

Lunds universitet
SOL, Centrum för språk och litteratur
Handledare Olof Hedling
2007-03-01

Hampus Schildfat
Filmvetenskap, LIV 703

MANUSFÖRFATTANDE

– Nutid och dåtid, Hollywood som drivkraft –

I det moderna dramat “syns” inte manusförfattaren

IN BLACKNESS

A MAN WHISTLES a beautiful, soothing and mysterious tune, an almost indescribable tune, perfect in every musical sense.

TITLE APPEARS:

"No man is an island, entire of
itself; every man is a piece of the
continent, a part of the main... I
am involved in mankind, and
therefore never send to know for
whom the bell tolls; it tolls for
thee."

- John Donne

FADE IN:

EXT. GRASSY HILL - LOS ANGELES - MORNING

A HOMELESS MAN

-- black, shabby clothing, worn down shoes, wears a large
cape with a hood and looks somewhat like a monk, walks slowly
and relaxed.

He WHISTLES the same tune as heard before.

There is something special about him, especially his eyes,
they are very blue, clear blue, no distinct pupil can be
seen.

He goes up the grassy hill.

Over the hill we see the freeway, extremely busy.

His eyes SHIMMER.

Innehållsförteckning

1 Inledning	2
1.1 Syfte	3
1.2 Frågeställning och hypotes	3
1.3 Teori	4
1.4 Metod	4
2 Historisk överblick	5
2.1 Filmens början	5
2.2 Från primitiv till klassisk film	6
2.3 Den klassiska filmens fortsättningen	8
2.4 Ljudfilmens intåg	9
3 Manusförfattarna i Hollywood	10
3.1 Bildandet av fackföreningar	10
3.2 Studios etablering	12
3.3 Lärlingssystem	13
4 Europeiska influenser	14
4.1 Neorealismens inverkan	14
4.2 Auteur-teorins inverkan	15
5 Hollywood ur ett kommunikationsteoretiskt perspektiv	17
5.1 Likheter och skillnader mellan USA och Sverige	17
5.2 Spyglass Entertainment	18
5.3 Praktikant på ett av de största filmbolagen i Hollywood	19
5.4 Det narrativa paradigmet i korthet	25
5.5 Det narrativa paradigmet applicerad på verkligheten	25
6 Manusförfattande idag	29
6.1 Jakten på framgång	29
6.2 En attitydförändring	31
6.3 Den kreativa processen	33
7 Avslutande diskussion och sammanfattning	34
7.1 Teorier kring hypotesen	35
7.2 Ytterligare reflektioner	36
7.3 Filmteoretiska aspekter gällande manusförfattande	36
8 Källförteckning	38
8.1 Litteraturförteckning	38
8.2 Internetkällor	38
8.3 Andra källor	39

1 Inledning

Litteratur och film ses ofta som två skilda uttrycksformer, trots faktumet att i princip alla filmer ursprungligen är skrivna verk. Dessa kallar vi manuskript eller, förkortat och förenklat, manus. Nationalencyklopedin beskriver manus på följande vis; ”beskrivning av en films innehåll och dialog scen för scen. Manuskriptet är skrivet i en standardiserad form, där det även anges uppgifter om miljö och rekvisita, tid på dygnet och om scenen utspelas exteriört eller interiört.”¹ Det är således en litterär beskrivning av handling, karaktärer och miljöer. Även dagens *reality-show* är i viss och ibland även stor mån regisserade och därmed kontrollerade av någon form av nedskrivet manus. Producenter och regissörer av såväl tv-program, pjäser som filmer följer en nedskrivna mall. Liksom Nationalencyklopedin påstår, så följer alla manus en standardiserad form. Denna kan delas in i två olika typer; *Det amerikanska manuset* och *Tvåspaltsmanuset*. Det förstnämnda är det vanliga framförallt när det gäller filmmanuskript. När det gäller att skriva för TV och andra medier, som reklamfilm, kan det andra vara att föredra. Detta är ingen absolut regel och undantag finns.

Film är för oss konsumenter något vi ser på, lyssnar till och upplever. Det filmiska berättandet har bara funnits i dryga hundra år medan boktryckarkonsten uppkom för nästan sexhundra år sedan. Detta är intressant eftersom även det filmiska berättandet grundar sig i en nedskrivna berättelse. Var filmen egentligen börjar är i sammanhanget därför en lämplig fråga att ställa sig.

I filmens tidiga skede användes sällan manus, utan manustraditionen är ett relativt nytt beteende. Än idag finns det många industrier i olika länder där skapandet av manus inte framhävs så som det kanske borde. USA och Hollywood har länge varit väldigt inriktade på bra manusutveckling. Trots detta är manusförfattarna de osynliga och okända skaparna, som finns där och gör ett utomordentligt arbete utan att lyftas fram. Istället är det regissören som får all uppmärksamhet. Men ett manus kan, om det är väl sammansatt, vara lika komplext som en symfoni. Skillnaden är dock att utan en gedigen och trovärdig berättelse kan ingen standardiserad formel i världen rädda dig från att tråka ut publiken. Allt handlar i grund och botten om berättelsens kraft, något vi sysslat med sedan urminnes tider.

¹ *National Encyklopedin* (Trettonde bandet) Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs 1994 s. 58

1.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka manusförfattarnas position, såväl ur ett historiskt som ur ett nutidsperspektiv. Fokus ligger på manusförfattarna i Sverige respektive USA. Jag vill ta reda på om manusförfattarnas position i förhållande till övriga filmarbetare skiljer sig åt mellan de två länderna.

Den filmform jag ämnar diskutera är framförallt kommersiell film, den typ av filmer som i princip endast är gjorda för ekonomisk vinnings skull. För att skapa den här typen av film krävs stort kunnande i alla områden inom filmindustrin, och kanske framförallt stommen, nämligen manusförfattande.

När jag i uppsatsen talar om manus så menar jag filmmanuskript, alltså berättelser skrivna för det filmiska mediet och inte teaterstycken eller manus för TV-produktion.

1.2 Frågeställning och hypotes

Min huvudsakliga frågeställning är:

Hur skiljer sig manusförfattande mellan Sverige och USA, såväl i kronologiskt som i geografiskt avseende? Påverkas Sverige av Hollywoods influenser?

Jag arbetar dessutom utifrån en hypotes om att manusförfattare är altruistiska kreatörer som har bytt artistisk integritet mot pengar och tvingats till anonymitet framför publicitet, samt att den uppmärksamhet som regissörer och andra filmskapare får därför ligger utom manusförfattares räckvidd. Jag undrar därför om det är så att manusförfattarna har en av de mest osynliga rollerna i det moderna dramat trots att de är en av filmskapandets huvudrollsinnehavare. Detta bäddar för ytterligare en fråga inom ramen för den huvudsakliga frågeställningen, väljer manusförfattarna själva att vara anonyma och därmed ”osynliga”, eller betalas de för att inte synas, samt skiljer detta sig mellan Sverige och USA? Hypotesen är grundad på att manusförfattare i USA får ordentligt betalt för sina alster samt personliga erfarenheter från arbete på ett av de största filmbolagen i Hollywood, Spyglass Entertainment Inc. Denna hypotes påverkar såväl frågeställning som teori och metod.

1.3 Teori

För att få en bred överblick kring manusförfattarnas historia användes dels Bordwells böcker (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, 1985² och *Film History: An introduction*, 1994³), dels Thomas Granaths bok (*Manus och dramaturgi för film*, 2006⁴) samt Tom Stempels bok (*Framework: A History of Screenwriting in the American Film* Syracuse, 2000⁵). De senare titlarna belyser även auteur-teorin, vilket diskuteras inom ramen för eventuella europeiska influenser.

William Goldmans (*Adventures in the screentrade*, 1983⁶) och Justin Wyatts (*High concept: movies and marketing in Hollywood*, 1994⁷) böcker har visat sig användbara i avseende att undersöka vilka villkor som gäller samt hur dessa har utvecklats för manusförfattarna i Hollywood.

När det gäller manusförfattares sätt att skriva samt vilka förväntningar och den möjliga press som kan finnas hos dem, användes framförallt personliga intervjuer, föreläsningar men också egna erfarenheter samt en intervjusammanställning gjord av Conroy Scott (*Screenwriter's masterclass*, 2005⁸).

Som analysmetod användes det narrativa paradigmet, vilken beskrivs av Richard West och Lynn H. Turner i boken *Introducing Communication Theory: Analysis and Application*, 2000⁹. Det narrativa paradigmet baseras på professor Walter Fishers forskning, vilken är den teoretiker som rör sig närmast de föreliggande frågeställningarna. Det är speciellt intressant att utforska detta område då den filmvetenskapliga forskningen ännu inte berört historieberättande ur detta perspektiv.

1.4 Metod

Uppsatsen är indelad i tre avsnitt. Det första avsnittet består av kapitel 2, 3 och 4 där vidtecknad med hjälp av teori och historia redogör för manusförfattarnas uppkomst och utveckling, medgångar och motgångar. Det andra avsnittet som innefattar kapitel 5 innehåller

² D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press 1985

³ D. Bordwell och K. Thompson, *Filmhistory: An introduction Second Edition* 2003

⁴ Granath, Thomas *Manus och dramaturgi för film*, Thomas Granath och Liber AB 2006

⁵ Stempel, Tom *Framework: A History of Screenwriting in the American Film* Syracuse, New York: Syracuse University Press 2000

⁶ Goldman, William *Adventures in the screentrade: A personal view of Hollywood and screenwriting*, New York, Warner Books 1983

⁷ Wyatt, Justin *High concept: movies and marketing in Hollywood*, Austin: Univ. of Texas Press, 1994

⁸ Scott, Conroy *Screenwriters' masterclass : screenwriters talk about their greatest movies*, London: Faber, 2005

⁹ Lynn H. Turner och Richard West, *Introducing communication theory*. Mountain View: Mayfield Publishing Company 2000

huvudsakligen en teoretisk och praktisk analys av manusförfattarnas tillvaro, analysmetoden används sedan som en referensram i övriga delar av uppsatsen. I det sista avsnittet, som innefattar kapitel 6 och 7, försöker vidtecknad att med hjälp av en teoretisk men samtidigt undersökande metod knyta samman teori och praktik, där alla tidigare resonemang tas i beaktning och som tillsammans leder fram till en avslutande diskussion.

2 Historisk överblick

I detta kapitel behandlas den primitiva och klassiska perioden inom filmens utveckling. Det diskuteras kring vilka förändringar som inträffar mellan perioderna och hur det har kommit att påverka dagens filmskapare.

2.1 Filmens början

Det var en blygsam skara som slöt upp när den första offentliga filmvisningen hölls för betalande publik den 28 december 1895 i källaren på Grand Café i Paris. Inom några veckor höll emellertid filmmakarna och bröderna Lumière flera visningar om dagen och folk stod i långa köer för att få ta del av föreställningen. Det var nu filmen började ta sin form.¹⁰

Under filmens tidiga skede var manusförfattare närmast obefintliga. Detta berodde dels på att skådespelare och regissörer själva kom på historier under filmningens gång, dels på att filmen ännu inte hittat sin unika form. Man filmade nämligen precis som om man såg på teater, då kameran var statisk och skådespelarna agerade i helfigur. Detta kom att ändras med D.W. Griffiths intåg i filmens värld. Griffith, eller ”the father of the cinema” som han också har kallats, bidrog med sitt nytänkande och hjälpte på så sätt till med att lägga grunden för Hollywoods glansdagar.¹¹ Han skapade filmer vars klipp och ljuseffekter utgjorde en sorts formlära för andra filmskapare under en lång period framöver.¹² Man hade tidigare utgått från att Griffith var unik, vilket han inte var eftersom han använde sig av redan existerande medel. Det unika bestod snarare i att han sammanförde dessa existerande medel på ett innovativt sätt och man menar att han ”[...] förfinade dess funktion.”¹³ Inom filmteorin talar man dessutom om hur man har formulerat om teorier och frågeställningar för att vidhålla Griffiths storhet och därmed också hans betydelse för filmens utveckling.¹⁴ Med filmen *Birth of a Nation*

¹⁰ D. Bordwell och K. Thompson, s. 19

¹¹ D. Bordwell och K. Thompson, s. 51

¹² D. Bordwell och K. Thompson, s. 51, 54

¹³ Artikel i antologi: Janet Staiger, ”Om filmkanonbildningens praxis”, i Lars Gustav Andersson och Erik Hedling, *Modern filmteori 1*. Lund, Studentlitteratur 1995, s. 211

¹⁴ Lars Gustav Andersson och Erik Hedling, s. 210 f.

(1915) tog han upp film i allmänhet på en konstnärlig nivå. Filmen skapade också mönstret för en *blockbuster*, det vill säga en film som det satsas mycket pengar på i hopp om att den ska dra in ännu mer.¹⁵ Griffith menade att de amerikanska filmerna gav åskådarna en mer minnesvärd och annorlunda upplevelse än vad andra länders filmer gjorde.¹⁶ Griffith skrev inga manus, utan höll berättelsen i sitt huvud och improviserade när det behövdes. Vissa minnesanteckningar skrev han ner på sina lösmanschetter, något som i USA kom att kallas ”to shoot off the cuff”.¹⁷ Det är viktigt att poängtera att inte alla filmer var som Griffiths filmer, då perioden snarare kännetecknas snarare av mer slumpartade och inte lika strukturerade filmer. Det krävdes därför förklaringar i dessa ostrukturerade filmer för att publiken skulle förstå.¹⁸ Genom textning, eller *expositionstitlar* som det kallades på den tiden, försökte man med så få ord som möjligt beskriva händelsen och skapa en form av förförståelse hos publiken. Det kunde till exempel innebära att man lade in ett klipp med text innan en scen för att förklara, till exempel; ”Frank, Judge Morton’s nephew, is in love with Alicia Grey, an actress”, ur filmen *The Fatal Opal* (1914, George Melford, Kaleem).¹⁹

Tack vare Griffiths filmer blev kameran en aktiv del i berättelsen. Hans närbilder och *montagetekniker* spelade en stor roll i detta. I redigeringen klippte man mellan olika bildstorlekar, miljöer, platser, människor, parallellhandlingar och rekvisita.²⁰ Till exempel visade Griffith vad som föregick i en karaktärs tankar genom att gå till extrem närbild för att därefter klippa in scenen som utspelade sig i karaktärens huvud. Detta är något som än idag är vanligt om än kanske alltför ordinärt. Detta eftersom dagens manusförfattare och regissörer istället försöker komma på nya, mer intressanta och inte fullt så uppenbara eller rättframma sätt att visa precis samma sak. Till exempel filmen *Science of Sleep* (Regi och manus: Michel Gondry, 2006) där hela rummet förändras utifrån hur karaktären tänker och drömmer.

2.2 Från primitiv till klassisk film

I *The Classical Hollywood Cinema* gör Kristin Thompson en distinktion mellan filmer före 1903, som till stor del utgjordes av dokumentärfilmer helt utan narrativa inslag, och filmer efter 1903 då man började leka med tanken om filmens underhållningsvärde.

¹⁵ James Monaco, *How to read a film*. New York, Oxford 2000 s. 236

¹⁶ Monaco, s. 395

¹⁷ Granath, s. 17

¹⁸ Avsnitt i bok: Kristin Thompson, ”The formulation of the classical style, 1909-28”, D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press 1985 s. 177

¹⁹ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 185

²⁰ Granath, s. 17

Dragningskraften för det narrativa uppdagades genom så kallade *chase films* (jaktfilmerna). Publiken visade sig vara särskilt intresserade av dessa berättelser, trots att de var enkla och korta. Sannolikt grundar sig intresset för den typen av film på att den utgjorde en nyhet och därigenom något unikt. Det var spännande att se någon som blir jagad, från bildruta till bildruta.²¹ Detta ledde till skapandet av vad Thompson kallar "[...] fictional narratives."²² Dessa var trickfilmer som kunde använda det narrativa som en överlappande effekt för att göra bildberättandet mer intressant. Typiskt skedde en jakt till följd av någon enskild händelse, som ett rån, ett slagsmål eller ett räddningsuppdrag. Fram till 1908 dominerade den här typen av narrativa filmer den primitiva filmen.²³

Den stora marknaden för författare och skribenter av olika slag låg dock ännu inte inom filmindustrins ramar. Istället fanns det en annan marknad för dessa yrkeskategorier och som var mycket större inom underhållningsområdet, nämligen tidningarna. Dessa innehöll korta historier och noveller som var både billigare att ta fram och producera samt varade längre än en film- eller teaterupplevelse.²⁴

Det dröjde inte länge innan framgångarna med de narrativa filmerna ledde till en ökning i användandet av manusförfattarna eller *scenarios*, som de kallades på den tiden. Detta ledde till att filmbolagen startade så kallade *story departments*, som utgjorde avdelningar där man enbart sysslade med framställningen, utvecklandet och värderingar av filmberättelser.²⁵ Snart blev emellertid trycket för stort från alla manusförfattare som nu försökte sälja sina alster till filmbolagen. Ofta fann man nämligen att bara ett manus av hundra var värt att satsa på. Bolagen började därför mer och mer förlita sig på sina anställda; så kallade *studio writers*, eller bolagsförfattare.²⁶

De tidigaste manusen tillhandahöll strukturen för filmen. Dessa redogjorde emellertid inte för varenda liten detalj, utan lämnade ett stort artistiskt utrymme för regissör, skådespelare och andra inblandade. För att tillhandahålla marknaden med vad den krävde, nämligen välförfattade berättelse som kunde utgöra grunden för bra filmer, behövde bolagen se efter sina manusförfattare och behandla dem väl. Författarnas ersättning för arbetet var oftare högre än för andra yrkesgrupper inom branschen, som till exempel regissören. Regissörer fick vanligtvis tio dollar per filmad filmrulle medan filmbolagen i genomsnitt betalade mellan femton och tjugo dollar för ett manus, och ibland så mycket som tjugofem

²¹ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 160

²² D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 159

²³ Ibid

²⁴ Ibid

²⁵ Stempel, s. 7

²⁶ Stempel, s. 13

dollar.²⁷ Manusförfattarens bekymmer under denna period var således inte bristen på pengar. Däremot utgjorde bristen på inflytande i den kreativa processen ett problem eftersom författarens egna intentioner lätt åsidosattes efter att manuset lämnat hans eller hennes händer.

2.3 Den klassiska filmens fortsättning

I och med teknikens utveckling och publikens välvilja att betala för underhållning, blev det i början på 1910-talet mer lönsamt att göra längre filmer och den så kallade långfilmen växte fram. Detta gjorde att producenter vände sig framförallt till erfarna bolagsförfattare, vilka hade stor vana att anpassa och skriva om noveller och andra redan skrivna material till filmmanuskript.²⁸ Det handlade således om hur man med hjälp av film kunde få publiken att delta i en underhållningsform som visade en berättelse för dem. Denna berättelse skulle fånga och hålla publiken kvar för innehållets skull.²⁹ Vidtecknad skulle vilja hävda att den klassiska perioden mer eller mindre tvingade fram ett narrativt system, som kunde presentera den nödvändiga informationen för publiken mer tydligt, På grund av detta blev de manus, eller snarare lappar, som skrevs mer standardiserade.

Mot slutet av 1910-talet hade *expositionstextning* successivt ersatts av *dialogtextning*, vilket innebar att man numera inte skrev ”Greta är ledsen” utan karaktären själv sade ”Jag är ledsen”. Detta ska inte blandas ihop med vad ljudfilmen innebar, utan bara ses som en början på de filmiska karaktärernas möjligheter att utvecklas till vad de är idag. Det klassiska berättandet skulle nu framhållas genom att karaktärerna förmedlade historien och tillsammans med filmens visuella egenskaper konstruerades kausala händelseförlopp. Man menade att dialogtextning kunde få fram samma budskap och föra berättelsen framåt på precis samma sätt som expositionstextningar, emellertid utan att för den sakens skull lämna berättandet. Men för manusförfattarna var det redan vedertaget att det visuella skulle berätta historien i största möjliga utsträckning. Använde man sig av textning i olika form så tydde detta således på att manuset var svagt, något man givetvis ville undvika till varje pris.³⁰

Under den här tidsepoken, experimenterades det med så kallade *jump cuts*, vilket innebar att man ändrade bildstorlek, exempelvis från *wide shot* (bild tagen längre ifrån objektet) till *close up* (närbild på objektet). Man ändrade emellertid inte kameravinkel vilket

²⁷ Stempel, s. 8–16

²⁸ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 173

²⁹ Jmf. med dagens actionspäckade och väldigt effektfulla filmer. Effekterna imponerade i början, men om det är allt en film har att erbjuda idag så orkar vi inte se på den. Filmen måste innehålla en berättelse som griper tag och förför oss, vi ser bortom det tekniska. Ett möjligt exempel är filmen *Spun* av Jonas Åkerlund (2002)

³⁰ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 188-193

ledde till en förändring hos objektet som kunde uppfattas som vilseledande och konstigt.³¹ För att undvika användandet av *jump cuts* provade man olika metoder. Den vanligaste var att klippa in textningar, expositionstexter. Dessa bröt händelseförloppet genom att ange nya omständigheter och därför undveks de vilseledande estetiska elementen. Okunnighet inom området, dels från publikens sida men också på grund av filmmakarnas oförmåga att filma ”korrekt”, ledde till att manusförfattarna ”tvingades” lägga till dessa element som de själva ansåg bröt flödet i berättelsen och förstörde helhetsintrycket.³²

Före 1912 skrevs sällan *screen directions*, det vill säga hur och var kameran skulle stå, och var skådespelare skulle stå i förhållande till kameran och varandra. Många gånger ledde detta till att det filmades fel och andra misstag gjordes. I början på 1900-talet var till exempel *180 graders regeln*³³ inte självklar, utan många i publiken kunde sitta frågande när karaktären åskådliggjordes från olika delar av rummet genom klippningen och de lika kameravinklarna.³⁴ Lyckligtvis var detta en övergående fas för både publik och filmskapare. Under filmens utveckling har branschfolk blivit betydligt kunnigare inom sina olika områden och vet således vad som måste göras för att undvika misstag. År 1917 var riktlinjerna för kontinuitetsfilmning, när man redan vid manusförfattandet och inspelningsförberedelserna känner till det narrativa flödets betydelse, vida kända och även accepterade bland gemene filmmakare.³⁵ Idag har kontinuitet utvecklats till ett samlingsbegrepp för de riktlinjer som finns för hur man klipper ihop scener.³⁶

2.4 Ljudfilmens intåg

Under den klassiska perioden kom ljudfilmen att ta över helt i slutet på 1920-talet. Med den kom också förståelsen för att ett väl utarbetat manus var ett måste på grund av den dialog man nu var tvungen att ha med i filmerna. Tidigare hade filmerna varit universella i den

³¹ Schroepfel, Tom *The Bare Bones Camera Course For Film And Video*. (Second Edition, Revised) 2004 s.48f.

³² D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 184

³³ Schroepfel, s. 56

³⁴ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 209

³⁵ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 212

³⁶ Inom *filmproduktionen* är klippning en bearbetning av inspelat bild- och ljudmaterial till en fungerande helhet. I klippningen skapas en trovärdig *kontinuitet* av en mängd enskilda filmscener, som inspelats vid olika tillfällen. I första stadiet, grovklippningen, väljer klipparen tillsammans med regissören den bästa tagningen av varje scen och lägger alla scener i rätt ordning enligt manuskriptet. Vid finklippningen bestäms den exakta punkten för varje bildväxling, så att filmen får en tilltalande rytm. Klippningen sker med hjälp av en dator som lagrar tidkoderna för de utvalda scenerna. Klipparen arbetar normalt enbart med det ljud som inspelats samtidigt med bilden (synkljudet). Ljudeffekter, atmosfärljud och musik tillkommer vid ljudläggningen som sker efter klippningen. Informationen hämtad 2006-06-02

http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=226422&i_word=Inom%20filmproduktionen%20%e4r%20klippning&i_h_text=1&i_rphr=inom%20filmproduktionen%20%e4r%20klippning

bemärkelsen att de inte behövde översättas, en film som gjordes i Hollywood kunde visas i Sverige så väl som i Japan. Ljudfilmen förändrade detta vilket resulterade i att de nationella filmindustrierna växte. Överallt behövdes nu författare som kunde skriva berättelser för film på alla de olika språk som filmerna skulle spelas in på. Man kan säga att manusförfattaren som yrkesgrupp gjorde entré i filmindustrin.³⁷ Självklart påverkade de förändrade betingelserna manusförfattarnas förfarande. De fick nu mer utrymme att utveckla karaktärerna. Exempelvis kunde de ge karaktärerna säregna dialekter eller andra specifika språkskillnader, vilket utgjorde möjligheter som inte på samma sätt varit möjligt eller relevant tidigare.

I början på denna period började scenartisterna diskutera huruvida karaktärer skulle ha enskilda mål och vad det i så fall kunde få för betydelse för berättelsen eller filmen i stort. Man kom ganska snabbt fram till att det inte räckte med en målmedveten protagonist. Den målinriktade handlingen kunde inte bibehålla publikens intresse, utan det krävdes *hinder* och *konflikter* för att göra handlingen intressant. Dessa två begrepp var på intet sätt nya, men i och med utvecklingen och kristalliseringen av karaktärerna framhövdes *hinder* och *konflikt* avsevärt.³⁸

3 Manusförfattarna i Hollywood

I detta kapitel undersöks fackföreningarnas inverkan samt hur manusförfattarna kommit att bli vad de är och hur deras situation ser ut idag.

3.1 Bildandet av fackföreningar

I och med långfilmens intåg i filmvärlden 1912 bildades en sorts klubb för manusförfattare i New York av Epes Winthrop Sargent. Denna klubb fick sedan filialer och avdelningar i både Boston, Chicago och New Orleans.³⁹ På mötena fördes diskussioner om manusförfattarnas rättigheter inom filmindustrin och det var här grunden lades för manusförfattarnas fackförbund. Andra liknande grupper följde sedan Sargents exempel. Flera klubbar växte så småningom fram. Men det var inte förrän 1920 som den första *Screen Writers Guild* (Fackföreningen för manusförfattare) bildades. Föreningens intention var att skydda sina medlemmar mot att bli orättvist behandlade samt att säkra och bibehålla en rättvis

³⁷ Granath, s. 19

³⁸ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 181

³⁹ Stempel, s. 136

behandling, alltså förbättra deras rättigheter i allmänhet. Föreningens arbete handlade då mest om att få manusförfattarnas arbete erkänt. Det var nämligen svårt för en manusförfattare att bevisa att han eller hon faktiskt skrivit manuset till filmen eftersom den första tidens filmer inte hade några eftertexter (*credits*).⁴⁰ Framförallt uppstod problem när producenterna sa, eller rent av skrev i eftertexterna när sådana förekom, att både manus, produktion och ibland även regi gjorts av dem.⁴¹ Dessa godtyckliga eftertextningar blev ett sätt för producenterna att demonstrera sin makt. En bidragande faktor för detta beteende var själva processen för filmskapande. Författaren var aktiv under inledningsskedet av processen, då han skrev manuset och på så sätt satte han sin prägel på filmen genom att ge berättelsen den ton och struktur han eller hon önskade. Manusförfattarens tidiga inblandning i filmen gjorde att manuset hann genomgå många förändringar under filmprocessens gång. Regissörer, producenter och andra inhyrda författare tolkade, strök och lade till i manuset. Detta innebar att de som arbetat senast med manuset blev tilldelade credits och den ursprungliga upphovsmakaren glömdes bort. Detta var givetvis ett felaktigt utövande av makt som skapade aggressioner och därmed fientligt motstånd hos manusförfattarna vilket drev dem till att gå samman för att tillsammans bilda fackföreningar i syfte att förbättra sina villkor och ta till vara på sina rättigheter.⁴²

1927 bildades ytterligare ett fackförbund, *the Academy of Motion Picture Arts and Science*, ett fackförbund med fem filialer, varav en för manusförfattare. Föreningen kan delas in i två läger, en högerinriktad och en vänsterinriktad. Högern stod för de äldre, som varit med sen filmens ursprung, och som litade på företagets välvilja. Vänstern stod istället för de yngre som tillsammans ville utforma sina rättigheter och på så sätt säkra sin framtid i branschen. En konflikt mellan inriktningarna uppstod genom att de äldre inte ville "bryta" med de större företagen, eftersom de faktiskt socialiserade och hade ett privat umgänge med producenter och regissörer. De kände sig därför trygga i den tillvaro de var vana vid. De yngre gjorde inte detta i lika stor utsträckning, utan hade istället fullt upp med att organisera sina förbund och engagera sig politiskt för att uppnå trygghet på en annan nivå.⁴³

Den första fackföreningen upplöstes officiellt 1937 men hade redan tidigare förlorat sina anhängare till den nya fackföreningen i en övergångsperiod. Denna nya fackförening, *Screen*

⁴⁰ Eftertexter eller *credits* är det som följer en films slut och visar för publiken vilka som medverkat i och vilka som gjort vad i produktionen

⁴¹ Stempel, s. 136

⁴² Stempel, s. 136 f.

⁴³ Stempel, s. 136 ff.

Writers Guild består än idag, om än med en del modifieringar.⁴⁴ Generellt så tillhör en författare som bor väster om floden Mississippi *Writers Guild of America West* och bor man öster om floden så tillhör man *Writers Guild of America East*. En författare som arbetar med långfilm är automatiskt medlem i den fackföreningen som täcker västra delen eftersom landets stora filmindustri är förlagd i Hollywood.⁴⁵

Under 40-talet och framåt etablerades manusförfattarna som en yrkeskategori och tillskrevs villkor som till exempel minimilön. 1941 fick fackföreningen igenom sina krav rörande att det var fackföreningen och därmed manusförfattarna själva som skulle avgöra vem som fick credits för en film. Filmbolagen var dock glada att bli av med det här ansvaret, eftersom det ofta innebar stort huvudbry. Manusförfattarna å andra sidan menade att det var värt den extra ansträngningen som gjorde att de numera hade rätten på sin sida att genom fackföreningen avgöra vem som skulle få credit för en viss film. En manusförfattares rykte och avlöning avgjordes av huruvida han eller hon fick stå med i eftertexterna. Idag påverkas det också av om man får ta del av de intäkter som görs genom TV-, DVD- och videoförsäljning.⁴⁶ Credits är därför det närmaste makten en manusförfattare kan komma inom filmindustrin, åtminstone under rådande förhållanden.

Idealet för fackföreningens grundare var styrka genom gemenskap. Enligt Stempel har det funnits mycket styrka men väldigt lite gemenskap bland manusförfattarna.⁴⁷ Kanske grundas den bristen på gemenskapsbaserad styrka också i att manusförfattarna fortfarande har väldigt lite makt inom industrin och att de känner sig undanfösta och utanför.

3.2 Studios etablering

Thompson berättar hur byggandet av studios påverkade det filmskapande samhället i stort. För att koordinera det estetiska och byggandet av inspelningsplatsen med själva berättandet så var scenografen tvungen att vara medveten om olika aspekter. En av dessa var *mise-en-scène*, som är en sammanfattande benämning för användandet av rymd, djup, närhet och storlek på objekten i en film för att påvisa en särskild stämning eller förhållandet mellan vissa element.⁴⁸ Det blev viktigt att samarbeta med både regissör och kameramän för att kunna skapa den ultimata sammansättningen av bildkompositionen där samtliga aspekter togs

⁴⁴ Stempel, s. 140

⁴⁵ Sammanställning gjord av informationsportalen Wikipedia, Datum 2006-05-02, kl. 12.41
http://en.wikipedia.org/wiki/Writers_Guild_of_America

⁴⁶ Stempel, s. 141

⁴⁷ Stempel, s. 143

⁴⁸ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 220 f.

i beaktande.⁴⁹ Det narrativa filmskapandet medförde också ett behov av så kallade *scenario staff* som utgjordes av en grupp författare som hittade på historier. De hade dessutom hand om hela den fysiska uppsättningen (*mise-en-scène*) som en scen krävde.⁵⁰ Sedermera blev dessa renodlade manusförfattare.

Vad Thompson inte diskuterar är huruvida studios införande påverkade manusförfattarna eller inte. Kanske detta dämpade eller rent av stoppade deras artistiska och kreativa ådra? På grund av de besparingar som producenterna ville göra kunde manusförfattarna kanske inte författa berättelser som utspelade sig var som helst. De var istället låsta till vad scenografen kunde utföra inom studios ramar.

Samtidigt som detta kan ha varit var oerhört hämmande för manusförfattarna så var det en förbättring för de anställda som sysslade med till exempel ljud och bild. De kunde nu göra ett bättre jobb och dessutom experimentera med originella kameravinklar och dylikt under mer kontrollerade former. Men det verkar som om just ljusförhållanden och kameravinklar var sådant som författarna lämnade till regissörer och kamerafolk, vilket man säkerligen gjorde med rätta. Trots detta nämner Thompson hur vissa författare retade sig på en del tekniska aspekter så som kameraåkningar och liknande. För dem var bilden statisk och orörlig, det var berättelsen i sig som skulle föras framåt, utan några tekniska hjälpmedel.⁵¹

Man kan förstå författarens önskan om berättelsen framåtskridande och deras ignorans inför det filmiska mediet. Man måste dock samtidigt medveten om vad det kommit att innebära för framtidens filmskapare, nämligen att manusförfattaren idag i princip är underordnad alla andra inom filmindustrin.

3.3 Lärlingssystem

I Hollywood har en typ av ”lärlingssystem” skapats som Thompson menar vuxit fram genom studios etablering och som fortgår än idag. Utan att känna rätt människor, arbeta under dem och lära från dem kommer man ingen vart i branschen.⁵² Problem med detta kan vara att resultatet av lärlingssystemet snarast blir en ”klubb för inbördes beundran”, och att inga nya talanger släpps in. Kanske är det därför filmutvecklingen går så sakta framåt. Om man jämför med IT-marknaden som eskalerat på senare år, så har filmindustrin istället minskat. Det finns många ytterligare faktorer som tillsammans sannolikt bidrar till detta. Till exempel rädslan för vinstförlust i ett allt hårdare ekonomiskt klimat, där publiken numera

⁴⁹ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 220 f.

⁵⁰ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 165

⁵¹ D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 228

⁵² D. Bordwell, J. Steiger och K. Thompson, s. 232

gratis laddar ner filmer från Internet. En mer kräsen publik och dyrare produktioner gör att man sällan vågar satsa på nykomlingar utan mycket hellre låter de ”gamla rävarna” spela spelet. Priset för detta blir att marknaden mätts av oföränderliga filmer som handlar om och ser ut som gårdagens alster.

4 Europeiska influenser

I detta kapitel undersöks hur Europa påverkat manusförfattandet ur ett historiskt och filmteoretiskt perspektiv, samt auteur-teorins möjliga inflytande på manusförfattarna som yrkesgrupp.

4.1 Neorealismens inverkan

Manusförfattarens roll har skiljt sig åt avsevärt beroende på var i världen och under vilken tid han eller hon varit aktiv. På 1930-talet fanns det i Hollywood *scenario* eller *story departments*, här satt en handfull manusförfattare under vardagarna mellan 9 och 5 och producerade berättelser för filmbranschen. I Europa såg det annorlunda ut, där slog *neorealismen* (nyrealismen) igenom. Detta innebar att man ville ha så äkta och verklighetstroga filmer som möjligt. Skådespelarna var ofta vanliga människor som betedde sig som vanligt framför kameran och berättelserna byggde på improvisation och spontanitet. Denna tradition förde manusförfattare och regissörer närmare varandra och ledde till skapandet av originella manus. Det var precis vad man eftersökte, manus som inte alltid följde den dramaturgi som traditionellt var i bruk.⁵³ Denna kollaboration var kanske till en början menad som ett upplyftande av manustraditionen men som snarare suddade ut manusförfattarens roll som filmskapare.

Under sent 50-tal och nästan hela 60-talet kom Europa att utmärka sig stilistiskt. De europeiska filmskaparna antog att publiken var lika intresserad av det stilistiska berättandet som det narrativa. Kunskap om filmiskt berättande flödade fritt mellan olika länder och man lärde och inspirerades av varandra. Under tio år, från 1967 till 1977, utmärkte sig USA som en avgörande del av världens filmskapande, mycket på grund av att filmindustrin var i balans och att många filmskapare från andra platser på jorden sökt sig dit under senare år. Nya manusförfattare visade framfötterna och likaså regissörer. Dessa var målmedvetna och var inställda på att luckra upp den stelhet som många ansåg drabbat den amerikanska filmindustrin. De fick möjligheten att göra detta dels på grund av att efterkrigstiden var över

⁵³ Granath, s. 20 f.

men också eftersom den första tidens filmskapare höll på att lämna industrin på grund av hög ålder. De nya filmskaparna kom med färsk tag att röra om i grytan och skapade på så sätt fräscha och uppseendeväckande filmer, något som man inte sett sen 30-talet.⁵⁴

4.2 Auteur-teorins inverkan

Något som kom att influera manusförfattare mer än något annat, och som än idag påverkar hur filmskapare betraktas, var *auteur-teorin*. Denna teori introducerades av Francois Truffaut 1954 i en artikel i den franska tidningen *Cahiers du Cinema*, han kallade det *Politique des auteurs*.⁵⁵ Den innebar att regissören satte sig själv i främsta rummet, och ansåg sig vara ensam skapare av filmen. Regissören var konstnären som satte samman verket (filmen).⁵⁶ Detta är en teori som kommit att färga hela den filmvetenskapliga forskningen och som till viss del kan liknas med den status D.W. Griffith har kommit att få idag, något som diskuterades i kapitel 2.1.

Det kan ses som en självklarhet att regissörer älskar auteur-teorin. Filmteoretikers resonemang idag resulterar i att filmteoretisk forskning och analys i allmänhet enbart handlar om regissörer och enskilda filmer eller de båda i någon form av samhällelig kontext. Något som säkerligen är en bidragande faktor till varför manusförfattare fortfarande inte tillåts stiga fram i rampljuset. Våldigt lite energi läggs på de som skapat och kommit på filmen från början, detta kan givetvis ibland vara samma person, regissör/manusförfattare. Det är just det som är ett av problemen med manusförfattande, att ett manus inte är en färdig film och inte heller ses som ett litterärt verk. Det är istället ett verktyg för att kunna skapa en visuell upplevelse utöver det vanliga, där verktygsmakaren faller i glömska förutsatt att han eller hon utfört ett bra arbete.

Auteur-teorin bekräftade vad regissörerna ville höra, nämligen att allt som är bra i en film kan härledas tillbaka till regissören, och allt dåligt kom från någon annan, vanligtvis producenten men även ibland manusförfattaren. Eftersom teorin blivit vida accepterad menar Tempel att vi nu fått se hur manusförfattare hyrs in för att skriva manus som kan framhäva en regissör, och att regissörens kunskaper och specialområden utnyttjas genom ett skraddarsytt manus.⁵⁷

Tempel beskriver Hitchcock som den bästa av *auteurs* i en ganska ironisk bemärkelse, han menar att Hitchcock tenderade att glömma bort alla människor runtomkring honom som

⁵⁴ Stempel, s. 190 f.

⁵⁵ Stempel, s. 191 f.

⁵⁶ Granath, s. 21

⁵⁷ Stempel, s. 194

bidrog till att göra hans filmer till vad de är. Det är just det som utmärker honom, Hitchcocks starka tro på att han själv var en auteur.⁵⁸

Det har dock funnits filmskapare som velat göra hela filmen i princip ensam utan att för den sakens skull kalla sig auteurs. Exempel på detta är Orson Welles, som regisserade, skrev manus, klippte och agerade i sin egen film *Citizen Kane* (1941 Regi: Orson Welles, manus: Orson Welles och Herman J. Mankiewicz), likaså Quentin Tarantino som både regisserade, skrev manus till och agerade i *Pulp Fiction* (1994 Regi och manus: Quentin Tarantino). Dessutom finns tendenser inom den filmvetenskapliga genren där man talar mer och mer om manusförfattaren som en del i filmens skapande.⁵⁹ I en artikel i filmtidningen *Film International*, som handlar om manusförfattarens upprättelse och om auteur-teorins effekt på manusförfattaren, står; ”Genom den förödande konstnärsromantiska auteurteorin har filmvetare och kritiker medverkat till att förstärka bilden av manusförfattaren som en marginell figur, en i bästa fall nyttig hjälprea innan det stora regissörsgeniet griper in och skapar Den Stora Konsten.”⁶⁰ Denna artikel från 2001 har ännu inte haft samma inverkan som Truffauts artikel från 1954.

Som ni ser ovan så finns det många olika åsikter om vem som bör premieras när det gäller filmskapandet. Ella Lemhagen (spelfilmsregissör, som bland annat har gjort filmen *Drömprinsen – Filmen om Em*, 1996, Regi och manus: Ella Lemhagen) har en mer diplomatisk, men samtidigt något kritisk, syn på manusförfattande. Hon berättar i Granaths bok sin syn på manusförfattande; ”film är inte text. Man kan lura vem som helst med ett välskrivet manus, men det betyder inte automatiskt att det blir en bra film.”⁶¹ Hon menar istället att all bra film är en viktig och helt nödvändig kommunikationsprocess mellan alla inblandade, såväl regissör, manusförfattare, skådespelare och producenter emellan, och att det inte går att särskilja någon enskild individ som ”mer” viktig.

⁵⁸ Stempel, s. 192 ff.

⁵⁹ Granath, 20 f.

⁶⁰ Artikel hämtad 2006-11-02 kl. 10.55 <http://tidskrift.nu/artikel.php?Id=978>

⁶¹ Granath, s. 69

5 Hollywood ur ett kommunikationsteoretiskt perspektiv

I detta kapitel är redogörelsen mer praktiskt inriktad och egna erfarenheter varvas med teoretiska metoder, syftet med detta är dels att tydliggöra skillnaderna mellan Hollywood och Sverige, dels att lättare åskådliggöra arbetet på produktionsbolaget Spyglass Entertainment. För att förtydliga det sistnämnda använder jag framförallt det narrativa paradigmet som analysutgångspunkt och genomgående teori.

5.1 Likheter och skillnader mellan USA och Sverige

I USA sker en närmast rigorös och pedantisk förproduktion, där manusbearbetning kan ta upp emot flera år och författaren får revidera manuset om och om igen. Om regissören eller producenten fortfarande inte skulle vara nöjd kopplas ibland en ny författare in. Eftersom den ursprungliga författaren och upphovsmannen redan fått betalt för sitt alster, har han därmed också förlorat all kontroll över det. Den nya författaren ges här en chans att sätta sin prägel på verket eller skapa det regissören och producenterna ber om. Det är viktigt att påpeka att det inte lämnas särskilt mycket utrymme för att någon ska kunna känna sig snuvad. Författaren förlorar visserligen den kreativa makten, men han eller hon får i alla fall betalt för besväret. Justin Wyatt skriver i sin bok *High concept: movies and marketing in Hollywood*, om den amerikanska filmindustrin och hur de ekonomiska influenserna påverkat filmerna och filmskapandet. Enligt min mening har Sverige varit befriat från dessa krav tack vare det utbredda ekonomiska filmstödet från det Svenska filminstitutet. De fundamentala grundstommarna för filmskapande, så som manusförfattande, har i större mån ”tvingats” att utvecklas i Hollywood eftersom det var en industri i en helt annan mening än i Sverige.⁶² Sveriges filmskapare har istället kunnat rida på en våg av tidigare erkända filmskapare (Ingmar Bergman, Victor Sjöström, Roy Andersson osv.) utan att för den sakens skull nödvändigtvis hänga med i utvecklingen och därmed förstå grunderna för ett klassiskt och korrekt filmberättande.

⁶² Wyatt, s 65

Problemet är kanske också av en mer subjektiv karaktär. Det finns självklart även manusförfattare i Hollywood som känner att de blivit förbisedda och att industrin fokuserar för mycket på efterproduktion. Detta är således inte ett problem enbart för Sverige. Manusförfattaren, och numera även regissören, Scott Frank säger;⁶³

I'm more inspired by novels than films. Films have ceased to inspire me. I don't even go that often anymore. I certainly love writing them, and the process of writing them, but they just don't tell stories any more – they've become so conceptual, more about ideas than real stories, more about attitudes than real characters, and I find that frustrating. Also, they pay the least attention to the writing part of the process and spend more time in post-production, and that's frustrating.

Scott Frank förespråkar snarare en tillbakagång till det novellistiska författandet. Kanske är det en gyllene medelväg mellan manusutveckling och karaktärsuppbyggnad genom rollbesättning som är det ideala.

5.2 Spyglass Entertainment

1998 bildade två väldigt respektabla och erkända producenter, Gary Barber och Roger Birnbaum företaget Spyglass Entertainment Inc. Det är ett helt oberoende produktions- och finansieringsbolag. Spyglass innehar alla de komponenter som behövs för att skapa en film. Från framtagandet av idéer, manusutveckling, produktion, klippning till möjligheten att distribuera biograf- och DVD-filmer världen över. Inom företaget finns samtliga avdelningar som krävs för att driva ett filmprojekt, vilket innebär att Spyglass har full kontroll över de filmer de gör. Redan under sitt första år slog Spyglass igenom stort med den originella filmen *Det Sjätte Sinnet* (1999, Regi och manus: M. Night Shyamalan) som låg etta under fem sammanhängande veckor på biotoppen i USA och drog in över \$661 miljoner runt om i världen.⁶⁴ Under detta året blev företags filmer tillsammans nominerade till inte mindre än tretton *Oscars*.⁶⁵

⁶³ Scott, s. 208

⁶⁴ Videoklipp från Spyglass hemsida, Datum 2006-05-04, kl. 11.00
<http://www.spyglassentertainment.com/movies/indexes/reel.html#>

⁶⁵ Oscar, *Academy Award*, amerikanskt filmpris, utdelat årligen sedan 1929 av Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Prestigemässigt är O. den högst värderade utmärkelsen i filmvärlden. Med undantag för bästa film, där nomineringarna röstar fram av hela akademien, utser först specialister inom resp. kategori nomineringar, varpå akademins ledamöter röstar fram vinnarna. Enligt en hollywoodlegend härrör namnet från en anställd vid akademien, Margaret Herrick, som när hon såg statyeten utbrast att den liknade hennes onkel Oscar (Pierce). Namnet användes första gången 1931. *National Encyklopedin* (Fjortonde bandet) Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs 1994 s. 510

Spyglass har sedan de startat visat på förmågan att producera en mängd olika sorters filmer, vilket tyder på kunskap inom ett brett område. De erbjuder variation och håller sig sällan inte bara på en kant. Några av filmerna är *Seabiscuit* (2003, Regi Gary Ross, manus: Gary Ross och Laura Hillenbrand), *The Insider* (1999, Regi: Michael Mann, manus: Marie Brenner och Eric Roth), *Bruce Almighty* (2003, Regi: Tom Shadyac, manus: Steve Koren och Mark O'Keefe) och *The Recruit* (2003, Regi: Roger Donaldson, manus: Roger Towne och Kurt Wimmer) med flera.

Vad som i nuläget skiljer Spyglass från de flesta andra större bolag i Hollywood är deras förmåga att fokusera och satsa på färre, mer kvalitativa, projekt, oftast tre till fyra per år. Detta skapar en passion för varje enskilt projekt vilket försäkrar ett fullfjätrat engagemang från alla inblandade parter i företaget. Medvetet gör de film för den internationella marknaden, Rogeer Birnbaum säger; ”Every decision we make, every movie we make is based on how this movie will play around the world, that is our number one mandate.”⁶⁶ Detta kan liknas med Svenska filminstitutets reform, som förmedlats via den verkställande direktören Cissi Elwin i diverse intervjuer, om att Sverige ska satsa mer pengar men på färre och mer kvalitativa filmproduktioner.⁶⁷

5.3 Praktikant på ett av de största filmbolagen i Hollywood

Som filmstudent i USA, där jag studerade, är det väldigt attraktivt och nästan ett måste att praktisera någonstans inom filmindustrin. Som praktikant måste man generellt göra någon form av inträdesprov, ett bevis på att man kan skriva och förstå manusberättelsernas form. Även jag fick bevisa detta innan jag startade min praktik på både Spyglass Entertainment och på Gardner Stankovich Inc. I efterhand visade det sig att jag genom denna erfarenhet fick en väldigt intressant inblick i hur ett manus blir till film och vad min inställning, som delaktig i den processen, kan tänkas betyda.

Två år innan någon någonsin hört talas om filmen *Babas Bilar* (2006, Regi och manus: Rafael Edholm), som hade premiär på svenska biografer den 31 mars 2006, kom jag över ett exemplar av manuset, eller rättare sagt, det var mitt inträdesprov på Gardner Stankovich Inc. Företaget har sina rötter i Hollywood men har samarbetat med bland annat Sonet Film i

⁶⁶ Videoklipp från Spyglass hemsida, Datum 2006-05-04, kl. 11.00

<http://www.spyglassentertainment.com/movies/indexes/reel.html#>

⁶⁷ Information hämtad från Sveriges oberoende nyhetsbrev om radio, TV, Internet och andra medier

<http://64.233.183.104/search?q=cache:DH8i5dP-->

[78J:www.publicaccess.se/pa0620.htm+Svenska+filminstitutets+reform&hl=sv&ct=clnk&cd=2&gl=se&client=firefox-a](http://www.publicaccess.se/pa0620.htm+Svenska+filminstitutets+reform&hl=sv&ct=clnk&cd=2&gl=se&client=firefox-a) Datum 2007-02-18, kl. 13.50

Sverige. Jag fick två manus, varav det ena var *Babas Bilar* och det andra var *Rockstar* (detta manus ska inte förväxlas med den amerikanska filmen *Rock Star* med Mark Wahlberg). Jag skulle läsa och utvärdera dem båda för att mina chefer skulle få en inblick i hur jag tänker och hur jag förstår berättelser, dessutom se vad för typ av filmer jag föredrar. Trots att dessa utvärderingar ska göras så objektivt som möjligt, så kan man omöjligt komma undan sin personliga inställning till handling och genre.

Nedan följer den utvärdering jag gjorde som inträdesprov.⁶⁸

Manus 1: *Babas Bilar*

- Väldigt överraskande (på gott och ont!)
- Fjantigt (kanske inte riktigt min typ av film, jag gillar nog mer någon form av sofistikerad humor)
- Amatörmässigt författande emellanåt (lite väl mycket novell)
- Möjligt kommersiellt värde (med tanke på *Cops* symboliken)
- Manuset fattas en bra introduktion/beskrivning av karaktärerna, vi lär aldrig riktigt känna dem.
- ”Hooken” är svårtolkad och kommer alldeles för långt in (handlar det om deras barnafödande, ihopskrapandet av pengar eller Jojos och Babas förflutna?).
- Credibility – ”out of context”, Norrland, värsta kokainhandlarna – finns det verkligen en marknad för sådant där (komik?)?
- Radio Terve – roligt inlägg.
- s. 58 ang. sex – väldigt banal kommentar: ”Det är faktiskt ganska vackert.”
- Manuset innehåller oroväckande många skrivfel!

Manus 2: *Rockstar*

- Tilltalande, kommersiell story
- Välskriven (i jämförelse med den förra)
- En historia om att vara nöjd med vad man har (svensk mentalitet), kan verkligen gå hem i stugorna!
- Mycket bra introduktion (kort, koncist och beskrivande/förklarande)
- Helt rätt ”hook”, vid helt rätt tillfälle (Jeppe vill bli rockstjärna för att få ”drömtjejen”, hur ska han fixa det?).
- Även detta manus innehåller skrivfel (ex Victoria Silvstedt, INTE SilvERstedt!).
- Gillade kopplingen med den hemlöse i början som sedan återkommer i slutet!
- s. 94 – engelsk grammatik – fel!
- Elvis-kopplingen i slutet är kul men kanske lite väl ”over-the-top”?!
- s. 50-51 och 62 – riktigt kul!

Hoppas detta ger dig en överblick av vem jag är och hur jag tänker!
Hör gärna av dig om du har några frågor eller om det är något som är oklart.

⁶⁸ E-post korrespondens med Isobel Gardner, 2004-10-23

Vi kan tillfälligt lägga ovanstående utvärdering åt sidan och istället fokusera på vad som hände dessa två manus och vad jag hade för inställning efter utvärderingen. Efter en hård dags läsande var det *Babas bilar* som jag mindes, trots att jag hade ganska låga tankar om det. Kanske är det delvis på grund av att det var minnesvärt som detta manus så småningom producerades, till skillnad från *Rockstar*, som inte gjorde samma intryck på mig.

På Spyglass var jag tilldelad en tjänst inom den kreativa utvecklingsavdelningen (Creative Development Sector). Där arbetade jag direkt under Ivan Oyco (Creative Executive), som var vad de kallade kreativ chef. Medan alla andra chefer (executives) hade avlönade assistenter hade Ivan obetalda praktikanter som fungerade som hans assistenter. Logiken bakom detta, enligt Spyglass, var dels att praktikanterna skulle tränas till att så småningom bli assistenter och då börja arbeta åt någon av de andra cheferna. Dels handlade det om att de andra avdelningarna inte hade samma arbetsbörda vad beträffar denna typ av arbetsuppgifter.

Som assistent åt Ivan Oyco hade jag en mängd varierande arbetsuppgifter. Vissa var av mer administrativ karaktär så som att svara i telefon, uppdatera telefonlistan⁶⁹, rapportera bok- och filmrecensioner, planera Ivans kalender, gå på möten, kopiera/skanna manus och/eller böcker och annat material. Men jag fick även sätta ihop manus, läsa manus och utvärdera dem, gå ärenden och självklart en massa annat.

Varje vecka fick jag minst tre manus som skulle läsas. Dessa skulle också utvärderas vilket resulterade i ett *coverage*, alltså en kombination av utvärdering och sammanfattning på en till två sidor, för varje manus. Nedan följer ett exempel på hur ett *coverage* kan se ut;⁷⁰

Title: Inferno
Author: Josh Conviser and Judson Grubbs
Pages: 120
Read by: Hampus Schildfat

Logline: An introverted lawyer has to break out of his shell to save the love of his life from a diamond heist gone bad.

Synopsis: This story evolves around DANTE, a middle-aged introverted lawyer hiding behind his desk. Against his will he goes on what he believes will be a working-vacation in Las Vegas. In what he believes is faith and coincidence he meets his long lost but not forgotten friend and love BEATRICE.

⁶⁹ I Hollywood handlar det om vem som ringt vem, eller snarare vem som är skyldig vem ett samtal, det var assistenternas jobb att hålla reda på vem ens chef var skyldig att ringa eftersom det kunde avgöra huruvida man fick den huvudrollsinnehavaren man var ute efter eller inte

⁷⁰ Utvärdering av manus (*coverage*) inlämnat till Spyglass Entertainment 2005-03-29

What he doesn't know is that she's on the run, and she draws him in with her. In her possession she has diamonds worth millions of dollars belonging to a nasty crook named OSMOND.

When Beatrice, trying to cover her escape, shows Dante the ropes of Las Vegas she gets kidnapped right in front of his eyes. The only clue he has is a key she left in his pocket. He begins his quest to find her and on his way he meets her so-called friend VIRGIL, a whale hunter (casino host). Together they scour Las Vegas not-so-nice places in search of her.

Dante soon shows a side of himself no one thought existed, especially unknown to himself. He takes it upon himself to go against Osmond's under dogs and get Beatrice out of the mess she put them in, in classical manners he succeeds and gets the girl of his dreams.

Comments: Basically it's a love story put in an action specked and violent atmosphere. The story is nothing we haven't seen before; it tries a bit too hard to mix flashy scenes similar to those seen in C.S.I. Las Vegas with a Showgirl sensation.

The writing is a bit to novelistic but the writers sure have a sense for the visual, it's very explicit.

Although the characters are somewhat interesting the script is still very predictable, but might have, what we call, commercial value.

Det finns personer som livnär sig på att läsa manus åt företag. Det möjliggör för cheferna att på ett effektivt sätt ta till sig innehållet i manusen utan att behöva ägna alltför lång tid på ett ovisst manus. Cheferna kan omöjligt läsa alla manusen själva, därför är det vanligt med assistenter som gör grovjobbet.

Problemet med det här systemet är att manuset lämnas i händerna på en (oftast) mindre erfaren person, vilket kan tyckas orättvist ur manusförfattarens synpunkt. Denna problematik försöker man åtgärda genom att ett manus läses av minst två till tre assistenter. Sedan diskuterar man med cheferna med utvärderingarna som underlag. Generellt kan sägas att under mina dryga tre månader som praktikant vid Spyglass var det enbart ett fåtal manus som klarade sig igenom den mur av utvärderingar som de utsattes för. Till detta hör att företaget får in åtskilliga manus om dagen, ibland ett tjugotal, vilket försvårar den rättvisa behandlingen av det kreativa arbetet en författare lagt ner på sitt manus. Det kan vara svårt att relatera till de månader, ibland år, som en författare lagt på att skapa det manus man får i uppdrag att läsa och utvärdera på ibland mindre än en timme.

Något som är vanligt förekommande inom filmindustrin är *remakes*.⁷¹ En remake är en film som redan är gjord, men som har så pass högt kommersiellt värde att den kan göras igen. Antingen för att det var länge sedan den första filmen gjordes eller för att den första filmen gjordes för en annan marknad, till exempel den europeiska. Ett vinstsökande företag som Spyglass var inte främmande för detta fenomen och på grund av min utländska bakgrund fick jag en del varierande, och mer specifika arbetsuppgifter än vad många av de andra praktikanterna fick. En av uppgifterna var att utse tio europeiska filmer som man möjligen skulle kunna göra remakes av i USA. Det var ett spännande och roligt uppdrag, samtidigt som det var svårt eftersom jag inte hade varit i Sverige på ett par år. Ett utdrag från listan på de möjliga filmerna, som min chef Ivan Oyco fick, redovisas nedan;

1. Day and night (Dag och natt – Denmark)
2. As it is in heaven (Så som himmelen – Sweden)
3. Evil (Ondskan – Sweden)
4. Run Lola run (Lola rennt – Germany)
5. Searchers (Sökerna – Sweden)
6. Dobermann (France)
7. Pusher (Denmark)
8. As white as snow (Så vit som en snö – Sweden)
9. Swimmingpool (France)
10. Jalla! Jalla! (Sweden)

Spyglass låg dessutom under min tid där i förhandlingar med det svenska bolaget Sonet Film, som hade gjort *Den Osynlige* (2002, Regi: Joel Bergvall och Simon Sandquist, manus Mick Davis och Mats Wahl). Spyglass ville göra en amerikansk version av den svenska filmen. Detta resulterade i *The Invisible* (2006, Regi: David S. Goyer, manus: Mick Davis och Christine Roum) som enligt deras hemsida kommer att ha premiär i USA under 2007.⁷² Tillsammans med den svensk/engelske manusförfattaren Mick Davis gjorde de en remake, vilket kanske kan vara ett sätt som bidrar till spridningen av en bra berättelse. Och vem vet, kanske resulterar min lista i att en av de filmerna jag rekommenderade blir en remake i Hollywood en dag.

För att få till stånd en filmproduktion måste filmidén först höras av någon, eller manuset läsas av någon. För Mick Davis fanns redan en film som underlag och jag antar att han blev kontaktad eftersom filmen varit framgångsrik i Sverige. Men, generellt är det nyproduktioner

⁷¹ (eng.), nyinspelning av en äldre film. Om samma historia filmas med modern teknik behålls oftast titeln, t.ex. "Ben Hur" (1926 och 1959). Ibland lånas grundhistorien för en annan tid eller plats, som när Kurosawas "De sju samurajerna" (1954) bearbetades till vilda västern-filmen "7 vågade livet" (1960) *National Encyklopedin* (Femtonde bandet) Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs 1994 s. 491

⁷² Spyglass hemsida, Datum 2007-01-23 kl. 08.15 <http://www.spyglassentertainment.com/>

det är tal om, och då måste en historia *pitchas*. Detta innebär att man snabbt och kortfattat återger berättelsens huvudtema och karaktärer.⁷³ Under min tid i USA deltog jag i olika manusförfattareevenemang, något som uppmuntrades på Spyglass. Jag närvarade på ett manusförfattarseminarium i Los Angeles, där man bland annat fick möjlighet att pitcha sin berättelse inför flera exekutiva chefer på olika stora filmbolag. Nedan följer ett exempel på hur en pitch kan gå till:⁷⁴

Hampus: Hey guys, my name is Hampus Schildfat, I've come all the way from Sweden... to tell you guys why I believe that No Man Is An Island, which is also the title of my story. Three lost souls, Rebecca, Gabriele and Martin which all live and work in LA, Rebecca is this struggling actress, very bitter, Martin, he's a... a divorced pessimistic work-o-holic, and Gabriele is a very sad, trying to achieve... he's an unfulfilled Hispanic guy. They intervene through an accident on the freeway here in LA where they actually die. And they encounter a homeless person when sitting on the side of the road because they wake up after the accident without knowing that they're dead of course, sorry about that (laughter). Ehm... Anyway, this homeless person tries to show them what life would be if they would have acted differently. That's why they have to deal with their past to be able to go on to the future... they get a choice –

Panelen: What's their future, they're dead?

Hampus: That's right but they get the chance to go back –

Panelen: To go back and become alive again?

Hampus: Yes.

Panelen: So essentially you're pitching an ensemble version of *It's A Wonderful Life*.

Hampus: Correct

Panelen: But in a *Wonderful Life* there's an opportunity to change the destiny whereas once you're dead you're dead. Do they get sent back to a certain point in their lives to live them again, or...?

Hampus: No, they just, they get shown what would happen to their different families if they were not there. So, if they were not there it would not be good overall.

Panelen: One thing that struck me was that you mentioned these three lost souls and one was sad, one was pessimistic and one was bitter. And it's hard for me to imagine at the start of this, why I would really wanna see this people... so... certainly in your pitch and I hope in your script you got some way of endearing them to us, so that we have some interest in these characters. What inspired you to writing this?

Hampus: Well... eh... mostly because I drive a lot here in LA (laughter) and I see all these people oblivious of one another in their cars, living their own lives, not feeling with anything but themselves...

⁷³ En *pitch* ska helst vara tre till fem minuter lång, på den tiden ska man hinna med att få fram huvudtemat, hur karaktärerna är och slutet om det är av särskild speciell karaktär, som i till exempel filmen *Det Sjätte Sinnet*

⁷⁴ Videoupptagning från Hollywood Film Fest (manusförfattarseminarium), 2005-03-22

Så här kan det te sig på en försäljningspitchövning i Hollywood. Detta för att förbereda en inför de allvarliga stunderna med de ”riktiga” producenterna. Inför denna tillställning var man väldigt nervös, men samtidigt var det mycket utvecklande och väldigt givande både vad gäller feedback på ens egna manus, men också på så sätt att man fick höra andras berättelser. Dessutom fick man även inblick i vilka typer av filmer filmindustrin letade efter då, och vad som skulle kunna vara intressant inom en snar framtid.

5.4 Det narrativa paradigmet i korthet

Det narrativa paradigmet framhäver att människor i grund och botten är historieberättare och att våra värderingar, känslor och estetiska tankar ligger till grund för vår tro och vårt beteende.⁷⁵ Med andra ord kan man säga att vi förstår vår värld genom berättande, både eget och andras.

Det narrativa paradigmet består av fem grundpelare;⁷⁶

1. Människor är historieberättare/berättare
2. Beslutsfattande och kommunikation baseras på sunt förnuft
3. Sunt förnuft beror på, och påverkas främst av historia, biografi, kultur och karaktär
4. Narrativ rationalitet bestäms av hur sammanhängande och trovärdig en berättelse är
5. Världen upplevs av människor som har möjlighet att välja mellan olika berättelser

5.5 Det narrativa paradigmet applicerad på verkligheten

Genom att applicera både direkt teoretiska resonemang från det narrativa paradigmet och diskussioner runt det praktiska genomförandet på den kreativa avdelningen på Spyglass, kommer jag att försöka visa hur de verkar nyttja denna teori, undermedvetet eller medvetet.

Resonemanget tar också delvis sin utgångspunkt i mina egna erfarenheter som praktikant på bolaget. De fem grundpelarna utgör ett integrerat system och det är omöjligt att analysera dem en och en utan att beröra varandra, vilket kommer att visa sig nedan. Ett försök har dock gjorts att göra grundpelarna mer överskådliga.

När de exekutiva cheferna diskuterar nya filmprojekt och potentiella manus att utveckla, eller har kreativa sammanträden om en berättelse så spelar teorin om det narrativa paradigmet

⁷⁵ Utdrag ur Lynn H. Turner och Richard West, *Introducing communication theory*. Mountain View: Mayfield Publishing Company 2000, s. 290–298

⁷⁶ Lynn H. Turner och Richard West, s. 292

en betydande men högst anonym roll. Trots att man överhuvudtaget inte känner till teorin, verkar den genomsyra hela filmskapande processen, från start till slutproduktion.

Det första påståendet i paradigmet, att människor är historieberättare, har sin motsvarighet i bland annat manusförfattarnas författande. De skriver ständigt nya berättelser. Men påståendet styrks också av producenternas inblandning i processen. Genom att pitcha berättelsen för möjliga intressenter ger de sin tolkning av en tidigare berättad historia. Något som kan ske när man endast har en idé, ett färdigskrivet manus, eller rent av en färdig film som behöver distribution. Cheferna ger kritik eller eventuell *feedback* på de manus som är i omlopp. Detta kommer att behandlas nedan.

Alla anställda på den kreativa avdelningen, praktikanter inkluderade, blir historieberättare av någon form antingen genom sina egna verk eller genom någon annans berättelse. Min erfarenhet av att ha varit en historieberättare i den här bemärkelsen har skett när jag läst ett manus eller en bok. I en sådan situation förväntas det av mig att återberätta vad jag läst och upplevt och berätta för chefer och möjligtvis andra inblandade. Detta kan ske på olika sätt, antingen skriver jag ett coverage, eller så pitchar jag berättelsen. Vilket kan ske antingen under kontrollerade och formella former så som ett i förväg avtalat möte inne på en chefs kontor eller i ett sammanträdesrum. Det kan också ske mer informellt, kanske rent av i förbifarten. Genom en kort avstämning i korridoren, över en kopp kaffe eller i dörröppningen kan chefen lyssna till vad jag, eller någon annan praktikant, har att säga. Detta visar på hur allmänt förekommande historieberättandet är i de kontorslandskap som finns inom filmindustrin men som vid första anblick kanske varken är så kreativa eller särskilt kommunikativa. Samtliga anställda inom den här sektorn av organisationen blir en farkost för att driva en berättelse så långt den kan gå.

Människor i allmänhet kan också mycket väl vara historieberättare men det betyder inte att de är *bra* historieberättare. Detta leder vidare till det andra påståendet, rörande hur berättelser tas emot. Detta påverkas av att beslutsfattande och kommunikation baseras på sunt förnuft. Manusförfattaren tar en mängd olika beslut under sin skrivprocess, dessa beslut kommer att få konsekvenser längre fram när han inför producenter och regissörer ställs till svars för de val han gjort. Om manusförfattaren har ”samma” sunda förnuft som de personer som ska läsa eller producera hans manus, torde han lättare kunna få en positiv respons på sina beslut och således också på sin berättelse. Ju bättre en manusförfattare är, alltså ju bättre han kan kommunicera sitt budskap, desto lättare har han att förmedla sin film till både publik och intressenter. Sunt förnuft syftar alltså till sanningshalten eller trovärdigheten hos berättaren eller i berättelsen. Men det är hur sann berättelsen verkar för åhöraren som är ytterst

avgörande och detta diskuteras nedan. Ibland kunde jag läsa manus som var svagt skrivna med dålig karaktärsutveckling och lös *storyline* där berättelsen var svår att förstå på grund av dåligt hopknutna händelser.⁷⁷ Vanligtvis avfärdade jag ett sådant manus men ibland kunde det ändå passera eftersom någon annan kunde ha en annan åsikt om manuset. Det är inte ovanligt att en persons åsikt om ett manus kan skilja sig från någon annans. Om jag tycker att ett manus är bra och skriver ett coverage utefter de premisserna, kan en av mina medarbetare tycka manuset är uselt och skriver därför utefter sina premisser. Detta leder mig till Fishers tredje påstående om att sunt förnuft beror på och påverkas av varje enskild individs historia, biografi, kultur och karaktär.⁷⁸

Olika åsikter kan till stor del härledas till att vi kommer från olika platser. Till exempel läste jag ett manus som jag ansåg framhäva en negativ och rent utsagt felaktig stereotyp av européer. Som europé kunde jag inte förbise detta och försökte utmana det, därav blev mitt coverage överlag mer kritiskt. En annan person med annan bakgrund skulle kanske ha sett manuset ur en annan synvinkel eftersom han/hon delar samma stereotypa bild som manusförfattaren och således hade han/hon inte sett det hela som ett problem. Därför hade den utvärderingen visat på ett bra manus. Man kan här säga, ur Fishers förhållningssätt, att mitt sunda förnuft färgades av en personlig åsikt och bakgrund och det kan därför verka troligt att det ofta är personliga faktorer som ligger till grund för huruvida vi tar till oss en berättelse som trovärdig eller stöter bort den för att den inte är det, vilket knyter det tredje påståendet till det fjärde.

Påståendet om sunt förnuft kan också tolkas utifrån Spyglass historia, biografi, kultur och karaktär. Eftersom Spyglass anser att den globala dragningskraften för film är en huvudfaktor till att producera film, kan det vara förnuftigt för företaget att *inte* utveckla manus och berättelser som enbart skulle kunna slå igenom på en enskild marknad, som till exempel i Sverige. Om de gjorde detta skulle de gå emot sin egen *karaktär* och risken finns att de i så fall snarast skulle utgöra historien än att påverkas av och driva den.

Den narrativa rationaliteten, som är det fjärde påståendet, har en stor betydelse när man läser ett manus, vilket redan berörts lite ovan. Detta påstående består i grunden av två principer: sammanhang och trovärdighet. Sammanhanget hänvisar till huruvida en berättelse är konsekvent eller ej. Trovärdigheten hänvisar till sanningshalten och pålitligheten hos berättelsen. När cheferna sitter i ett kreativt sammanträde och diskuterar ett manus potentiella

⁷⁷ Manusförfattaren har skrivit på ett osammanhängande sätt utan att ta hänsyn till de scener som ligger före eller efter den händelsen han försöker beskriva, premissen kan vara bra men han eller hon saknar förmågan att förmedla berättelsen

⁷⁸ Lynn H. Turner och Richard West, s. 290–298

framtid hänvisar de ofta till det strukturella sammanhanget i berättelsen. De kommenterar särskilda stycken i manuset som kanske sticker ut på ett negativt sätt och som inte följer resten av berättelsen. I dessa situationer *brainstormar* man ofta om hur man ska förbättra vissa delar i manuset. Vanligtvis har man redan utsett en målgrupp för filmen och cheferna försöker också se till att sammanhanget i filmen är så trovärdigt som möjligt för målgruppen. Om ett manus når så långt som till utvecklingsstadiet, då man börjar samla skådespelare och göra ändringar i manuset som gäller filminspelningsplatser och liknande, har cheferna, manusförfattare och regissör en tät och produktiv dialog om innehållet och möjliga förändringar och förbättringar. Den typ av konstruktiv kritik som detta samarbete resulterar i kan ses som *mini-berättelser*, som antingen kan avslås eller tas upp i den *stora* berättelsen, som således kommer att utgöra en del i en helhet som sedan uppfattas som sammanhängande och trovärdigt.⁷⁹

Fishers femte och sista påstående är att världen består av människor som har möjlighet att välja mellan olika berättelser. Spyglass tar emot enorma mängder manus, ofta flera tusen per år. Det är chefernas jobb att bestämma vilka som blir *greenlighted* eller *shelved*, alltså blir föremål för utveckling eller inte. Vad som får en chef att välja en film framför en annan beror på många olika faktorer, däribland hur världsmarknaden ser ut och hur företaget har nischat sig. Om till exempel Spyglass skulle komma över en fantastisk baseballfilm, så väljer man kanske inte att göra en sådan eftersom baseballfilmer floppat gång efter gång. Filmen *Mr. 3000* (2004 Regi: Charles Stone II, manus: Eric Champnella och Keith Mitchell) som Spyglass producerade med stora förhoppningar kom på tal flera gånger, som avskräckande exempel. På samma sätt påverkas publiken dels av tidigare filmupplevelser, men också av sitt personliga intresse för både filmens genre och dess innehåll i övrigt men även andra kringliggande faktorer. För att dra detta sista påstående ännu längre kan man också resonera runt val av regissör, skådespelare och andra nyckelfigurer som kanske gör publiken mer positivt inställd till filmen. Detta resonemang knyter återigen an till de övriga påståendena, och är självklart en förutsättning för att trovärdigheten i manuset och återberättandet av det ska uppstå.⁸⁰

Jag har nu försökt relatera det narrativa paradigmets fem påståenden till utvecklingsprocessen för manus, dels för att knyta an mina upplevelser teoretiskt men också för att lättare åskådliggöra ett oerhört komplext arbete. Jag tror man lättast kan förstå helheten i teorin genom att se Spyglass som en egen social verklighet. Teorin fungerar i den här

⁷⁹ Lynn H. Turner och Richard West, s. 294 ff.

⁸⁰ Lynn H. Turner och Richard West, s. 290–298

situationen eftersom Spyglass livnär sig på berättelser. När det gäller teorin, och huruvida den går att applicera på samhället i stort, är det något som jag inte tänker gå in på djupare här.

I fiktionsfilmens värld, slutar inte allt med en historia, tvärtom, det är så det hela börjar. En bra berättelse måste först erkännas av någon, någon måste fatta beslutet att detta är en berättelse värd att berätta. Därefter ska den pitchas, sedan säljas till högstbjudande eller *bästbjudande*, för att efter det godkännas, finansieras, sedan regisseras och ageras, samt till sist distribueras för att göra berättelsen tillgänglig för gemene man. Vi väljer sedan att se och bedöma den efter de förutsättningar som teorin om det narrativa paradigmet gett oss, undermedvetet eller medvetet.

6 Manusförfattande idag

I detta sista kapitel, som är av mer undersökande karaktär, används den information som framkommit i de tidigare kapitlen tillsammans med litteratur och personliga erfarenheter för att tillsammans ge en bredare bild av manusförfattarnas tillvaro idag.

6.1 Jakten på framgång

Filmvetare frågar sig ofta varför en film slår och en annan inte. Som konsumenter tror vi att vi kanske har dålig insikt i filmindustrin. Vi frågar oss varför de som gjort filmen satsat på just den här, när det i våra ögon är uppenbart att den inte kommer att bli en succé. Problemet är just det, att ingen vet. Inte ens de som gjort filmen vet med säkerhet hur det kommer att bli när filmen når marknaden. Många olika faktorer spelar in. Trots att dagens filmer inte tar jättelång tid att producera, hinner publikens intresse och allmänhetens inställning till särskilda ämnen ändå förändras under den period som filmen färdigställs. Därtill är tycke och smak högst individuellt.

Trots att det verkar som om att alla filmer vi ser är blockbusters från Hollywood med mycket action och många specialeffekter där alla de stora stjärnorna medverkar så är det många filmer som aldrig blir publiksuccéer. *Titanic* (1997, Regi och manus: James Cameron) hade mer än två miljoner biobesökare bara i Sverige, och tjänade in den största summan någonsin i USA (över \$600 miljoner), men bakom denna film står många liknande produktioner som aldrig vunnit samma erkännande.⁸¹

Jag har själv suttit ner och diskuterat med producenter och kollegor som stått frågande inför faktumet att deras senaste film antingen slog igenom eller inte gjorde det. De kan helt

⁸¹ Informationen från IMDB, Datum 2006-06-06 kl. 20.56 <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross>

enkelt inte förutsäga framtidens utveckling och publikens bemötande. I sin bok *Adventures in the Screen Trade* pratar William Goldman om producenternas okunnighet inför faktumet att de inte vet vilka filmer som kommer att slå eller inte. Detta är något som skrämmer dem. De vill kunna kategorisera och säga till alla att det finns en specifik anledning till varför resultatet blev som det blev. Sanningen är den, att ingen egentligen med säkerhet vet varför en film slår. Eller som Goldman lägger fram det; "... since nobody knows anything, and since the studio heads today haven't got a lot of faith in their creative instincts (since they've never been creative), they turn, for salvation, to the one thing that got them where they are: stars."⁸² Det kan mycket väl vara här som manusförfattaren förlorat mest – deras brist på stjärnstatus. Ett författarnamn säger inte konsumenter någonting, medan namn på kända regissörer, skådespelare och ibland även producenter (trots att de sällan utnyttjar sitt inflytande på ett kreativt sätt) verkar fungera som en måttstock i konsumentens val av film.⁸³

För att återknyta till det narrativa paradigmet, så handlade min första lektion inom manusförfattandets konst om sanningshalten i en berättelse. Min första lektion fick jag via e-post av Isobel Gardner, min mentor, vän och kollega, som tillsammans med sin kollega Emily Stankovich driver manusförfattarföretaget Gardner Stankovich Inc. Nedan följer ett utdrag ur den korrespondensen.⁸⁴

Time for your first lesson:

Myth #1 The audience wants happy endings.

Truth #1 The audience wants a truthful ending, preferably a "hope for the future" ending. The most successful movies do not have a "happy" ending. (Casablanca, Titanic, Gone with the Wind, Godfather, Moulin Rouge, Pulp Fiction, Seven, Chinatown, Blade Runner etc. etc.).

Med detta menade hon att man inte ska tro att publiken alltid önskar sig det välkända "lyckliga" slutet, utan att det är sanningshalten och trovärdigheten i slutet som avgör om det är ett bra slut eller inte. Detta går hand i hand med det som Fisher proklamerar. Påståendet om att vi är historieberättare med värderingar baserade på våra erfarenheter och att trovärdigheten ligger till grund för hur man uppfattar en berättelse. Dessutom tyder detta på ett tryck, eller en vilja från manusförfattarens sida, att nå eller beröra publiken på "rätt" sätt, jakten på framgång blir i detta fall väldigt uppenbart.

⁸² Goldman, s. 48

⁸³ Goldman, s. 48 ff.

⁸⁴ E-post korrespondens 2004-10-23 kl. 23:52

6.2 En attitydförändring

I tidigare kapitel har det framkommit att bra manusförfattande bland annat kräver mycket tid, energi och en gedigen litterär och dramaturgisk skicklighet. Likväl frågar sig författarna varifrån det positiva mottagandet som ger en berättelse dess kraft och inverkan på människor kommer ifrån. Man lägger därför mycket energi på hur man ska förmedla berättelsen för att på bästa tänkbara sätt beröra så många människor som möjligt. Gary Ross, som arbetat i Hollywood som manusförfattare sedan slutet på 80-talet och sedermera även som regissör beskriver komplexiteten i manusförfattande för filmindustrin på följande sätt:⁸⁵

A Screenplay must be many things at once: a vibrant literary work that makes a film come to life on a page; a business plan that can justify a hundred million dollar investment; an instruction manual for dozens of other trades to properly do their jobs; a piece of poetry to inspire or move an actor.

Med detta sagt så är det inte konstigt att det bara är ett fåtal förunnat att kunna livnära sig på den här typen av skrivande och att många blir bortprioriterade innan de nått dit. Dessutom redogör kommentaren ovan för en väldigt insiktsfull och ödmjuk inställning till alla andra som är inblandade i en filmproduktion, något som kanske skiljer en manusförfattare från till exempel en regissör. Gary Ross har med sina jordnära filmer (*Big*, *Lassie*, *Pleasantville* och *Seabiscuit*) berört miljontals människor runt om i världen. Trots att berättelserna till synes är ”enkla” så har han lyckats skapa en värme som publiken känner och dras med av. Kanske beror detta på att hans manus gör vad han beskriver ovan, de berör alla inblandade. På olika plan lyckas han med sitt skrivsätt förmedla att han tänkt på alla inblandade, framförallt publiken, men även regissör och andra yrkesmän. Dessa gör i sin tur sitt yttersta för att filmen, på ett så bra sätt som möjligt, ska komma till liv på den vita duken.

Den svenska manustraditionen å andra sidan, som haft lika lång tid på sig som i USA att utvecklas, har istället tryckts undan. Istället för att ses som ett fantastiskt hantverk för filmskapande har manuskonsten genom åren setts som ett nödvändigt ont eller något som endast ligger på regissörens bord. Tidigare räckte det att man som någorlunda etablerad filmskapare hade en ”bra” idé. Filmskaparen fick då möjlighet att presentera den, sedan fick man resurserna för att filma men alldeles för lite hänsyn togs till manusarbetet. Man ville istället börja filma så fort som möjligt. Men, filmskapande kan liknas med ett husbygge, först lägger man en gedigen grund, därefter uppför man väggar och sist lägger man taket.

⁸⁵ Utskrift av tal, Gary Ross, University of California, Santa Barbara 2005

Lyckligtvis börjar vi skönja en attitydförändring i den svenska filmindustrin och Cissi Elwins inställning kan inget annat än gynna denna utveckling. Mer arbete läggs på förproduktion och manusbearbetning är numera ett betalt arbete och allt fler människor får upp ögonen för denna sysselsättning. Det är dock viktigt att påpeka att för att livnära sig på manusförfattande i Sverige krävs det en hel del. Ett stort filmbolag kan, om det är ett väldigt bra manus, betala en väletablerad manusförfattare upp till 300 000 sek för det. En bra manusförfattare i Hollywood börjar på den nivån.⁸⁶ Filmindustrin i Sverige hyr idag i större utsträckning in dramaturger, manusanalytiker och korrigerare. Trenden visar på ett utökat intresse för manus och manusutveckling. Den snabba utbredningen av filmtutbildningar kan vara en faktor som har bidragit till detta ökande intresse. På dessa är manuskurser en självklarhet och ofta väldigt populära. I USA är dels utbudet av liknande kurser större, men de har också ett högre anseende och pågått mycket längre. Många studenter söker sig gärna till manusförfattarkurserna, även om de inte har film som huvudämne. Manusförfattare lyfts fram på ett helt annat sätt och skapas kanske redan från skolgången. Scott Frank berättar i sin intervju med Conroy Scott hur hans val av yrke gick till:⁸⁷

I was more interested in writing screenplays. That was the first time it had ever occurred to me that it could be a career. I was spending a lot of my first year or so there [...at UC Santa Barbara...] thinking what kind of job I could earn money at. Then I met Paul Lazarus who was teaching screenwriting there and had worked under Harry Cohn at Columbia Pictures. And he was the first one to say to me, 'If you're good at this, you should pursue it, but first, you need to know if you're good at it.' So he had me write a five-page scene called 'The Confrontation' just to see if I could write something. He said it could be about anything I wanted. So I wrote that and I remembered looking at it and in five pages there were about thirty spelling mistakes but at the top, in red pen he had written, 'Damn good. Write more.' And then he told me the next time I turned something in, I should have a seven-year-old proof read it for me.

Det är den här attityden, tron på individen som historieberättare, som kanske saknas i Sverige. Den negativa attityden gentemot manusförfattande och att det inte setts som ett riktigt yrke har bidragit till att hämma manusutvecklingen. En attitydförändring skulle kanske kunna leda till att manusförfattandet även i Sverige kunde utvecklas. Problematiken ligger

⁸⁶ Samtal med manusförfattaren och regissören Korosh Mirhosseini, Sonet Film, 2006-11-11

⁸⁷ Scott, s. 209

kanske också i att manusförfattande inte ses som litteratur, att det inte är *författande* i verklig mening. Något som tycks ha slagit manusförfattaren och regissören Chris Weitz;⁸⁸

...I'm still not sure that screenwriting is 'writing' in that literal sense. I don't think it's literature, really – rarely and unintentionally does it achieve that status. It's not even that important as architectural drawings – and that's the thing it's similar to, in that a script is a map that's meant to be undertaken. But I always feel uncomfortable calling myself 'a writer', because that's not what I think screenwriting really is. It's a much more pragmatic event.

Men hur ska en manusförfattare förhålla sig om han inte får kalla sig själv författare, om han från ena sidan inte blir bekräftad som filmskapare och från det litterära hållet inte blir bekräftad som någon som kan skriva litterära verk? Detta ter sig som en ambivalent situation och utgör kanske en bidragande faktor till manusförfattarens svaga position i filmindustrin.

6.3 Den kreativa processen

Den kreativa processen består av flera olika delar, som kan skilja sig från en manusförfattare till en annan. Vad de oftast har gemensamt är att de skriver bra mycket oftare och mer än vad allmänheten och deras omgivning tror. Skrivandet blir en del av vardagen, där händelser, situationer och samtal konstant påminner dem och ger inspiration till deras eget skrivande.

Conroy Scott's bok innehåller en mängd olika intervjuer med både kommersiella och mindre kommersiella filmskapare. Den samlade uppfattningen där är att de mer icke-kommersiella regissörerna/manusförfattarna, som vår svenska Lukas Moodysson, inte är lika skolade inom de enskilda yrkesrollerna som film innefattar, som till exempel manusförfattande. Om man går på filmskola i Sverige lär man sig övergripigt om allt, men man penetrerar inte de enskilda områdena på djupet. Manusförfattande och regi blir samma sak, man kan inte regissera någon annans manus eftersom man inte vet hur man skulle angripa någon annans verk. Dessutom vill man inte ge ifrån sig sitt eget manus till en annan regissör eftersom man själv vill att just sin egen vision blir förverkligad. Lukas Moodysson säger själv; "When people send me scripts I really can't see myself directing them."⁸⁹ Detta tror jag i grund och botten handlar om att han inte kan hantera manusförfattandets hantverk utan är

⁸⁸ Scott, s. 70

⁸⁹ Scott, s. 252

mer av en filmskapare som "ser" filmen i sitt huvud och därför själv måste skriva ner saker på ett sätt som gör det lätt för honom att förstå.

Till skillnad från de icke-kommersiella filmskaparna, så märker man i intervjuerna med de mer kommersiella filmskaparna, som manusförfattarna Alexander Payne och Jim Taylor, att dessa manusförfattare har en mer distanserad hållning till sina egna verk. Dessutom ser de manusförfattandet som ett arbete i sig. De anser att det finns en enskild kreativ process enbart knuten till författandet av manus. Under arbetet med manuset för *Jurassic Park III* hade de den här inställningen; "It was a job. [...] They hired us for character and humour. [...] It was a challenge and an exercise."⁹⁰ Om alla kreatörer hade den inställningen, att de inte ser ner på vad de blir tillfrågade att göra, utan alltid gör sitt yttersta, så kanske det hade resulterat i att man kunde vara mer frisläppt från slutprocessen och därmed kanske mindre egocentrisk. Det kan också vara precis så som min hypotes påstår, att de säljer sig själva. Precis som Lukas Moodysson själv säger; "I've been asked to direct a few scripts but I'm not really interested in Hollywood. I see Hollywood as a bit like the opposite of what I am trying to do. Hollywood is not about expressing something, it's about making money. I'm not really interested in that."⁹¹ För honom, och säkerligen många andra, är det viktigt att bevara den personliga integriteten, och de likställer att tjäna pengar med att vara uttryckslös. Lukas Moodysson uttrycker även sitt missnöje över hur den svenska filmindustrin ser ut; "It is a very small industry in a very small country so few people can really make a living at it."⁹² Detta resulterar i ett svårlöst dilemma. Om man gör film för att tjäna pengar så är det inte tillräckligt konstnärligt eller korrekt, men gör man film utan att tjäna pengar så kan man inte göra film. Än en gång så verkar den svenska medelmåttligheten vilja vinna.

7 Avslutande diskussion och sammanfattning

Under arbetet med analysen, den litteratur som använts, samt egna personliga erfarenheter, har man kunnat skönja att det föreligger en del likheter men också relevanta skillnader mellan de olika aktörerna inom filmskapandeprocessen och manusförfattarna i Sverige och i USA. Med hypotesen som utgångspunkt kommer vidtecknad att kort sammanfatta och redogöra för vad som anses vara det mest relevanta inom ramen för manusförfattarens roll i filmskapandet och filmteorin. Efter detta kommer en diskussion att

⁹⁰ Scott, s. 230

⁹¹ Scott, s. 253

⁹² Scott, s. 252

föras kring de teoretiska utgångspunkterna som använts under uppsatsens gång samt de slutsatser de kan tänkas leda till.

7.1 Teorier kring hypotesen

Som jag nämnde i inledningen har mitt val av teori och metod utgått från en hypotes om att manusförfattare har valt anonymitet framför publicitet och dessutom pengar framför artistisk integritet. Stempel har nämnt att det funnits mycket styrka men väldigt lite gemenskap bland manusförfattare. Detta beror kanske generellt på att författare är väldigt individualistiska och att det därmed delvis ligger i deras natur att arbeta för sig själva. Jämför vi med producenter, regissörer och skådespelare, som ofta jobbar i samverkan med varandra, så skiljer den yrkesgruppen sig märkbart från manusförfattarna. Men också i förhållande till andra författare och kanske framförallt de som författar för TV, som också ofta sker i grupp. Dessutom, i och med manusförfattarnas goda ekonomiska situation i Hollywood, så känner manusförfattare i Hollywood kanske ett större ansvar, både kreativt och affärsmässigt, dels för att de får ta del av den ekonomiska vinst en film kan inbringa, men också för att deras arbete värdesätts. Manusförfattande är en attraktiv yrkesgrupp i Hollywood och på andra platser runt om i USA. I Sverige är manusförfattande inte lika utbrett, varken som yrke eller som utbildningsämne. Vilket säkerligen bidrar till den bristande förståelsen för hur viktigt det är med ett väl genomarbetat manus och att det är på pappret som filmen tar sin början.

Som tidigare nämnts går åsikterna isär gällande vad som konstituerar en bra film och vad som är viktigast för att frambringa en sådan. Genom historien har manusförfattarens ställning och betydelse vuxit och ifrågasatts i omgångar, och än idag går åsikterna isär.

Ella Lemhagens inställning gällande att film inte är text eftersom ett välskrivet manus inte automatiskt blir till en bra film, skiljer sig till exempel avsevärt från min syn. Jag tror nämligen inte att man kan göra en bra film utan ett bra manus. Jag håller med om att ett bra manus inte är en garanti för en bra film, men utan manus, ingen film, punkt slut. Ellas arbetssätt hör inte till det vanliga, hon brukar utgå från en idé för att sedan i samarbete med skådespelarna utveckla manuset. På så sätt anser hon att man får en mer genuin bild av rollkaraktärerna. Det måste också tilläggas att hon gör utförliga bildmanus; ”Inom den ram, det bildmanus som jag gjort, vill jag låta skådespelarna utforska vad deras rollfigurer gör.”⁹³

Skillnaden mellan Ella och mer traditionella manusförfattare är att manusförfattaren känner sina karaktärer så väl, genom gediget förarbete och mycket stor inlevelseförmåga, att

⁹³ Granath, s. 69

behovet av dialog- och karaktärsförändringar är överflödiga. Manusförfattaren har under den kreativa skrivprocessen gått igenom alla de olika alternativ som hans eller hennes karaktärer ställs inför. Författaren har kommit fram till att det karaktärerna säger och gör, är just så som de här karaktärerna agerar och reagerar på saker och ting. Det är sen, utifrån manusförfattarens skrivna ord, upp till berörda skådespelare att tolka och bearbeta den ton och de drag som författaren gett karaktärerna.

Jag tror därför att min hypotes är något förenklad, den kan inte ensam återge den komplexa och ibland svåra verklighet som manusförfattarna befinner sig i. Huruvida de väljer att inte synas eller betalas för detsamma har visat sig vara svårt att svara på. Det har dock visat sig att det verkar vara enklare att vara manusförfattare i USA än i Sverige. Mycket på grund av att marknaden styr och den är påtagligt större i USA än i Sverige. Trots de positiva tendenser som kan skönjas här i Sverige, så lär det dröja innan manusförfattare får samma erkännande som författare, regissörer, producenter eller kompositörer.

7.2. Ytterligare reflektioner

Man kan också fråga sig hur filmskapares olika inställningar om manusförfattare och deras författande, kommer att påverka det moderna manusförfattandet.

Om regissörer generellt känner sig hotade, kan detta innebära att de därför kommer att anstränga sig för att utestänga manusförfattare från filmskapandet genom att inte ge någon credit till deras arbete. Effekten kan också bli den motsatta, nämligen att ett bra manus blir allt viktigare på grund av ökad konkurrens mellan allt fler verksamma filmbolag. Detta kan föra manusförfattaren mot en plats längre fram i rampljuset när filmbolagen inser att det kanske är fler faktorer än pengar som motiverar även den typen av kreatörer.

Även andra faktorer, som det fortsatta suget efter längre filmer, ett ökat fokus på remakes, en större skala exkluderade författare som ges allt mindre chans att hävda sig i den starka konkurrensen bland till exempel bolagsförfattare, ett ökat utbud av ”utbildade” manusförfattare, samt vidmakthållandet av lärlingssystemet lär också påverka utvecklingen. Att förhållanden för manusförfattares jobb kommer att förändras får vi nog vara inställda på, men hur detta kommer att ske får vi snarare låta framtiden ge besked om.

7.3 Filmteoretiska aspekter gällande manusförfattande

Svaret på uppsatsens huvudsakliga frågeställning har uppenbarat sig inte bara genom den historiska genomgången utan framförallt i de teoretiska avsnitten.

Hollywood är idag en filmindustri som Sverige inte ens kan komma i närheten av att mäta sig med i fråga om effektivitet, framgång (både ekonomisk och artistisk) och omfång. Hollywood föder och göder inte bara sin nationella marknad, utan även den internationella marknaden och därmed Sverige inräknat. Hollywoods influenser är således inte bara synliga i Sverige utan resten av världens filmutbud färgas också av dess kvaliteter.

Generellt kan man tycka att analysavsnittet visar på att utvecklingsavdelningen på Spyglass generellt verkar på en nivå som det inte finns någon motsvarighet till i Sverige. Självklart beror detta dels på att det inte finns något företag i Spyglass storleksordning här i Sverige, men jag anser ändå att den ursäkten är otillräcklig.

Vi skulle kunna lära oss en hel del av att rikta våra blickar mot väst, inte enbart ur ett filmskapande perspektiv utan dessutom ur ett filmvetenskapligt sådant. Kanske är de europeiska traditionerna föråldrade och en ny svensk våg krävs för att vända den negativa trend som Sverige, och Europa, trots allt leder. Svårigheterna med detta arbete har framförallt varit att finna filmvetenskapliga teorier kring detta område, kanske behövs en ny artikel i auteur-teorins anda, men med en helt annan huvudrollsinnehavare? Om manusförfattande inte kan räknas som filmvetenskaplig forskning, vart hör den då hemma, inom litteraturvetenskapen eller kanske kommunikationsvetenskapen? Med auteur-traditionen som slagskepp så har filmteorin kommit att färgas på ett felaktigt sätt. Precis som en symfoni, så krävs det en hel orkester för att få fram det mest välljudande musikstycke man kan tänka sig. Kompositören, eller enbart dirigenten, kan inte ensamma skapa något, alla inblandade har tillsammans en oerhört viktig roll att fylla. Tyvärr har gamla och numera föråldrade traditioner från Europa fått råda alltför länge. Manusförfattarna lyckades en gång i historien återfå sin roll som historieberättare, detta efter studios intåg med sina *scenario staff*, detta kommer förhoppningsvis att ske igen.

Trots dessa invändningar tycker jag sammanfattningsvis att det har varit givande och spännande att analysera en specifik yrkeskår på det här unika viset. Förutom att jag har fått större insikt i hur yrket som manusförfattare fungerar så har det även varit intressant att studera deras historia och deras yrke som en del av en större kontext samt se hur deras situation sakta men säkert ser ut att förbättras.

8 Källförteckning

8.1 Litteraturförteckning

Andersson, Lars Gustav och Hedling, Erik *Modern filmteori 1*. Lund, Studentlitteratur 1995

Bordwell, David, Steiger, Janet och Thompson, Kristin *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press 1985

Bordwell, David och Thompson, Kristin *Film History: An introduction Second Edition*. McGraw-Hill 2003

Goldman, William *Adventures in the screen trade: a personal view of Hollywood and screenwriting*, New York, Warner Books 1983

Granath, Thomas *Manus och dramaturgi för film*, Thomas Granath och Liber AB 2006

National Encyklopedin, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, 1994

Monaco, James *How to read a film*, New York, Oxford 2000

Stempel, Tom *Framework: A History of Screenwriting in the American Film* Syracuse, New York: Syracuse University Press 2000

Schroepel, Tom *The Bare Bones Camera Course For Film And Video*, (Second Edition, Revised) 2004

Scott, Conroy *Screenwriters' masterclass: screenwriters talk about their greatest movies*, London: Faber, 2005

Turner, Lynn H. och West, Richard *Introducing communication theory*, Mountain View: Mayfield Publishing Company 2000

Wyatt, Justin *High concept: movies and marketing in Hollywood*, Austin: Univ. of Texas Press, 1994

8.2 Internetkällor

Informationen från IMDB, webbaserad filmdatabas,

<http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross> – Datum 2006-06-06 kl. 20.56

Information från National Encyklopedins webbaserade tjänst, sökord ”klippning” ,

http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=226422&i_word=Inom%20filmproduktionen%20%e4r%20klippning&i_h_text=1&i_rphr=inom%20filmproduktionen%20%e4r%20klippning – Datum 2006-06-02, kl. 13.13

Information från National Encyklopedins webbaserade tjänst, sökord ”remake”,
http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=292234&i_word=remake – Datum 2006-06-02, kl. 16.28

Videoklipp från Spyglass hemsida,
<http://www.spyglassentertainment.com/movies/indexes/reel.html#> – Datum: 2006-05-04, kl. 11.00

Information från Spyglass hemsida,
<http://www.spyglassentertainment.com/> – Datum: 23 januari 2007 kl. 08.15

Information hämtad från Sveriges oberoende nyhetsbrev om radio, TV, Internet och andra medier, artikel publicerad 15 december 2006,
<http://64.233.183.104/search?q=cache:DH8i5dP--78J:www.publicaccess.se/pa0620.htm+Svenska+filminstitutets+reform&hl=sv&ct=clnk&cd=2&gl=se&client=firefox-a> – Datum: 2007-02-18, kl. 13.50

Information hämtad från Tidskrift.nu, en samlingsplats för Sveriges kulturtidskrifter. Film International Nr 115, artikel publicerad: 2001-06-13 <http://tidskrift.nu/artikel.php?Id=978> – Datum 2006-11-02 kl. 10.55

Information hämtad från informationsportalen Wikipedia, sökord ”WGA”,
http://en.wikipedia.org/wiki/Writers_Guild_of_America – Datum: 2006-05-02, kl. 12.41

8.3 Andra källor

Utskrift av tal, manusförfattaren och regissören Gary Ross, University of California, Santa Barbara 2005 (i författarens ägo)

E-post korrespondens med manusförfattaren Isobel Gardner, 2004-10-23 (i författarens ägo)

Samtal med manusförfattaren och regissören Korosh Mirhosseini, Sonet Film, 2006-11-11

Samtal med Ivan Oyco under min praktiktid på Spyglass Entertainment, Januari-Mars 2005

Videoupptagning från Hollywood Fest (manusförfattarseminarium), 2005-03-22 (i författarens ägo)