sedan genomfört arbetet. I min studie har jag satt mig in i delar av den visuella vision som ingick i arbetet kring *Fucking Åmål*, men jag kommer endast att ta upp det när idé och färdig film berättar samma sak, eller där den färdiga filmen resulterar i en helt annan tolkning än intentionens.

Kapitel 2: Teori och Metod

I detta kapitel kommer jag att presentera de böcker och teorier jag ska basera min analys på, ta upp problemet med osynlig scenografi, förklara begrepp, och sedan min studiemetod (som består av att analysera det vi ser i film, som inte är människor). Sist kommer jag att diskutera varför jag valt att påvisa scenografins betydelse genom endast en film och varför jag då valt *Fucking Åmål*.

2.1 Teoretiska perspektiv

Att hitta en teorigrund för denna uppsats har varit svårt. Någon svensk eller nordisk litteratur som analyserar våra egna produktioner har visat sig ännu besvärligare att hitta. Den bok jag främst kommer att utgå från är därför *Sets in motion: art direction and film narrative*¹² där Charles och Mirella Jona Affron analyserar amerikanska filmer. Dessa filmers budgetar gällande endast scenografin överstiger de resurser vi här i Europa spenderar på en hel film. Film- och analysprocessen är dock ganska lik i hela västvärlden varför jag ändå valt att använda *Sets in motion*. Därutöver kommer jag främst att basera min analys på *Film art: An introduction*¹³ samt texter som analyserar tingens symbolik. Dessa kommer att presenteras i avsnitt 3.1.

2.1.1 Affrons och Affrons analysmodell

Författarna till *Sets in motion* menar att de få gånger scenografi undersökts har fokus legat antingen på förhållandet mellan film- och teaterscenografi eller det mellan filmscenografi och konst/arkitektur. Deras utgångspunkt är istället teoretiseringen av scenografin som narrativt element. De menar att detta har förbisetts och endast tagits upp sporadiskt av ett fåtal teoretiker¹⁴, vilket jag håller med dem om. Det scenografiska arbetet handlar om att berätta en historia anser både Affron, Affron och jag själv.

¹² Charles & Mirella Jona Affron, *Sets in motion: art direction and film narrative*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

¹³ Bordwell & Thompson, *Film Art: An introduction*.

¹⁴ Affron & Affron, *Sets in motion*, 34-35.

Teorin i *Sets in motion* baseras på att det finns fem nivåer av styrka i dekoren, eller *Design intensities* som Affron och Affron kallar dem¹⁵. De menar att "[i]n most films, decor carries a low level of narrative weight. It sets time, place and mood and subscribes to the generally accepted depiction of the real.", vilket är det sätt de beskriver nivå ett: *Set as Denotation*¹⁶. Jag anser att detta stämmer till viss del, men jag anser också att närmast all scenografi är väl genomarbetad. Jag har hittills inte kommit i kontakt med en enda film där det inte funnits något i scenografien som berättat något mer om karaktärerna eller historien än vad som framgått på annat sätt i filmen. Däremot håller jag med om att det finns filmer som vid en första anblick verkar vara sådana där scenografien endast berättar samma sak som filmen i övrigt.

Den andra nivån de tar upp är *Set as punctuation*, som de definierar enligt följande: "The result is a recognizable nexus of narrative and decor. At such moments of emphasis, decor enters into a dynamic with narrative that establishes not time, place and mood alone but time, place and mood as these center on the specificity of plot, theme and, above all, character, as well as on the related specificities of class, gender, race, and ethnicity."¹⁷ I min studie kommer jag därför inte att analysera enbart vad det är för rekvisita och scenografi vi ser, utan även vad den som ser filmen kan dra för slutsatser av dessa. Jag kommer alltså att försöka förklara vad åskådaren läser in och hur narration och scenografi berikar varandra.

Nivå nummer tre kallar Affron och Affron för *Set as Embellishment*, och i dessa filmer är det meningen att vi ska lägga märke till scenografien. De menar att "here production stresses values that are highly determining, verisimilitudinous yet unfamiliar, and unintentionally striking."¹⁸ Detta kan vara epok-filmer¹⁹ eller det vi brukar kalla scenografifilm, gärna innehållande stora byggen. I dessa filmer ska åskådaren inte kunna missa scenografins nödvändighet för berättandet²⁰. Ett svenskt exempel som skulle kunna passa in här, även om de inte har lika storslagna kulisser som Affrons och Affrons exempel har, är *Arn*-filmerna²¹

¹⁵ Ibid., 35.

¹⁶ Ibid., 37.

¹⁷ Ibid., 38.

¹⁸ Ibid., 38-39.

¹⁹ Benämning på filmer som utspelar sig under en annan tidperiod, på engelska kallade "period films".

²⁰ Affron & Affron, *Sets in motion*, 38-39.

²¹ *Arn – rikets vid vägens slut & Arn: tempelriddaren*, Peter Flinth, Svensk Filmindustri, 2007-2008.

eller för att ta något mer aktuellt: *Känn ingen sorg*²² där man byggt upp en värld som påminner om vår men innehåller en hel del udda detaljer vilket gör den icke-realistisk.

Den tydligt icke-verkliga samt skapade miljön tillhör nivå nummer fyra. I *Set as Artifice* menar Affron och Affron att dekoren har privilegiet att skapa nya verkligheter. I dessa filmer är det inte meningen att vi ska känna igen oss, detta är istället ”films whose sets are in fact stages on which the narrative as performance unfolds.”²³ Som exempel tar de upp *Das Kabinett des Dr. Caligari*.²⁴ Även här skulle vi på svenska använda ordet scenografifilm men skillnaden från nivå tre (där man avbildar en tid som funnits eller skruvar till den) är att man här istället skapat en helt ny eller annan värld. En svensk långfilms-motsvarighet i den här klassen är svårt att hitta men eventuellt skulle *Kronjuvelerna*²⁵ kunna vara ett samtida exempel.

Affrons och Affrons sista nivå kallar de *Set as Narrative* och här ingår filmer ”in which the field or reading is composed of a single locale.”²⁶ Scenografin i denna kategori berättar en del av historien själv och dessa filmer har ofta ett ursprung i teaterscenen. Exempel på historier som nämns är *Hamlet* och *Anne Franks dagbok*²⁷. Vissa kammerspel bör ingå i denna sista kategori och ett svenskt exempel skulle kunna vara *Hotell*²⁸.

Min ambition är inte att gå in och göra analyser utifrån nivå tre till fem, men jag har valt att sammanfatta dem för att ge en förståelse för scenografins bredd samt ge en helhetsbild av Affrons och Affrons teoretiska perspektiv.

2.1.2 Den scenografiska realismens icke-varande

Den realistiska scenografin är enligt mig förbisedd. De filmer som faktiskt uppmärksammas för sin scenografi, och som får de flesta priser i kategorin, är filmer som inte är nutida eller

²² *Känn ingen sorg*, Måns Mårilind & Björn Stein, Acne Film, 2013.

²³ Affron & Affron, *Sets in motion*, 39.

²⁴ Ibid.

²⁵ *Kronjuvelerna*, Ella Lemhagen, Filmlance International, 2011.

²⁶ Affron & Affron, *Sets in motion*, 39-40.

²⁷ Ibid.

²⁸ *Hotell*, Lisa Langseth, B-reel Feature Films, 2013.

realistiska²⁹. Scenografi uppmärksammas alltså undantagsvis, om det är epok-film eller fantasivärldar som byggs upp³⁰. Jag tolkar detta som att det finns en uppfattning om att det inte är någon konst att skapa en realistisk scenografi, och därför vill jag skriva om just det. Jag får medhåll från Stuart Craig som i en intervju med Jane Barnwell säger: "There is this notion that period films represent more effort, more work and more talent than contemporary which is nonsense."³¹ De flesta filmer som görs i västvärlden idag är också samtidskildringar skapade med idén om att visa en scenografi som avspeglar det liv vi lever. Dessa filmer, som avbildar verklighetens tidstypiska och karaktäristiska drag, ger oss möjlighet att spegla oss själva och tolka filmen utifrån vår samtid. Denna typ av skildring ger oss även möjlighet att se klass, kön och sexualitet och därefter omvandla dem så att de passar vår egen verklighet. Eller som Affron och Affron uttrycker det: "Genre and cultural distinctions are thus redefined, destabilized, or heightened to an evident, even memorable degree."³²

2.1.3 Allt är scenografi

Affron och Affron diskuterar även begreppet *The reality effect* som syftar på att "[a]rtificial or appropriated from the real world, decor is a sign of movie life"³³. De menar att det inte spelar någon roll om scenografin är uppbyggd, omgjord eller helt enkelt fanns där från början, då den genom kamerans blick alltid blir just scenografi. Detta är något jag i högsta grad håller med om. Jag kommer alltså inte att ta hänsyn till om rekvisitan eller scenografin funnits på platsen från början eller den placerats där för kamerans skull. När jag ser en film antar jag att allt jag ser i bild är ett medvetet val, eller som Affron och Affron uttrycker det "[t]his is, after all, how the viewer is meant to percieve them."³⁴ Det vi ser finns där av en anledning och berättar något, precis som att exempelvis ljus, kamerainställning, agerande eller klippning är ett medvetet val i filmprocessen.

²⁹ I Sverige: *Svensk Filmdatabas*, "Guldbaggen, Bästa scenografi", <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/guldbagge/2015>, hämtad 19 maj 2015. I USA: *The official academy awards database*, "Art direction", <http://awardsdatabase.oscars.org>, 2015, hämtad 18 maj 2015.

³⁰ Se ex: "The power of mise-en-scene" i Bordwell & Thompson, *Film Art: An introduction*, 147, som enbart tar upp Méliès och de icke-realistiska scenografier han byggde redan under filmens barndom.

³¹ Barnwell, *Production design: architects of the screen*, 103.

³² Affron & Affron, *Sets in motion*, 38.

³³ *Ibid.*, 41.

³⁴ *Ibid.*, 2.

2.2 Teoretiska och praktiska begrepp

Något jag märkte tidigt när jag försökte sätta mig in i filmteorins begrepp är att många teoretiker använder *mise-en-scène* vilket är en övergripande term som innefattar scenografi, kostym, mask, ljus och hur karaktärerna rör sig i bild³⁵. Begreppet kommer från franska och kan direktöversättas till ”iscensättning”. Här ingår alltså scenografi som en del av flera, men jag ska i möjligaste mån begränsa mig till att skriva om enbart scenografin, även om denna samspelar med de andra elementen, speciellt ljuset.

Begreppen *scenografi*, *scenograf* och *produktionsdesign*, *produktionsdesigner* är de områden jag främst kommer att beröra. Kortfattat kan sägas att scenografi består av dekor och rekvisita medan produktionsdesign även innefattar ett helhetstänkande gällande den visuella visionen där även kostym, mask, specialeffekter och till viss del plats ingår. Men yrkestitlarna handlar en hel del om rykte och just titlar, och ibland mindre om vad arbetet innefattar³⁶. Traditionen i Sverige har varit att använda sig av begreppen scenograf och scenografi vilket även jag främst kommer att göra. Förr sa man ofta filmarkitekt och de senaste åren har produktionsdesigner börjat användas mer. Min uppfattning är dock att arbetstitlarna syftar på samma slags person, det vill säga den som är ansvarig för scenografi, rekvisita och det materiella framför kameran, eller som Vincent LoBrutto uttrycker det: ”[a] production designer is responsible for the visual look of the film.”³⁷ Hur detta arbete fördelas och ansvaras för skiljer sig från produktion till produktion och från person till person. Här finns en kulturell skillnad i arbetssätt samt en storleksskillnad då produktionsdesigner använts som begrepp i exempelvis USA där produktionsapparaten för det mesta är mycket större än i Sverige. Där används termen *art director* numera som en funktion under produktionsdesignern, men i produktioner där det inte finns en *production designer* är *art director*, eller scenografen som är dess svenska motsvarighet, den som ansvarar för tidigare nämnda områden.³⁸

Vidare kommer jag att ta upp begreppen *rekvisita* och *spelrekvisita* (*props* och *action props*). Det första symboliserar en sak som finns i bilden och kan innefatta allt från bilar och datorer

³⁵ Bordwell & Thompson, *Film Art: An introduction*, 145.

³⁶ För en utförligare diskussion om titlar och kreditering se: Ward Preston, *What an art director does: an introduction to motion picture production design*, Hollywood: Silman-James Press, 1994, 149.

³⁷ Vincent LoBrutto, *By design: interviews with film production designers*, Westport: Praeger publishers, 1992.

³⁸ Se även: Roland Sterner, *Ordbok för filmare*, Stockholm: FilmhusFörlaget, 1999, 75 och 81.

till soffor och mat.³⁹ Spelrekvisita är något som hanteras av karaktärerna. Även *nyckelrekvisita* kommer att förekomma, det vill säga en sak som är bärande för något i berättelsen.

Location eller *inspelningsplats* och *on location* eller *på plats* är ytterligare begrepp där det första innebär den plats man filmar på och det andra att man filmar på en plats som ska föreställa det den i verkligheten är. Exempelvis bestämdes det under förproduktionen av *Fucking Åmål* att man skulle filma skolscenerna *on location*, det vill säga på en riktig skola. *On location* kan dock innebära en ombyggd, omdressad eller befintlig plats. En *location* behöver inte höra ihop med en annan; till exempel filmade man hiss-scener på ett äldreboende, men hissen förekommer sedan i filmen i ett flervåningshus med vanliga lägenheter⁴⁰.

Dress eller att *dressa* innebär att göra (om) en miljö så att den ser ut som man vill att den ska göra. Exempel på detta kan vara att man dressar om ett sovrum hos ett medelålders par till att bli ett tonårsrum där en alternativ sextonåring bor.

2.3 Metod och material

2.3.1 Metodologisk utgångspunkt

Jag kommer att utgå från en klassisk närstudie som metod, men istället för att tolka vad karaktärerna säger och hur de agerar kommer jag alltså att analysera historien utifrån sakerna vi ser. Scenografin berättar också en berättelse, oftast förstärker den det vi hör, men den berättar även annat, om exempelvis klasstillhörighet eller åldersgrupp. Lena Israel skriver i boken *Filmdramaturgi och vardagstänkande*: ”Tingen ingår i ett socialt sammanhang och vi kan relatera oss till dem på olika sätt. En telefon eller en bil är inte dessa ting rätt och slätt. Vad du använder bilen till, vilket märke du väljer, beror bl a på din sociala status.”⁴¹ Därmed skapas ett dynamiskt samspel mellan scenografi, ideologi och berättande. Israel fortsätter: ”När en kvinna går och handlar är det en funktionellt determinerad handling, men dessutom

³⁹ Ibid., 78.

⁴⁰ Vilket är fallet med Elins lägenhet i *Fucking Åmål*.

⁴¹ Israel, *Filmdramaturgi och vardagstänkande*, 38.

något mycket mer. Kvinnan utför en ideologiskt influerad handling, där ideal som berör bilden av kvinnan, hennes plikter mot familjen, kan göra att hon handlar som om en lag styrde och formade vissa förväntningar på hennes beteende [...] Hennes handling är laddad med värderingar.”⁴² Jag ska försöka medvetandegöra den effekt scenografin har, de ofta omedvetna tolkningar vi gör och som vi ibland skapar endast genom den scenografi vi ser. Det bästa sättet att göra detta tror jag är genom en närstudie av en film.

2.3.2 Urval

Som framgått är det filmen *Fucking Åmål* från 1998, skriven och regisserad av Lukas Moodysson, jag kommer att analysera. Anledningen till att jag valt just denna film är för att det inte är en film där scenografin utmärker sig⁴³, utan är en realistisk samtidskildring. Eftersom scenografianalyser av filmer med mindre budget samt av filmer gjorda i närområdet⁴⁴ visade sig vara nästintill obefintliga var det ytterligare en anledning till att välja just *Fucking Åmål*.

I de flesta spelfilmer ligger ett stort arbete bakom platsernas utseende, men jag anser att *Fucking Åmål* är ett bra exempel på en film som inte upplevs som ”scenograferad”. Jag får ofta höra att personer utanför filmbranschen tror att ”man bara gått in någonstans och börjat filma”, vilket är långt från verklighetens filmskapande. Ett exempel från just *Fucking Åmål* som motsäger detta är att Moodysson bad sin scenograf och sin kostymör att åka ”to visit Åmål teenagers in their homes and make notes of how their houses, clothes, and personal items looked”⁴⁵ vilket är en vanlig arbetsmetod.

Fucking Åmål är dessutom en film som fick stort genomslag och ses idag som en del av den moderna svenska filmhistorien, vilket gör den passande för en C-uppsats.

⁴² Ibid.

⁴³ Se 2.1.2.

⁴⁴ Eller snarare inte producerade i USA.

⁴⁵ Anna Westerståhl Stenport, *Lukas Moodysson's Show me love*, Seattle: University of Washington Press, 2012, 100.

Kapitel 3: Forskningsöversikt

I detta kapitel kommer jag att presentera den litteratur jag funnit inom ramen för scenografi inom film. Jag kommer också att ta upp att det skrivits en del om *Fucking Åmål* men främst utifrån ett genusvetenskapligt perspektiv.

3.1 Scenografianalyser, teoretiska perspektiv samt Bordwell och Thompson

I min research har jag alltså kommit fram till att det inte finns mycket skrivet om scenografi. På svenska har jag inte hittat någon som tolkar scenografi. De böcker jag därför använt mig av handlar om amerikanska filmer, och i de allra flesta fall om filmer med stora dekorbyggen. Dessa produktioner har gjorts med helt andra budgetar (och därmed möjligheter), men principen av hur film görs är densamma världen över, och därför har dessa skrifter ändå varit användbara i min analys.

Den litteratur som finns om scenografi är främst ur ett ”hur-gör-man”-perspektiv⁴⁶ eller om olika scenografer och deras arbeten, utifrån deras tankesätt och visuella visioner⁴⁷. Några få tolkningar av scenografi finns inom den vetenskapliga domänen⁴⁸, men ofta nämns det som ett område av flera inom mise-en-scène (där den fotografiska aspekten ofta framhävs mest). Många teoretiker skriver om det visuella, men nämner då främst bildspråk, klippning eller ibland ljudets betydelse. Sällan skrivs det om valet av innehåll i bilderna, om det inte gäller skådespelare⁴⁹. David Bordwell delar mina åsikter och sätter pränt på det dilemma jag som filmarbetare utsatts för när jag gett mig in i den filmvetenskapliga sfären: ”Film studies departments seldom pursue research into visual style and structure. Here the professors are

⁴⁶ Se: Ward Preston, *What an art director does*, eller: Georgina Shorter, *Designing for screen: production design and art direction explained*, Ramsbury: The Crowood Press, 2012. Det enda svenska exemplet jag har hittat (dock med inriktning mot teater) är: Sven Östberg, *En bok om scenografi*, Stockholm: Nykterhetsrörelsens bildningsverksamhet, 1985.

⁴⁷ Se: Peter Ettetdgui, *Production design & art direction screencraft*, Woburn: Focal Press, 1999, eller: Halligan, *Production Design*.

⁴⁸ Ett av få exempel som analyserar filmer utifrån scenografi: Beverly Heisner, *Production design in the contemporary American film: a critical study of 23 movies and their designers*, Jefferson: McFarland & Company, 1997.

⁴⁹ Se ex: Leif Duprez, & Gerth Ekstrand, *Se på film: Historia, teknik, genrer, påverkan*, Lund: Prismaserien, 1975, där man över huvud taget inte nämner scenografin. Jag gissar att det finns ett samband mellan vetenskapliga domäner här, då filmvetenskapen ofta grundar sig i samma teori som exempelvis litteraturvetenskapen, som inte är ett visuellt medium.

out of sync with the people whose work they study.”⁵⁰

David Bordwell, tillsammans med Kristin Thompson, har trots allt skrivit ett avsnitt om just mise-en-scène i boken *Film art – an introduction*. De menar i detta kapitel att termen används ”to signify the director’s control over what appears in the film frame”. De skriver vidare att detta begrepp kommer från teatern och innehåller samma slags konstnärliga uttryck vilka de specificerar som ”setting, lighting, costume and the behaviour of the figures. In controlling the mise-en-scene, the director *stages the event* for the camera.”⁵¹ Jag har inga invändningar mot innehållet i deras begreppsförklaring, däremot menar jag att regissören är en av skaparna till mise-en-scène, som är ett gediget grupparbete. Eller som Moodysson uttrycker det i slutordet till *Fucking Åmål: manuskript*, efter att han berättat om hur filmens slutscen kom till tack vare andra medarbetare i teamet: ”[a]v denna lilla berättelse kan man lära sig följande: det är inte bara en person som gör en film, det är många som arbetar tillsammans. Ensam är inte stark.”⁵²

I *Film art – an introduction* presenterar Bordwell och Thompson vidare mise-en-scène genom att beskriva dess relation till realism där vi dömer en film baserat på dess trovärdighet gentemot verkligheten, men att denna trovärdighet är tidsbunden och inte särskilt tillförlitlig. De menar, i likhet med Affron och Affron, att vi istället bör undersöka mise-en-scène ”in relation to narrative and nonnarrative forms”⁵³ vilket de även ägnar några sidor av kapitlet åt. Detta är även en av utgångspunkterna för den här uppsatsen.

Vidare diskuterar Bordwell och Thompson ”The power of mise-en-scene”⁵⁴ där de likt många andra på området uppmärksammar det uppenbara arbetet bakom icke-realistiska scenografier. Det vanligaste exemplet som även Bordwell och Thompson tar upp är ”the cinema’s first master of the technique, Georges Méliès.”⁵⁵

I avsnittet ”Mise-en-scene in space and time” skriver Bordwell och Thompson om detta begrepps betydelse för vad vi ser: ”what we look *at* is guided by our assumptions and

⁵⁰ David Bordwell & Kristin Thompson, *Minding movies: observations on the art, craft, and business of filmmaking*, Chicago: The University of Chicago Press, 2011, 90.

⁵¹ Bordwell & Thompson, *Film Art: An introduction*, 145.

⁵² Lukas Moodysson, *Fucking Åmål: manuskript*, Stockholm: Bokförlaget DN, 1998, 189.

⁵³ Bordwell & Thompson, *Film Art: An introduction*, 146.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid., 147.

expectations about what to look *for*.”⁵⁶ Detta är ett intressant perspektiv även när det gäller vårt fokus inom vetenskap och i yrkesutövning. Den vikt vi lägger vid olika aspekter av mise-en-scène speglar var vi lägger vårt fokus i ett vidare perspektiv. Bordwells och Thompsons kapitel om mise-en-scène innehåller en tvåsidig förklaring om *Setting*, går vidare till *Costume and make-up* som får ungefär lika mycket plats medan ljussättning och rörelser (kamera och agerande) ägnas elva sidor. Dessa senare är självklart grundläggande för filmens varande och jag själv hävdar ofta att film är ljus. Inte desto mindre visar författarna här hur scenografin får stå i bakgrunden för andra film-element även inom mise-en-scène.

I avslutningen av sitt kapitel sammanfattar Bordwell och Thompson hur de menar att vi bör tolka mise-en-scène: ”we should notice how mise-en-scene is patterned in space and time to attract and guide the viewer’s attention through the process of watching the film, and to create suspense or surprise.”⁵⁷ Med hjälp av detta synsätt kommer jag att använda mig av Bordwells och Thompsons *Film art – an introduction*, tillsammans med redan nämnda *Sets in motion* av Affron och Affron, samt till viss del Israels *Filmdramaturgi och vardagstänkande* som jag också tagit upp. Därutöver kommer jag att använda mig av texter och författare som tolkar saker, ting och företeelser i vår omvärld (främst ur ett sociologiskt perspektiv) samt skrifter som behandlar scenografi utifrån tidigare nämnda aspekter.

3.2 Skrivet om *Fucking Åmål*

Då jag valt inriktning och avgränsat mig till att analysera endast scenografi hittade jag en hel bok som handlar om *Fucking Åmål*, nämligen *Show me love* från 2012 av Anna Westerståhl Stenport. Det mesta som finns skrivet om *Fucking Åmål* utgår från frågor gällande identitetsskapande, homosexualitet, genusaspekter samt småstadsfenomenet⁵⁸. Dessa teman är oerhört intressanta, men de belyser (återigen) handlingen och oftast inte vad vi ser i bilderna. Boken *Show me love* berör även den dessa frågor, men behandlar också, bland annat, det scenografiska. Därför blir den det nyckelverk jag kommer att använda mig av, även om jag utgår från scenografin vilket skiljer min analys från Westerståhl Stenports.

⁵⁶ Ibid., 163.

⁵⁷ Ibid., 179.

⁵⁸ Se ex: Jenny Björklund, ”Queering the small town: Lukas Moodysson’s film *Show me love*”, *Women’s studies*, volume 39, 2009.

Filmers lokalitet i form av städer finns det flera skrifter om, även gällande *Fucking Åmål*⁵⁹. Detta kommer jag att beröra då det tangerar scenografin, men inte uppehålla mig vid. Anledningen till att det finns en del skrivet om filmers lokalitet⁶⁰ är gissningsvis för att det är lättare att i en analys ta upp en såpass uppenbar sak som platsen, även om dessa i verkligheten är omgjorda, ombyggda, eller kanske inte ens filmade i staden de skildrar, vilket även är fallet med *Fucking Åmål* som till största delen är inspelad i Trollhättan.

⁵⁹ Se ex: Anders Annikas, "Fucking Vittula", *Filmkonst*, nr 112, 2007.

⁶⁰ Se ex: Claudia Hellman & Claudine Weber-Hof, *On Location: cities of the world in film*, Bucher/Gazelle Drake Academic, 2006.

Kapitel 4: Analys

Här följer min analys av scenografin i *Fucking Åmål*. Jag har delat upp kapitlet i sju underrubriker. Ett större fokus läggs på karaktärernas privata sfärer medan exteriörer och offentliga miljöer får något mindre plats då dessa sällan är lika detaljrika eller berättande. Kapitlet börjar med en kortare del om den övergripande visuella visionen och arbetsmetoden i *Fucking Åmål*, för att sedan gå vidare in på hur huvudkaraktärer presenteras i de första scenerna och hur deras klasstillhörighet visas genom deras hemförhållanden. Ett längre avsnitt behandlar tonårstjejnarnas egna rum och detaljerna i dessa. Vidare analyserar jag hur mat kan vara en klassmarkör, därefter följer ett arkitektoniskt undersökande som behandlar de minsta rummen, toaletterna, för att sedan gå vidare till större och gemensamma utrymmen. Sist behandlas enstaka rekvisita som berättar så mycket om normer och ideal att de fått en egen avdelning.

4.1 Det visuella konceptet

4.1.1 Film och färg

Affron och Affron menar att filmer tillhörande nivå ett, *Set as denotation*, ska se ut som vi förväntar oss: "[t]he relatively elaborate decor is coded as we would expect, each element a familiar sign not only of time and place but of the kind of narrative that is about to unfold."⁶¹ Jag anser att detta generellt stämmer in på *Fucking Åmål* där scenografin är noga utarbetad, trots att detta var både scenografernas (Lina Strand och Heidi Saikkonen) och regissörens (Lukas Moodysson) långfilmsdebut.

Genom att filma på *reverse film stock*⁶² vilket ger förhöjd färg och textur i själva filmkopian skapade fotografen (Ulf Brantås) en särskild grynighet och mer färgmättnad. En färg som ofta väljs bort i film då den gärna framträder för mycket är röd⁶³, vilken man här istället har valt

⁶¹ Affron & Affron, *Sets in motion*, 48.

⁶² En teknik för hur själva filmremsan behandlas då man filmar positivt (och inte negativt som sedan kopieras till positivt, vilket är det vanliga).

⁶³ I övergången från fysisk film till digital inspelning (innan den digitala tekniken var lika bra som den klassiska filmremsan) var rött ofta en förbjuden färg, då digital film inte kunde framhäva den på ett trovärdigt sätt och den stack därför ut orimligt mycket.

som en grundfärg. Bordwell och Thompson skriver: ”[w]hen the filmmaker uses color to create parallels among elements of setting, a color motif may become associated with several props.”⁶⁴ Många har påtalat Elins röda linne som hon har på sig flera gånger i filmen, men även Agnes bär rött som ett *color motif*. Jag menar att deras lika känslor inför varandra framhävs då Agnes har en röd träningsoverall-jacka på sig första gången de kysser varandra av förälskelse.

Moodysson poängterar den kräkgröna väggfärgen i matsalen i skolan⁶⁵, och det är svårt att bortse från kontrasten den skapar mot de alarmröda matbrickorna. Westerståhl Stenport påstår till och med att valet av denna ovanliga filmteknik skapar en förskjutning som gör att fotografiet blir mer *queer*⁶⁶, en tolkning som jag tycker är lite väl långsökt. Däremot kan jag se poängen i att framhäva färger i en film med direkta, starka uttryck och känslor, vilket inte är ovanligt för filmskapare som exempelvis Pedro Almodóvar, men desto ovanligare i en svensk kontext.

4.1.2 Socialrealism och arbetsmetod

Westerståhl Stenports för ett resonemang om att Moodysson arbetar i en anda av socialrealistiska regissörer såsom Bo Widerberg, Jan Troell och Stefan Jarl⁶⁷ vilket jag håller med om. Vidare menar hon att Moodysson verkar i en skandinavisk tradition och att *Fucking Åmål* till sin form är lik de filmer som gjordes under *Dogma 95*-manifestet⁶⁸ samt att Moodysson och Lars von Trier har vissa likheter i sitt filmskapande⁶⁹. Jag förstår tanken om att *Fucking Åmål* liknar Dogmafilmerna i sin strävan att skildra något realistiskt, men där dessa danska filmskapare aktivt gjorde icke-val och inte ville syssla med klassiskt ”filmfusk” arbetade teamet bakom *Fucking Åmål* tvärtom, med att framhäva och göra om platser, ljud och ljus för att det skulle passa filmen. Valet att använda mestadels praktikablar⁷⁰ som

⁶⁴ Bordwell & Thompson, *Film Art: An introduction*, 150.

⁶⁵ *Fucking Åmål*, Moodysson, Kommentatorspar 59:55.

⁶⁶ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 49.

⁶⁷ Ibid., 27. Stefan Jarl och Lukas Moodysson kom även att göra en film tillsammans senare: *Terrorister*, 2002.

⁶⁸ *Dogma 95* var ett manifest där filmskaparna bl.a. förband sig att endast använda det naturliga ljus/rekvisita/ljud etc. som fanns att tillgå, utan att tillföra något artificiellt. Se: Lars von Trier & Thomas Vinterberg, ”The Dogma 95 Manifesto and Vow of Chastity” *P.O.V. Filmtidskrift*, nr 10, 2000.

⁶⁹ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 25.

⁷⁰ En praktikabel är en rekvisita som kan användas praktiskt, här (och i de flesta fall) hänvisar det till en lampa som är en del av scenografin men samtidigt används för att ljussätta scenen.

ljuskällor var för att skådespelarna inte skulle behöva förhålla sig till ljuskällor, inte för att det skulle vara mer realistiskt⁷¹. Det autentiska var viktigt, men det betyder inte att man filmade platser som de såg ut i verkligheten. Bordwell och Thompson skriver: "[t]hough mise-en-scene is always a product of selection and choice, the realist theorist may value the filmmaker who creates a mise-en-scene that *appears* to be reality."⁷² Alla val när det gäller scenografi och form är genomtänkta i *Fucking Åmål*, även om allt inte kommer fram på det sätt som Moodysson och teamet tänkt sig⁷³. Detaljerna är noga utvalda och filmskaparna har försökt fånga tidsandan genom en realistisk skildring. De har skapat något som *liknar* verkligheten. Jag håller därför inte med Westerståhl Stenport utan menar att *Fucking Åmål* ligger långt från Dogman då de båda använder sig av helt olika arbetsmetoder och därmed når olika resultat.

4.2 Vem bor här: Agnes, Elin och deras privata platser

4.2.1 Etableringen

Med utgångspunkt i att *Fucking Åmål* är en film om att bli vuxen och att komma ut skriver Westerståhl Stenport: "[g]ender and class clues are deftly established"⁷⁴ angående de första scenerna i filmen. Detta kan även läsas ut av scenografin. Filmen inleds med att vi ser Agnes skriva på ett tangentbord. Nästa bild vi ser är en dataskärm med ett textdokument som är döpt till "Dagbok" och därefter själva dagbokstexten där det bland annat framgår att författaren är kär i Elin. Filmen börjar alltså med att berätta sin första premiss genom produktionsdesignen redan innan förtexterna, dock med hjälp av text. Redan här gör vi tolkningar genom scenografin. Först och främst kan vi anta att författaren i scenen äger datorn, annars skulle hon inte våga skriva något såpass personligt på den. För det andra att hon befinner sig i ensamhet, av samma anledning, och för det tredje att hon därmed har ett eget rum, som vi också ser delar av i oskärpa. Efter dessa första bilder kan vi därmed anta att Agnes tillhör en ekonomisk medelklass eftersom eget rum och dator är etablerade⁷⁵.

Elin presenteras genom ett bråk i ett kök, där chokladmjölk spelar en viktig roll. Köket är

⁷¹ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 50.

⁷² Bordwell & Thompson, *Film Art: An introduction*, 180.

⁷³ Se avsnittet om affischerna i Agnes rum: 4.3.1.

⁷⁴ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 33.

⁷⁵ En egen dator är inte speciellt ovanligt idag, men 1998 var det sällsynt bland sextonåringar i Sverige.

stökigt; här ligger medicin blandat med tidningar och ur en låda sticker en handduk upp. Flera markörer finns som vi kan sätta samman för att skapa en bild av Elin som tillhörande en lägre klass än Agnes. Förutom det redan nämnda kan rostat vitt bröd och att O'boyen är slut läggas till. Anledningen till grälet är att ingen har fyllt på O'boy i skafferiet när denna börjat ta slut. Detta måste inte säga något om klass, men i ett hem där någon vuxen är hemma ofta och ser till att det alltid finns mat på bordet sker detta antagligen inte lika ofta. Scenen avslutas också med en bild av den ensamma Elin som tafatt städar plastgolvet med hushållspapper, vilket kontrasteras starkt i nästa scen där hela familjen Ahlberg samlas för födelsedagsfirande på Agnes rum.

Frukosten hos Agnes består av klassisk svensk jordgubbstårta. Vi får här se lite mer av Agnes rum med barnteckningar, svartvita fotografier samt Morrissey-bilder på väggarna. Kärnfamiljen med fint inslagna paket till födelsedagsbarnet utgör en tydlig motsats till de ensamma tonårssystrarnas frukost.

4.2.2 Boendeformen

Efter dessa frukostscener följer en bild på Elins port. En skylt meddelar att hon bor på nummer 129 vilket indikerar att det är en lång gata. Den röda tegelstensfasaden, cykelställen, själva porten och inte minst den offentliga bänken säger oss att detta är ett flerfamiljshus, i ett städat (inget skräp syns) men inte särskilt rikt område. Denna analys sammanfaller med Moodyssons intention. I sitt utgivna manuskript skriver han: ”I det här området bor de som inte har så mycket pengar.”⁷⁶ En sådan lägenhet är i de flesta fall en hyresrätt. I en bostadsrätt (där man känner sina grannar) vore det också underligare om mamman var rädd för att Elin skulle ”skämma ut sig” när tjejerna fastnat i hissen. Hissen är en plats som mamman ser som någon annans, medan flickorna uppenbarligen har en mer familjär inställning till den. Här kommer generationsaspekten in; Elin ser fortfarande att allt är möjligt i världen, medan hennes mamma verkar ha resignerat och accepterat sin position som tillhörande en lägre arbetarklass utan möjlighet till makt eller förändring.⁷⁷

Senare kommer vi att se exteriörer även av Agnes hus. Hon bor i en större trävilla, med både

⁷⁶ Moodysson, *Fucking Åmål: manuskript*, 4.

⁷⁷ Se 2.3.1 och Israel, *Filmdramaturgi och vardagstänkande*, 38.

snickarglädje och ett visst ommålningsbehov. Huset har (minst) två våningar och ligger i ett villaområde. Westerståhl Stenport hävdar att området återfinns i ”a nice part of town”⁷⁸ vilket man kan anta just för att villaområden brukar hysa främst personer från medelklassen. Detta nämns inte på något annat sätt i filmen. Agnes bor på andra våningen dit en gammaldags rundad trätrappa leder. Här finns antagligen även en inredd källare, däremot ser vi aldrig någon trädgård, främst för att de exteriöra scenerna hos Agnes utspelar sig kvälls- eller nattetid. I anslutning till Agnes rum finns en balkong där en Romeo & Julia-liknande scen utspelar sig, med Elin nere på marken och Agnes uppe på balkongen.

Bordwell och Thompson menar att ”elements of mise-en-scene can also imply story information”⁷⁹, vilket dessa exempel på huvudkaraktärernas olika klasstillhörighet visar genom deras boendeförhållanden.

4.2.3 Hemma hos: Kulturellt kapital eller Nyfiken arbetarklass

Interiört är hemmen också olika. Hos Agnes finns både en soffhörna och ett rum med stort matsalsbord, som Agnes mamma Karin dekorerar med en mönsterdesignad duk á la Marimekko när det ska dukas till kalas. Elins vardagsrum består av fåtölj, soffa, soffbord och TV. Just TV:n fungerar här som en klassmarkör, särskilt som familjen tittar på program som *Bingolotto*, eller bara slötittar. Westerståhl Stenport skriver att ”Bingolotto was strongly associated with working-class audience”⁸⁰ och jag menar att dessa rörliga bilder även används för att berätta om heteronormen. *Bingolotto* symboliserar normalitet och vanlighet, inte minst genom att visa en kärnfamiljsidyll i ett inslag, vilket är något som Elin kämpar mot genom hela filmen. Westerståhl Stenport menar vidare att denna scen ”formulates Elin’s growing awareness of her background, including its gender and class codes.”⁸¹ Denna gång är jag inte enig med författaren eftersom, baserat på vad vi ser, Elin inte är den slags karaktär som analyserar sin tillvaro särskilt djupgående. Hon handlar på impuls och att hon skulle vara medveten om sin egen klasstillhörighet ser jag som tveksamt. Däremot tror jag att denna scen är viktig för Elins funderingar och medvetenhet om sin egen sexualitet då hon testar gränser genom att säga till sin mamma att hon är lesbisk, vilket hon direkt tar tillbaka.

⁷⁸ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 34.

⁷⁹ Bordwell & Thompson, *Film Art: An introduction*, 173.

⁸⁰ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 82.

⁸¹ Ibid.

I Agnes hem hänger konst och affischer från museum på väggarna, och det föräldrasamtal som Agnes och hennes pappa har illustreras med jazzmusik, inte TV-bilder. Hemma hos Agnes finns designade danska lampor och pappans svarta polotröja signalerar även den kulturell medelklass⁸². Förutom dessa rum utspelar sig även en scen i något jag gissar är källaren, när Agnes mamma väver på en vävstol. Tygerna som finns i deras hem tyder på att mamman är intresserad av textil och form, ett intresse förbehållet främst kvinnor i medel- eller överklassen⁸³. Att det finns plats för en vävstol och tid för mamma Karin att använda denna tyder också det på att det finns resurser i Agnes hem. Kanske är Agnes mamma själv en efterslänrare till 68-rörelsens formrebeller⁸⁴, som idag ter sig lite nostalgiska och vars verk återfinns främst i kulturella medelklasshem. Mina analyser om klass och kulturellt kapital⁸⁵ går ihop med Moodyssons tanke då han skriver följande om föräldrarna: ”Övre medelklass, ’god smak’. Olof är arkitekt, Karin är textilkonstnär.”⁸⁶

I Agnes hem finns det alltså gott om plats, medan systrarna Olsson inte ens har var sitt rum. Hos Elin ser vi det nämnda köket, vardagsrummet samt ett in-kik⁸⁷ i mammans sovrums. Därutöver verkar det bara finnas en toalett med en för liten spegel samt det rum som Elin och Jessica delar. I etableringen har jag nämnt lite om Agnes rum. Att hon har ett eget rum är viktigt även i den symboliska bemärkelsen av ”Ett eget rum”, Virginia Woolfs tanke om den självständiga kvinnan.⁸⁸

Med dessa fakta om karaktärernas hem etablerade skulle man kunna hävda att *Fucking Åmål* tillhör första nivån: *Set as Denotation* eller *The Good Set* som definieras genom att scenografen ”is entirely subordinate to the narrative.”⁸⁹ Affron och Affron menar att denna typ av dekor är till endast för att markera tid, plats och stämning och i förlängningen för att vi ska ta så lite notis som möjligt om den⁹⁰. Detta stämmer på *Fucking Åmål* som inte söker stora

⁸² Artikel om den svarta polotröjan som symbol: Fredrik Strage, ”Intellektuell push up-behä”, *Dagens Nyheter*, 16 mars 2002, tillgänglig: <http://www.dn.se/arkiv/lordag-sondag/intellektuell-push-upbeha>, hämtad 21 maj 2015.

⁸³ Se ex: Ahl & Olsson, *Svensk smak. Myter om den moderna formen*.

⁸⁴ Carolina Söderholm, *Svenska formrebeller: 1960- och 70-tal*, Lund: Historiska media, 2008.

⁸⁵ Jag använder mig av begreppet kulturellt kapital härstammande från Pierre Bourdieus forskning, från Donald Broady, *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, Akademisk avhandling, Stockholms Universitet, 1991.

⁸⁶ Moodysson, *Fucking Åmål: manuskript*, 7.

⁸⁷ Kameratekniskt begrepp för när man endast ser en snäv vinkel av ett rum genom en dörr eller ett fönster.

⁸⁸ Virginia Woolf, *A room of one's own*, London, Hogarth Press, 1929.

⁸⁹ Affron & Affron, *Sets in motion*, 43-44.

⁹⁰ *Ibid.*, 47.

effekter eller fokuserar på rekvisitan, men i en närtolkning som denna menar jag att scenografin ändå berättar mer än vad handlingen i övrigt gör, vilket jag återkommer till i nästa avsnitt av min analys.

4.3 Det inre rummet: Huvudkaraktärernas sovrum

Hjärtat i huvudkaraktärernas privata platser är i deras egna rum som också utgör hjärtat i scenografin. Dessa rum är även "the core of their home"⁹¹ som Affron och Affron uttrycker det i nivå två: *Set as Punctuation*. Det är i dessa rum som *Fucking Åmål* börjar och vi lär känna våra huvudkaraktärer bättre. Här kysser Elin Agnes första gången och det är i Elins rum filmen avslutas.

4.3.1 Uppåt väggarna

Elin delar alltså rum med sin syster. Det vi ser där inne är främst vad som sitter på väggarna, vilketameratekniskt och utrymmesmässigt inte är konstigt eftersom rummet antagligen är litet då deras mamma förmodligen inte haft råd med var sitt eller större rum, plus att det ska få plats två sängar. Väggarna är dekorerade med bilder på hunkar, popidoler, Nalle Puh, logotyper för märkeskläder, festfoton på tjejerna och torkade rosor. Rummet är, liksom köket, ganska plottrigt och att det är tjejerna som spelar Elins och Jessicas kompisar som dressat⁹² påvisar att Moodyssons idé och resultat samspelas; rummet är ett verklighetstroget tonårsum å la 1998, om än något överdrivet. Jag gissar att detta rum ser ännu stökigare ut i verkligheten än i filmen, eftersom kameran mest fångar små delar av det men dessa bilder består ändå av flera scenografiska element. Detta rum speglar systrarnas ålder och intressen genom skönhetsideal, kommersiella idoler och barnsliga detaljer som visar att de varken är barn eller vuxna. Det visar även ett försök att leva upp till heteronormativiteten genom överdimensionerade affischer på halvnakna vältränade killar som överrösts med läppstiftspussmunnar. Olssons hem är präglad av arbetarklass genom dess plottrighet och stökighet, som är motsatsen till överklassens minimalistiska goda smak eller nordisk designs ljusa enkelhet.

⁹¹ Ibid., 68.

⁹² Westerstahl Stenport, *Show me love*, 22.

Hemma hos Agnes är väggarna mörka, något som vi antar att Agnes fått välja själv, och som många unga alternativa önskade sig. Agnes musiksmak är bred men innefattar inte det för åldern typiska; samtida kommersiell musik lämnas därhän till förmån för nämnda Morrissey, klassisk musik och Bob hund. CD-skivan som Agnes får i födelsedagspresent av sina föräldrar är Bob hunds andra fullängdskiva. Detta popband sågs som alternativa⁹³ och för den som känner igen *Omslag: Martin Kann* berättar scenen alltså en hel del om Agnes.

Vidare har denna karaktär filmaffischer på sina väggar: *Casablanca*⁹⁴, *Romeo & Julia*⁹⁵, samt en bild på Orson Welles⁹⁶. Den första och sista följer mönstret om den kulturella medelklassen. Det är svårt att tänka sig att systrarna Olsson eller deras kompisar har någon kunskap om över femtio år gamla filmer eller deras upphovsmän (trots att de utses till världens bästa inom film gång på gång). Agnes har ett intresse för det som räknas som kvalitativ kultur och kanon, vilket hon troligtvis ärvt från sina kultur- och designintresserade föräldrar. *Romeo & Julia*-affischen är dock en samtida affisch från en storfilm, men en film som även uppskattades i intellektuella kretsar. Här menar jag att intentionen och tolkningen går isär. Moodysson hävdar i kommentatorsparat till *Fucking Åmål* att denna affisch inte var speciellt medvetet placerad⁹⁷. I den färdiga filmen syns den dock många gånger och jag minns att jag reagerade tidigt på att den tar en del fokus i filmen. *Fucking Åmål* är en klassisk high school-film, och en *Romeo & Julia*-historia med bärande inslag av kärlekstörstande ungdomar, förbjuden kärlek och huvudkaraktärer från två separata gäng. Man har bytt ut en kille mot en tjej, men i övrigt finns många likheter med den klassiska *Romeo & Julia*-dramaturgin, inte minst genom balkongscenen som jag tidigare nämnt. Denna slutsats delar jag med bland andra Karin Nikolajevna som har en rubrik med namnet ”Parafrasering på Shakespeares kärlekssaga” i sin artikel ”Fucking Åmål – Varför en succé? En litteraturvetares syn på saken”⁹⁸.

På Agnes rum finns också en nödutgångsskylt och en jordglob, något som visar att även

⁹³ Vi som lyssnade på Bob hund såg oss som en liten utvald grupp och ville inte att de skulle slå igenom stort, det vill säga bli populärkulturella.

⁹⁴ *Casablanca*, Michael Curtiz, Warner Bros, 1942.

⁹⁵ *Romeo + Juliet/Romeo & Julia*, Baz Luhrmann, Twentieth Century Fox Film, 1996.

⁹⁶ Som Moodysson hade på sin vägg där han bodde i Göteborg. *Casablanca*-affischen kommer från någon annan i teamet.

⁹⁷ *Fucking Åmål*, Moodysson, Kommentatorspar 25:30.

⁹⁸ Karin Nikolajevna, ”Fucking Åmål – Varför en succé? En litteraturvetares syn på saken”, i: Britt Backlund (red), *Talandets lust och vånda: Tänkt och talat om språk och kommunikation*, Lund: Studentlitteratur, 2000, 96.

Agnes vill komma ut i världen, bort från de normer och förtryck hon upplever sig sitta fast i.

4.3.2 Läsning

Litteraturen som redovisas i Elins hem består av tjejtidningarna *Veckorevyn* och *Frida*. Dessa skrifters uppmaning till fokus på utseende och könsnorm är något som får Elin att klottra svarta ringar under ögonen på en av deras omslagsmodeller, i ett bildligt försök att göra uppror mot de ideal, den klass och de mönster hon tycker sig vara fast i (likt Agnes).

I motsats till Elins rum finns hos Agnes böcker, musik och film, vilket bekräftar den lite väl stereotypa idén om att arbetarklassen inte läser böcker, utan bara lättlästa kommersiella tidningar. Den bok som framhävs mest hos Agnes är Edith Södergrans *Samlade dikter*, ett val som säger en del om den finare ansedda kulturen som Agnes och hennes familj tar del av. Södergran kom från en bildad medelklassfamilj och var en modern men marginaliserad poet. Hennes poesi rymmer ett försök att omdefiniera kvinnan och rätten att få bestämma över sig själv. Westerståhl Stenport skriver att hennes dikter är: ”formally innovative and thematically ambivalent in terms of the sexual orientation of the speaker and her objects of desire.”⁹⁹ Dikten Agnes pappa citerar: *Dagen svalnar...* handlar om problemet med att inte passa in, eller passa för sin älskade¹⁰⁰.

En annan detalj gällande litteraturen är att den dialog som handlar om att rave är ute för att det står i *Veckorevyn* egentligen var struken, eftersom Moodysson tyckte att den var för fånig. Men när teamet kom till inspelningsplatsen och regissör med skådespelare skulle repetera fanns detta med i en *Veckorevy* som var indressad i miljön¹⁰¹. Huruvida scenografiavdelningen medvetet hade fixat fram detta eller inte förtäljer inte historien, men den visar på hur Affrons och Affrons *reality effect*¹⁰² kan fungera i praktiken vid en filminspelning.

⁹⁹ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 62.

¹⁰⁰ En utförligare artikel om Edith Södergran: Ebba Witt-Brattström, ”Jag är lag i mig själv”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria på nätet*, 2012, tillgänglig: <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/jag-är-lag-i-mig-själ/>, hämtad 14 maj 2015.

¹⁰¹ *Fucking Åmål*, Moodysson, Kommentatorspar 10:30.

¹⁰² Affron & Affron, *Sets in motion*, 40-41.

4.3.3 Ringandet

Förutom väggdekorationer och sängar innehåller Elins och Jessicas rum en hylla med parfym och smink samt en byrå med skrivbordslampa och telefon. Telefonerna spelar en viktig roll i *Fucking Åmål* och de vi ser är sällan mobiler. När dessa ändå är i bild är de oftast väl dolda i händerna på skådespelarna vilket gör att vi inte störs speciellt mycket av dem som tidsmarkörer. Charles Shiro Tashiro förklarar: ”Thus a design that depends on the illusion of contemporary reality will be more immediately convincing but will also date badly as the cultural environment around the design shifts in response to changing historical circumstance.”¹⁰³ Dock ser vi flera hemtelefoner, något som är mycket ovanligare nu än 1998. Den rosa fasta telefon som finns i tonårssystrarnas rum är en *Dial in hand*-modell men av vilket märke är oklart. *Trimline* var den första varianten av dessa och den sägs idag vara världens vanligaste sladdtelefon, men ”torde även vara världens mest kopierade telefon.”¹⁰⁴ Dess normalitet och färg gör att den passar väl in i tjejernas heteronormativa tillvaro, men gör den också daterad i dagens kontext.

Hemma hos Agnes svarar de i en klassisk *Kobra*, eller *Ericofon* som den egentligen heter. Denna telefon har kallats världens första designtelefon, en inredningsdetalj som blivit något av en designfetisch¹⁰⁵. Agnes har också en telefon i sitt rum, även denna en formgiven svensk telefon men i något modernare stil¹⁰⁶ vilket passar karaktären. De designade telefonerna åldras något bättre då de ses som klassiker av den goda smakens försvarare (läs medel- och överklassen) medan de daterade mobilerna och arbetarhemmets telefon knappast ses till idag.

4.3.4 Naturromantiskt mellan lakanen

Den sista detaljen jag skulle vilja lyfta i Agnes och Elins rum är deras sängkläder. Som jag senare kommer att beröra innehåller inte *Fucking Åmål* några explicita nakenscener, men flera scener utspelar sig på sängar. När de båda huvudkaraktärerna fantiserar om varandra har de olika naturinspirerade mönster på sina kuddar, nästan som om de låg på en romantisk

¹⁰³ Charles Shiro Tashiro, *Pretty Pictures: Production design and the history Film*, Texas: University of Texas Press, 1998. Återgivet i: Barnwell, *Production design: architects of the screen*, 99.

¹⁰⁴ Lasse Brunnström, *Telefonen: en designhistoria*, Stockholm: Atlantis, 2006, 252.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 32.

¹⁰⁶ Telefonen *Ouno* av Lars Lallerstedt, *ibid.*, 260.

sommaräng. Agnes huvudkudde är förstås i retro-stil medan Elins är en billigare 90-talsvariant. När de inte fantiserar eller drömmer om varandra är det följaktligen andra sängkläder vi ser, som inte föreställer blommor och blad.

4.4 Du är vad du äter: Mat- och dryckskonsumtion

Även det man äter och dricker berättar mycket om en person, och är ett område som innefattas i scenografi. Förutom skolmatsalens relativt neutrala mat som är lika för alla, finns statusmarkörer även i den mat som serveras hos Elin och Agnes. Terese Anving har skrivit boken *Måltidens paradoxer* där hon tar upp våra matvanor utifrån klass och könsaspekter. Hon skriver: ”[v]ad vi har råd att äta har stor betydelse för vad som hamnar på matbordet och möjligheten att välja mat är en avgörande faktor i människors vardagsliv. Utifrån en materiell förståelse av klass skiljs de som har ekonomin och friheten att välja från dem som inte har det.”¹⁰⁷

4.4.1 Chips, läsk och cigg eller rostbiff och vin

Den enda karaktären som röker i *Fucking Åmål* är Elins storasyster Jessica. Dels är rökandet i sig något som förknippas med tuff tjej och arbetarklass, dels smygröker Jessica vilket berättar om hennes ålder. Att dessutom röka och äta samtidigt anses ofta som osmakligt. Chips och läsk som består mest av socker och fett tillhör ett osunt och omedvetet fredagsmys, vilket knappt behöver poängteras. Systrarna ses heller aldrig äta lagad mat hemma vilket inte är konstigt med tanke på att deras enda försörjare och presumtiva kock verkar jobba mycket för att få ekonomin att gå ihop. Tid för matlagning och gemenskap är även det ett tecken på samhällsposition.

Utanför korvkiosken, när Elin vill bli full, frågar hon Johan om han har något att dricka. Han tar då fram en halvliters Coca-Cola-flaska med genomskinlig vätska ur en buske. Att det är starksprit hon får sägs inte men med tanke på flaskan och Elins reaktion antar vi att det är hembränt; en dryck som enligt stereotypen betyder ungdom och småstad eller en lägre klass.

¹⁰⁷ Terese Anving, *Måltidens paradoxer: Om klass och kön i vardagens familjepraktiker*, Akademisk avhandling, Lunds Universitet, 2012, 157.

Hemma hos Agnes serveras det samma aften en buffé med allt från sallad till pajer. Att Agnes är vegetarian stoppar inte hennes mamma från att ha tillagat en rostbiff till sin dotters födelsedag. Båda dessa matval berättar om familjens klass genom möjligheten att välja kost; att vara vegetarian kan dessutom vara ett tecken på politisk medvetenhet. Här finns också en skillnad i alkoholtillgång. Som de kulturella medelklassföräldrar Karin och Olof är bjuder de sin dotter på vin till maten trots att hon bara är sexton år, och på buffébordet står två flaskor mousserande vin. Det kulturella och ekonomiska kapital familjen har påverkar alltså deras medvetna dietval medan familjen Olsson inte verkar ha den insikten utan konsumerar det som är populärt och lättillgängligt: Estrellas sourcream & onion-chips med Coca-cola till.

Terese Anving skriver i sammanfattningen av sitt kapitel *Måltider och klassreproduktion*: ”[v]ad vi äter är också ett resultat av vår ekonomiska position men maten i familjer måste förstås som en aspekt av hur man kommunicerar sin position till vår omgivning. Klass har en central plats för hur familj görs”¹⁰⁸. Hur medvetet mamma Birgitta kommunicerar sin samhällsposition är oklart, men mamma Karins sätt att laga och ställa fram en stor, fin buffé till sin dotters motvilliga födelsedagskalas visar att hon vill exponera sin familj som tillhörande en bemedlad samhällsklass.

4.4.2 O’boy, vilket vackert väder

Jag förmodar att O’boy inte är särskilt gångbart hemma hos Ahlbergs, men det hade inte förvånat mig om vi skymtat lite ögonkakao, eller en affisch med denna logotyp, som räknas som en svensk klassiker¹⁰⁹. Affron och Affron skriver att en location och ett agerande tillsammans kan skapa ett narrativ i en film, när det gäller nivå två: *Set as punctuation*. I deras exempel lämnar huvudkaraktärerna den byggnad där mord och girighet härskat i en slutscen där de samtidigt lämnar allt relaterat till detta bakom sig, och går in soluppgången¹¹⁰. Detta avslut skulle kunna appliceras på *Fucking Åmål* dels när Elin och Agnes lämnar skolan, och dels i avslutningsscenen efteråt. Här förenar O’boy-drickandet de båda tjejerna, samma dryck som i den första scenen hemma hos Elin orsakade ett stort bråk och splittring. Westerståhl

¹⁰⁸ Ibid., 183.

¹⁰⁹ Katarina Danielsson, *Svenska klassiker: små historier om stora framgångar*, Lund: Historiska media, 2014, 131.

¹¹⁰ Affron & Affron, *Sets in motion*, 59.

Stenport skriver: "In fact, the light and intimacy of the final scene ties back to Moodysson's interest in interiors and production design as a way to underscore the screenplay's characteristic ambivalence in dialogue and plot development."¹¹¹ Avslutet är bildligt berättat, och Westerståhl Stenport påpekar också att detta är en av få interiöra scener i filmen där naturligt solljus använts som ljuskälla. Detta ger en varm, och med appliceringen av Affrons och Affrons analys, avslutande känsla.

4.5 Hemlighuset: Toaletterna i *Fucking Åmål*

4.5.1 Klaustrofobiska rum

Det lilla rum där flera scener utspelar sig är toaletten. Med sitt trånga utrymme får den symbolisera den instängdhet som huvudkaraktärerna känner i sina liv. Westerståhl Stenport påpekar flera gånger att de trånga utrymmena skapar en klaustrofobisk känsla¹¹². Jag tycker att detta stämmer när det gäller just toaletterna, men inte i *Fucking Åmåls* alla trånga rum. Förutom i Agnes badrum samt ett på festen där Elin kräks utspelar sig en redan nämnd toalettscen hemma hos Elin när hon försöker spegla sig i den för lilla spegeln. Westerståhl Stenport påtalar att vi flera gånger ser Elin genom speglar. Hon menar vidare att det faktum att Elins badrumsspegel är för liten berättar att hon vill ta mer plats och synas mer än hon kan i sin tillvaro, eller som Westerståhl Stenport skriver: "[n]o mirror can accommodate her full reflection. Her mother and sister do not understand her, and she has yet to find a way to express herself."¹¹³ I detta resonemang skulle jag vilja tillägga att den enda gång Elin lyckas se hela sig i en spegel är när hon intar hissen som är ett utrymme hon inte har full kontroll över eller till fullo behärskar, vilket även gäller hennes egen sexualitet. Detta val bestraffas hon följaktligen för av sin normfasta förälder (genom att bli förbjuden att gå på fest).

¹¹¹ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 72.

¹¹² Westerståhl Stenport, *Show me love*.

¹¹³ *Ibid.*, 60.

4.5.2 Att komma ut

Den sista och mest symboliska toaletten är den i skolan. Extra passande är att just denna films *grande finale*¹¹⁴ är symbolisk och scenografiskt tydlig samtidigt och därmed följer Affrons och Affrons tidigare nämnda krav om scenografins berättande funktion i den andra nivån. De skriver vidare under *Set as Punctuation* att ”These sets are located in the ’middle’, ’correct’ diction we associate with realist fiction. They punctuate and highlight the narrative at moments in which the mise-en-scène and lighting exploit their specificity.”¹¹⁵ Vad kan vara ett tydligare sätt att ”komma ut” än att göra det från ett litet låst rum dit man försökt fly från omvärlden. Garderober är i detta fall en toalett, och de kommer alltså ut ”quite literally from a (water) closet”¹¹⁶ som Westerståhl Stenport uttrycker det. Denna plats är det enda studiobygge som gjordes under *Fucking Åmål*, och anledningen var helt enkelt att det riktiga utrymmet var för trångt att filma på. Valet av färg på denna bekvämlighetsinrättning är inte förvånande då den alarmerande och uppmärksamhetskrävande röda färgen är något som går igen i både tematik och symbolik i filmen¹¹⁷. Att den kontrasteras med sin motsatsfärg: en grön dörrkarm, är även det logiskt. Affron och Affron menar att syftet med scenografi på den här nivån bland annat är att ”decor inflects the viewer’s understanding of character.”¹¹⁸ Detta menar jag att toaletterna gör genom sin intimitet, instängdhet och hur de sedan används av huvudkaraktärerna för att bryta upp från de normer Agnes och Elin vill ta sig ut ur.

4.6 Allmänna utrymmen: Offentligt och exteriört

4.6.1 Skolan

Högstadieskolan är den stora offentliga miljö vi möter i *Fucking Åmål*. Det är en typisk skola med elevernas klottrade skåp i allmänutrymmen och svampmålade väggar á la 90-tal. Inte helt oväntat är Elin den trötta, tuffa eleven som blir tillsagd av läraren medan Agnes drömmande sitter och skriver ”Elin” i sin räknebok.

¹¹⁴ O’boy-scenen efter denna är en avtoning, något som lades till under inspelningen.

¹¹⁵ Affron & Affron, *Sets in motion*, 52.

¹¹⁶ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 68.

¹¹⁷ Se 4.1.1.

¹¹⁸ Affron & Affron, *Sets in motion*, 72.

Lena Israel skriver om olika typer av rum i *Filmdramaturgi och vardagstänkande*. Det första begreppet är ett *fysiskt rum*. Hon exemplifierar med Ricks bar i *Casablanca* där ”[s]jälva platsen, med alla sina fysiska förutsättningar, blir utgångspunkten för handlingen”¹¹⁹. Syftet är att rummet i sig kan skapa handlingen och detta menar jag kan överföras på skolan i *Fucking Åmål*. Det är genom skolan Agnes upptäcker Elin och utan den hade dessa två ungdomar från olika klasser och delar av staden antagligen aldrig träffats. Platsen är underordnad handlingen, men utan platsen hade handlingen inte haft relevans eller trovärdighet. Israel fortsätter med att beskriva olika typer av rum och jag skulle vilja påstå att skolan i *Fucking Åmål* även går in under det *sociala rummet* som hon beskriver enligt följande: ”I detta gestaltas sociala sammanhang och strukturer. Det kan gälla något för en samhällsform eller epok betecknande där mönster av handlingar, värderingar och relationer tydliggörs. Det är interaktioner mellan människor i en social situation som är det viktiga.”¹²⁰ Skolan är alltså det fysiska rum som innefattar det sociala. En plats i skolan som ofta används som igenkänningsfaktor i high school-filmer är skolbespisningen där alla elever möts. Även i *Fucking Åmål* fungerar matsalen flera gånger som en fond till dramatiska scener.

Inom skolans väggar råder sociala koder och hierarkier, men det är också här Elin och Agnes möts, bråkar och sedan erkänner sin kärlek, både för varandra och offentligt. Den bildliga betydelsen av att de kommer ut, från toaletten, förstärks ytterligare i nästa utgång. När Elin och Agnes lämnar skolan och när den (så klart röda) ytterdörren slår igen bakom dem lämnar de också det förtryckande sociala rum som symboliserar mönster och normer som de båda vill lämna.

Scenografiskt kan även noteras att de gula tegelväggarna ter sig ganska tidlösa som markör för en offentlig byggnad, och då speciellt skola. Även Moodysson själv återkommer till både skolbespisning och dessa väggar i filmen *Vi är bäst!*¹²¹ som utspelar sig femton år tidigare, men är inspelad femton år efter *Fucking Åmål*.

¹¹⁹ Israel, *Filmdramaturgi och vardagstänkande*, 49.

¹²⁰ Ibid., 51. Se även: Broady, *Sociologi och epistemologi*.

¹²¹ *Vi är bäst!* Lukas Moodysson, Memfis film, 2013.

4.6.2 Bron över längtan bort, eller mellan två världar

Den bro som går över motorvägen har både praktiska och symboliska betydelser i *Fucking Åmål*. Flera andra har skrivit om detta, bland annat Westerståhl Stenport som menar att "[t]he bridge is a charged metaphorical site for what can be seen as Elin's 'crossing over' to an interest in Agnes' alternative life (trajectory) and sexual identity."¹²² I stort håller jag med om detta, men jag anser även att bron är en symbol för världen utanför snarare än att den separerar staden eller personerna. Fokuset i samtalen på bron är det som ligger bortanför småstaden, som de upplever sig vara fast i. Motorvägen som de tittar ner på trafikeras av bilar på väg till och från andra, troligtvis mer spännande, städer. Enligt Elin spelar det ingen större roll varthän eller varifrån, så länge det är utanför Åmål¹²³. Vi förstår att vi befinner oss i en stad man åker igenom, inte stannar i.

4.6.3 Åmål, Trollhättan eller vilken småstad som helst

Skylten som hälsar oss "Välkommen till Åmål" tillverkades för inspelningen eftersom man dels inte filmade i Åmål och dels var inte staden Åmål särskilt intresserad av att ha med sin skylt i en film med en för dem nedvärderande titel. Westerståhl Stenport håller med mig om noggrannheten i en verklighetstrogen skildring när hon skriver: "Moodysson's comments on his strategies and interests as a filmmaker make reference to questions of authenticity, of seeking to realistically portray a slice of life at a given moment in time. On the other hand, the supposedly genuine depiction of this small town is one that is entirely fabricated, down to the signpost 'Welcome to Åmål.'"¹²⁴ Att något i scenografin tillverkas är inte ovanligt men denna skylt har använts för att dra slutsatser om småstaden och lokalitetens betydelse för filmskaparna. Åmål blir en symbol för staden Åmål, men framförallt för vilken småstad som helst. Därmed utgör staden i filmen ett bra exempel på hur man genom att var väldigt specifik samtidigt skapar en allmängiltighet. Detta resonemang om att det generella formas utifrån det specifika får mig att dra paralleller till feminismens gamla slagord om att "det personliga är politiskt"¹²⁵ som är genomgående inte bara för stadstillhörigheten utan även på en högre

¹²² Westerståhl Stenport, *Show me love*, 93.

¹²³ När systrarna diskuterar vem som eventuellt är på Agnes fest menar Elin att det kanske är någon där från "Säfte, Bengtsfors, Mellerud", det vill säga Åmåls grannkommuner.

¹²⁴ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 101.

¹²⁵ Se ex: *Göteborgs Universitetsbibliotek*, "Det personliga är politiskt", 2012, tillgänglig: <http://www.ub.gu.se/kvinn/portaler/systerskap/personligt/>, hämtad 18 maj 2015.

innehållsmässig nivå i *Fucking Åmål*. Filmen är gjord med en medvetenhet om klass, kön och ursprung vilket kommer fram såväl i scenografin som i resultatet som helhet.

En exteriör som jag vill ta upp i detta avsnitt är den lekplats där Elin, Johan, Jessica och Markus diskuterar framtiden. Denna plats hittades av en lycklig slump enligt Moodysson¹²⁶, och visar bildligt på dessa karaktärers sandlådenivå i diskussionen. Bildutsnitt och plats visar också hur man skapar ett tragikomiskt avstånd på flera plan då sista bilden avslöjar att paren sitter flera meter från varandra. I *Show me love* står det att: ”[t]he setting of this scene also demonstrates the immanence of class and gender status: While these characters may be products of a social welfare state whose politics advocate gender and class equality, these adolescents’ trajectories in life were established long ago. Any challenge to the norm, as in the case of Elin’s rebellion, is a threat.”¹²⁷ Detta hade inte kunnat göras genom dialog enbart vilket gör att scenografin och inspelningsplatsen återigen samspelar och fördjupar berättelsen, och därmed bör sorteras in under *Set as punctuation*.

4.6.4 De saknade vyerna

I *Fucking Åmål* finns en bildaspekt som ofta missats eller förbisetts, nämligen den att filmen inte innehåller något så typiskt för svensk film som naturbilder. *Show me love*, som gör en djupanalys av *Fucking Åmål*, tar upp detta, dock genom en koppling mellan den nakna kvinnan och naturen. Westerståhl Stenport noterar att det inte förekommer varken avklätt eller natur och att ”there is in fact no connection between sexual exploration and the natural landscape, which, of course, provided a selling factor of some of Sweden’s most notorious hits”¹²⁸. Förutom några artificiella naturmotiv kopplade till sexuella fantasier¹²⁹ så anser jag detta stämma. Frånvaron av helikopterbilder eller stora vyer av staden gör att vi skulle kunna vara i vilken småstad som helst, trots titel och skylt. Det skapas en allmängiltig känsla eftersom man i alla svenska småstäder kan hitta villaområden, skolor, broar över motorvägar, lekplatser och kiosker. Sverige består dessutom till stor del av mindre orter och med tanke på att vårt land endast bestod av sådana fram till förra sekelskiftet så menar jag att nästan alla svenskar har en förankring i småstaden. En annan effekt dessa icke-existerande

¹²⁶ *Fucking Åmål*, Moodysson, Kommentatorspar 58:30.

¹²⁷ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 79-80.

¹²⁸ *Ibid.*, 94.

¹²⁹ Se 4.3.4.

landscapsbilder ger oss är en känsla av att alltid vara nära, eller klaustrofobi, vilket speglar både småstadstemat och känslorna i historien.

4.7 Parfym och rakblad: Rekvisita ur ett genusperspektiv

4.7.1 ”Do you really want me”

I *Production design: architects of the screen* skriver Jane Barnwell att ”props can be symbolic devices that reference themes that exist in the narrative.”¹³⁰ Den parfym som Agnes får i födelsedagspresent är om något en sådan nyckelrekvisita. Parfym representerar ett utseendebaserat kvinnoideal som tonårstjejer (och kvinnor i allmänhet) arbetar med i sitt identitetsskapande. Även Agnes kompis Viktoria vill vara en vanlig tjej, men får inte var del av gemenskapen då hon ses som annorlunda på grund av sin rullstol. Detta visas genom det sätt de andra eleverna behandlar henne och genom den Date-parfym hon ger Agnes. Date var ett doftmärke starkt förknippat med unga tjejers utseendefixering, och som idag ses som en komisk nostalgipryl när 90-talets ungdomskultur summeras¹³¹. Denna tanke om att kvinnan ska passas in i ett fack är något som går emot Agnes ideologi men däremot passar väl in i Elin världsbild vilket manifesteras i den scen där Elin kommer tillbaka för att be Agnes om ursäkt. När Elin kommer in i Agnes rum är det enda hon känner igen (och dessutom lånar lite av) denna parfym; samma parfym som lite tidigare ledde till ett raseriutbrott från Agnes sida.

Date-parfymer är en nyckelrekvisita som berättar ännu mer om tjejer och självständighet för tittaren. Just denna variant har nämligen inte ett nummer, foto eller egennamn på någon okänd på etiketten utan var en av de första personliga parfymerna som släpptes, med artisten Robyn. Robin Carlsson var vid denna tid en ung, kommersiell artist med hits som *Do you really want me* och *Do you know (what it takes)*¹³². Moodysson säger i kommentatorsspåret att han var lite orolig för att Robyn inte skulle gilla att de använde sig av hennes parfym¹³³, vilket jag tolkar som att hon skulle kunna ta illa upp för att de uppmärksammade henne som tillhörande den

¹³⁰ Barnwell, *Production design: architects of the screen*, 75.

¹³¹ Mimmi Lexander, ”Dofterna vi minns från 90-talet (varning för rejäla tonårsflashbacks!)”, *Veckorevyn*, 25 april, 2014, tillgänglig: <http://www.veckorevyn.com/Livsstil/Dofterna-vi-minns-fran-90-talet-varning-for-rejala-tonarsflashbacks>, hämtad 18 maj 2015.

¹³² *Nationalencyklopedin* ”Robyn”, tillgänglig: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/robyn>, hämtad 2015-05-27.

¹³³ *Fucking Åmål*, Moodysson, Kommentatorsspår 18:06.

kommersiella skönhetsindustrin. Det bör sägas att hon till viss del gjorde det genom att ge sitt namn och bild till denna parfym, men samtidigt måste inte självständighet (och feminism) innebära att man helt förkastar sitt eget yttre. Detta kan vi se på Robyns vidare utveckling som en högst innovativ och självständig artist¹³⁴, vilket visar att man kan påverkas av kommersiella industrier utan att mista sin egen vilja. Detta bevisar även Elins karaktär.

Robyn gillade filmen och ville gärna att en av hennes hits skulle vara med i *Fucking Åmål*. När *Show me love*-låten börjar säger Moodysson att det är ett av hans starkaste ögonblick i filmen och att det är förknippat med *Fucking Åmåls* publika framgång¹³⁵. Både filmen och artisten har alltså nått långt utanför Sveriges gränser samt utmanat vad en kvinnas rätt till definition av sig själv och sin självständighet innebär. Det är min gissning att det är detta Moodysson syftar på eftersom *Fucking Åmåls* internationella titel blev just *Show me love*.

4.7.2 Färdmedel till en annan värld, i badrumsskåpet

Det finns mycket som berättar om *Fucking Åmåls* tematik när det gäller genus och vuxenblivande. En spelrekvisita som symboliserar detta är engångsrakhyvlarna. Agnes letar i badrumsskåpet efter något att avsluta sitt liv med och hittar där ett paket rakhyvlar. En tolkning är att hon väljer ett verktyg som används för att forma kvinnor enligt vissa ideal, och nu ska hon använda denna symbol för förtrycket som sitt självmordsredskap. Dock är det mörka, manligt kodade hyvlar hon hittar vilket tyder på att det är pappan i familjen som använder dem (och därmed inte någon kvinna). Denna analys dragen till sin spets skulle kunna berätta för oss om alla människors problem med att passa in, oavsett ålder eller kön. En sådan slutsats är något långsökt, men *Fucking Åmål* passar in i det resonemanget.

Rakhyvlarna vi ser är väldigt vardagliga och vanliga. Situationen hade kunnat göras ännu mer dramatisk med klassiska, metalliska rakblad som symboliserar tuffhet och spänning, men istället väljer man att använda engångshyvlar. Moodysson själv beskriver detta val som att det blir ”både tragiskt och komiskt på samma gång vilket gör att för mig att det blir ännu mer

¹³⁴ *Nationalencyklopedin*, ”Robyn, 2010”, tillgänglig: <http://www.ne.se/uppslagsverk/årsbok/2010/robyn>, hämtad 2015-05-27.

¹³⁵ *Fucking Åmål*, Moodysson, Kommentatorspar 1:22:40.

rörande”¹³⁶. Jag anser dessutom att det visar att Agnes har fantasi och kan tänka på tingen som något annat än vad de vid en första anblick synes vara. Själva badrumsskåpsletandet delar hon med Elin, och de letar båda efter något som kan ta dem någon annanstans, även om Agnes tänker sig döden, medan Elin vill bli hög.

¹³⁶ Ibid., 30:38.

Kapitel 5: Avslutande diskussion, sammanfattning och framtid

I detta kapitel ska jag försöka sammanfatta vad jag kommit fram till i min analys, samt återkoppla till min inledning genom att ge ett kortfattat svar till mina frågeställningar. Jag kommer även att ge förslag på möjlig vidare forskning, och avsluta med en förhoppning gällande det scenografiska språkets framtid.

5.1 Slutsatser

5.1.1 *Sets in motion* och *Fucking Åmål*s samhällspåverkan

I min analys har jag använt mig av Charles och Mirella Jona Affrons teori om scenografi som möjligt att indela i fem klasser¹³⁷. I början av både filmen och analysen fann jag belägg för att *Fucking Åmål* rör sig inom den första nivån; *Set as Denotation* eller *The Good set*, men desto mer jag analyserat och desto längre in i filmen jag kom visade det sig att den andra nivån: *Set as Punctuation* var mer passande.

Jag har försökt påvisa vad den realistiska scenografin förmedlar och berättar utöver vad filmen i övrigt (skådespelarna och texten) säger oss. I *Fucking Åmål* berättar scenografi och agerande i stort samma historia, men vissa gånger lyckas produktionsdesignen göra det mer detaljerat, och ibland dessutom med sidohistorier. Affron och Affron påpekar att det ska finnas en dynamik mellan scenografi och berättande, vilket jag har visat att *Fucking Åmål* har, särskilt i slutscenerna. Däremot passar denna film inte in i den tredje nivån: *Set as Embellishment* som kräver att åskådaren ska lägga märke till scenografin samt att det ska finnas något obekant över den, vilket inte är fallet i denna realistiska scenografi. Min slutsats gällande Affrons och Affrons teori i *Sets in motion* är därför att *Fucking Åmål* rör sig mellan de första två nivåerna, men framförallt tillhör nivå två då en viss del av narrationen sker genom produktionsdesignen.

Fucking Åmål har därutöver förstärkt många ungas självkänsla, hjälpt dem i deras

¹³⁷ Affron & Affron, *Sets in motion*.

identitetsskapande och lett till en högre acceptans när det gäller olika sexuella preferenser¹³⁸. Därmed har filmen bidragit även politiskt till samhället långt mer än vad jag tolkar att Affron och Affron begär när de skriver ”[g]enre and cultural distinctions are thus redefined, destabilized, or heightened to an evident, even memorable degree.”¹³⁹ Sin ideologiska strävan att låta unga kvinnor komma till tals och alltid stå på deras sida har Lukas Moodysson återkommit till, bland annat i sin senaste film *Vi är bäst!* som utspelar sig 1982 och handlar om tre trettonåriga tjejer som startar ett punkband. En vidare analys av vår bild av unga tjejer då och nu genom *Fucking Åmål* och *Vi är bäst!* hade varit oerhört intressant att göra, men utrymme till det har inte funnits inom den här uppsatsens ramar.

5.1.2 Status som generationsfilm och *Show me love*

Genom att göra denna närstudie hoppas jag att jag åskådliggjort vad det är vi ser, vad scenografin berättar, och vad vi tolkar in i berättelsen genom scenografin. Detta har jag gjort utifrån en svensk kontext, och denna analys hade säkert skiljt sig avsevärt om den varit gjord med en annan kulturell utgångspunkt. Häri tror jag ett svar finns till varför *Fucking Åmål* i Sverige setts som en ungdomsfilm medan det internationellt har fokuserats mer på tematiken kring unga och HBTQ-frågor¹⁴⁰. *Fucking Åmål* har blivit min åldersgrupps generationsfilm, vilket jag tror till viss del beror på att teamet bakom filmen lyckades med att spegla sin egen tid och dess scenografiska element, och därigenom skapa en realistisk samtidskildring som vi känner igen oss i.

I min analys har jag också utgått från Anna Westerståhl Stenport välskrivna bok *Show me love*. En stor skillnad mellan min och Westerståhl Stenports text är att jag analyserat scenografin i den färdiga filmen medan hon mestadels utgått från det gensvar filmen fått, samt från filmskaparna själva. Våra slutsatser har dock ofta varit desamma då *Fucking Åmål* är en välgjord film där idé och resultat många gånger sammanfaller. Westerståhl Stenport skriver: ”It is clear from interviews and the DVD commentary track that Moodysson understood the scenography and production design to be critical to the authenticity and realism he was

¹³⁸ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 42.

¹³⁹ Affron & Affron, *Sets in motion*, 38.

¹⁴⁰ Westerståhl Stenport, *Show me love*, 74.

interested in cultivating.”¹⁴¹

5.1.3 Fysiska norm-markörer och klasstillhörighet

I min analys har jag visat hur vi tolkar in status-faktorer som klass, ålder och kön genom produktionsdesignen, vilket återkopplar till mina frågeställningar. Elin och hennes storsyster Jessica har en social status som de tuffa tjejerna i skolan vilka smygröker och dricker hembränt. De omger sig med samtida kommersiella symboler som affischer på modeller och popidoler. Den yngre systemn känner sig dock klämd i de normer och stereotyper som härskar gällande genus och heteronormativitet, vilket jag visat genom bland annat litteratur och TV-program. Även Agnes upplever detta ideal som klaustrofobiskt men till skillnad från Elin försöker hon inte passa in i skolan som utgör det sociala rum där de båda vistas och möts. Istället läser Agnes feministisk litteratur och lyssnar på annan musik (om än popmusik det också) vilket tillsammans med hennes ensamhet gör att vi ser henne som alternativ och utstött. Jag har även påvisat hur *Fucking Åmål* genom exempelvis högstadieskolan, små utrymmen, parfym, och motorvägsbron berättar om de normer som råder i småstaden och tiden. Därmed har jag förhoppningsvis besvarat mina två första frågeställningar: 1. Vad förmedlar scenografin i den utvalda filmen om karaktärerna (deras genus, sociala status)? 2. Hur förstärker scenografin filmens samtidskildring, och hur hjälper den till att förmedla de normer och värderingar som är rådande i det samhälle den specifika filmen skildrar?

Det sägs aldrig uttryckligen i *Fucking Åmål* att Elin kommer från en arbetarklassbakgrund och Agnes från en övre kulturell medelklass, men genom att titta på vad de omger sig med har jag visat hur dessa slutsatser kan dras (vilket ofta görs omedvetet). En poäng i *Fucking Åmåls* dramaturgi är att huvudkaraktärerna ska vara varandras motsatser, vilket också skapat en tydligare klasskillnad dem emellan. Jag har i min analys undersökt karaktärernas samhällspositioner där allt från telefoner och matval till boende- och familjeförhållanden undersökts. Genom att studera scenografin och dess symbolik har jag försökt besvara min sista fråga: 3. Hur skildras klasstillhörighet genom scenografi?

Genom att skapa en medvetandet om vad vi faktiskt ser kan vi också förstå vilka värderingar

¹⁴¹ Ibid., 73.

som ligger bakom en film, och förhoppningsvis inte lika lätt bli påtvingade normer och värderingar som vi inte delar.

5.2 Framåtblickar

5.2.1 Måste scenografi alltid vara generaliserande?

Även vi som arbetar med scenografi väljer vår rekvisita omedvetet ibland, men erfarenhet och filmens visuella vision ligger ändå bakom alla val som görs. Jag upplever dock att vi nästan alltid skildrar stereotyper i våra scenografier. Långfilmen som form är begränsad och vi har kort tid på oss att presentera historien och karaktärerna. Ett resultat av det är att man väljer något som tydligt symboliserar den gruppstillhörighet man vill skildra. Få filmskapare vågar bryta dessa mönster i rädsla för att publiken ska tappa fokus från karaktärer och berättelse. Denna rädsla (eller ointresse för det scenografiska) leder ofta till ett starkt generaliserande. Det finns helt enkelt inte utrymme att förklara varför exempelvis en kille från landet med snus, keps och bred dialekt skulle kunna ha en rosa Corvette och istället för att ta risken att publiken börjar undra tar man det säkra före det osäkra och skaffar fram en klichéartad bilmodell, exempelvis en Volvo 240 med biltärningar och Wunderbaum. Jag menar inte att normbrytande alltid måste eftersökas och jag vet att det finns brister i mitt exempel, men jag skulle varmt välkomna fler mönsterbrytare samt en utförligare forskning kring scenografins stereotypiserande och generaliserande.

5.2.2 Scenografins språk, en avslutande förhoppning

Ett av mina syften med denna uppsats var att framhäva scenografien, vilket inte många gjort inom varken filmvetenskap eller andra filmsammanhang. Min avgränsning bestod i att analysera en film, men även i den var jag tvungen att begränsa mig då utrymme inte funnits att skriva om allt. Detta hoppas jag visar att scenografien är ett film-element som fyller en berättande funktion samt utgör en viktig del av både mise-en-scène och själva filmen.

Scenografien har ett eget språk, och berättar en egen historia. Men scenografien, rekvisitan och sakerna framför kameran säger oss ofta något mer. Daniel Miller undersökte vad tingen

hemma hos cirka hundra Londonbor berättade och i inledningen till sin bok *The comfort of things* skriver han:

Objects surely don't talk. Or do they? The person in that living-room gives an account of themselves by responding to questions. But every object in that room is equally a form by which they have chosen to express themselves. They put up ornaments; they laid down carpets. They selected furnishing and got dressed that morning. Some things may be gifts or objects retained from the past, but they have decided to live with them, to place them in lines or higgledy-piggledy; they made the room minimalistic or crammed to the gills. These things are not a random collection. They have been gradually accumulated as an expression of that person or household. Surely if we can listen to these things we have access to an authentic other voice. Yes, also contrived, but in a different way from that of language.¹⁴²

Det är denna röst som från början gjorde mig intresserad av scenografi och det är detta uttryckssätt jag har velat undersöka. Det språk som produktionsdesign är pratat sällan, och ett språk som sällan pratat glöms till slut bort. Saker har också saker att berätta och jag hoppas att fler kommer att se och prata scenografi inom film i framtiden.

¹⁴² Daniel Miller, *The comfort of things*, Cambridge: Polity Press, 2008, 2.

Källförteckning

Litteratur

Affron, Charles & Affron, Mirella Jona, *Sets in motion: art direction and film narrative*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

Ahl, Zandra & Olsson, Emma, *Svensk smak. Myter om den moderna formen*, Stockholm: Ordfront förlag, 2001.

Annikas, Anders, "Fucking Vittula", *Filmkonst*, nr 112, 2007.

Anving, Terese, *Måltidens paradoxer: Om klass och kön i vardagens familjepraktiker*, Akademisk avhandling, Lunds Universitet, 2012.

Barnwell, Jane, *Production design: architects of the screen*, London: Wallflower Press, 2004.

Björklund, Jenny, "Queering the small town: Lukas Moodysson's film Show me love", *Women's studies*, volume 39, 2009.

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art: An introduction*, 4th ed., New York: McGraw-Hill, Inc., 1993.

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Minding movies: observations on the art, craft, and business of filmmaking*, Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

Broadly, Donald, *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, Akademisk avhandling, Stockholms Universitet, 1991.

Brunnström, Lasse, *Telefonen: en designhistoria*, Stockholm: Atlantis, 2006.

Danielsson, Katarina, *Svenska klassiker: små historier om stora framgångar*, Lund: Historiska media, 2014.

Duprez, Leif & Ekstrand, Gerth, *Se på film: Historia, teknik, genrer, påverkan*, Lund: Prismaserien, 1975.

Ettedgui, Peter, *Production design & art direction screencraft*, Woburn: Focal Press, 1999.

Halligan, Fionnuala, *Production Design*, Sussex: The Ilex Press, 2012.

- Heisner, Beverly, *Production design in the contemporary American film: a critical study of 23 movies and their designers*, Jefferson: McFarland & Company, 1997.
- Hellman, Claudia & Weber-Hof, Claudine, *On Location: cities of the world in film*, Bucher/Gazelle Drake Academic, 2006.
- Israel, Lena, *Filmdramaturgi och vardagstänkande: en kunskapssociologisk studie*, Göteborg: Daidalos, 1991.
- LoBrutto, Vincent, *By design: interviews with film production designers*, Westport: Praeger publishers, 1992.
- Miller, Daniel, *The comfort of things*, Cambridge: Polity Press, 2008.
- Moodysson, Lukas, *Fucking Åmål: manuskript*, Stockholm: Bokförlaget DN, 1998.
- Nikolajevna, Karin ”Fucking Åmål – Varför en succé? En litteraturvetares syn på saken”, i: Backlund, Britt (red), *Talandets lust och vånda: Tänkt och talat om språk och kommunikation*, Lund: Studentlitteratur, 2000.
- Preston, Ward, *What an art director does: an introduction to motion picture production design*, Hollywood: Silman-James Press, 1994.
- Shorter, Georgina, *Designing for screen: production design and art direction explained*, Ramsbury: The Crowood Press, 2012.
- Sterner, Roland, *Ordbok för filmare*, Stockholm: FilmhusFörlaget, 1999.
- Strage, Fredrik, ”Intellektuell push up-behä”, *Dagens Nyheter*, 16 mars 2002, tillgänglig: <http://www.dn.se/arkiv/lordag-sondag/intellektuell-push-upbeha>, hämtad 21 maj 2015.
- Södergran, Edith, *Samlade dikter*, Ny utg. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1992.
- Söderholm, Carolina, *Svenska formrebeller: 1960- och 70-tal*, Lund: Historiska media, 2008.
- Trier, Lars von & Vinterberg, Thomas ”The Dogma 95 Manifesto and Vow of Chastity” *P.O.V. Filmtidskrift*, nr 10, 2000, tillgänglig: http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html, hämtad 14 maj 2015.
- Westerståhl Stenport, Anna, *Lukas Moodysson's Show me love*, Seattle: University of Washington Press, 2012.

Woolf, Virginia, *A room of one's own*, London, Hogarth Press, 1929.

Östberg, Sven, *En bok om scenografi*, Stockholm: Nykterhetsrörelsens bildningsverksamhet, 1985.

Otrycka källor

Göteborgs Universitetsbibliotek, ”Det personliga är politiskt”, 2012, tillgänglig:
<http://www.ub.gu.se/kvinn/portaler/systerskap/personligt/>, hämtad 18 maj 2015.

Lexander, Mimmi, ”Dofterna vi minns från 90-talet (varning för rejäla tonårsflashbacks!)”,
Veckorevyn, 25 april 2014, tillgänglig: <http://www.veckorevyn.com/Livsstil/Dofterna-vi-minns-fran-90-talet-varning-for-rejala-tonarsflashbacks>, hämtad 18 maj 2015.

Nationalencyklopedin ”Robyn”, tillgänglig:
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/robyn>, hämtad 2015-05-27.

Nationalencyklopedin, ”Robyn, 2010”, tillgänglig:
<http://www.ne.se/uppslagsverk/arsbok/2010/robyn>, hämtad 2015-05-27.

The official academy awards database, ”Art direction”, tillgänglig:
<http://awardsdatabase.oscars.org>, 2015, hämtad 18 maj 2015.

Svenska filminstitutet, *Svensk filmdatabas* ”Fucking Åmål, Filmfaktblad”, tillgänglig:
<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?ItemId=37924&type=MOVIE>, hämtad 27 maj 2015.

Svenska filminstitutet, *Svensk Filmdatabas*, ”Guldbaggen, Bästa scenografi”, tillgänglig:
<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/guldbaggelistan/>, 2015, hämtad 19 maj 2015.

Witt-Brattström, Ebba, ”Jag är lag i mig själv”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria på nätet*, 2012, tillgänglig: <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/jag-är-lag-i-mig-själ/>, hämtad 14 maj 2015.

Filmer

Arn – rikets vid vägens slut, Peter Flinth, Svensk Filmindustri, 2008.

Arn: tempelriddaren, Peter Flint, Svensk Filmindustri, 2007.

Casablanca, Michael Curtiz, Warner Bros, 1942.

Fucking Åmål/Show me love, Lukas Moodysson, Memfis Film, 1998.

Hotell, Lisa Langseth, B-reel Feature Films, 2013.

Kronjuvelerna, Ella Lemhagen, Filmlance International, 2011.

Känn ingen sorg, Måns Mårlind & Björn Stein, Acne Film, 2013.

La dolce vita/Det ljuva livet, Federico Fellini, Riama film, 1960.

Psycho, Alfred Hitchcock, Shamley productions, 1960.

Romeo + Juliet/Romeo & Julia, Baz Luhrmann, Twentieth Century Fox Film, 1996.

Terrorister – en film om dom dömda, Lukas Moodysson & Stefan Jarl, Stefan Jarl/Moodysson & Moodysson, 2003.

Vi är bäst! Lukas Moodysson, Memfis Film, 2013.