



X Position 12

Utvecklingsprojekt

Trädgårdsmästare & Arkitekter

Att skriva från början eller skriva från slutet:
prospektiva kontra retrospektiva filmmanuspraktiker.

Alexander Skantze

STOCKHOLM | STOCKHOLMS
UNIVERSITY | KONSTNÄRLIGA
OF THE ARTS | HÖGSKOLA

Trädgårdsmästare & Arkitekter

Att skriva från början eller skriva från slutet:
prospektiva kontra retrospektiva filmmanuspraktiker.

Alexander Skantze

Trädgårdsmästare & Arkitekter
Att skriva från början eller skriva från
slutet: prospektiva kontra retrospektiva
filmanuspraktiker.

Alexander Skantze

Publikationsserien X Position
ISSN 2002-603X
© Alexanser Skantze och
Stockholms konstnärliga högskola, 2020
www.uniarts.se

Formgivning och mall: Our Polite Society
Layout: Our Polite Society
Layout: ©Fräulein Design
Omslag: Adobe Stockh Photo

ISBN 978-91-88407-99-3

Ingår i SKH:s publikationsserie
X Position som nr. 12.

Fler publikationer ur SKH:s X Position-
serie ges via LIBRIS katalog
(<http://libris.kb.se/>)

Förord	5
1. Inledning	7
2. Omvärldssituering: teoretisk bakgrund	9
2.1 Det konstnärliga forskningsområdet: filmmanuset	9 — 11
2.2 Det konstnärliga forskningsområdet: dramaturgimanualer	11 — 12
2.3 Konstnärlig manusutforskning	13 — 14
3. Metodik & Material	15
3.1 Undersökningens frågeställningar	15 — 17
3.2 Insamling av material	18 — 21
3.3 Analysprocess	21 — 21
3.4 Etiska & praktiska ramar	22 — 22
4. Resultatredovisning	23
4.1 Min egen retrospektiva process	23 — 24
4.2 Min egen prospektiva process	24 — 26
4.3 Övriga deltagares skrivprocesser	26 — 27
4.4 Vår generella skrivprocess: retro- eller prospektiv?	27 — 28
4.5 Manusens kvalitet: min syn	28 — 30
4.6 Manusens kvalitet: de andras syn	31 — 32
5. Diskussion & slutsatser	33
5.1 "Är en konsekvent prospektiv metod mer professionell och konstnärligt fruktbar än en retrospektiv?"	33 — 34
5.2 "I så fall, på vilka sätt och varför?"	34 — 37
5.3 "Kan manusmanualer användas för konstnärliga forskningsfrågeställningar?"	37 — 38
6. Avslutning	39
Referenser	41

I en text om Början och om Slut, bör jag inledningsvis omnämna dem utan vilka texten aldrig hade fått något slut överhuvudtaget.

Jag vill rikta ett stort tack till dels Maja, Joakim och Elisabeth som var med och skrev. Dels till de kloka personer som genom uppmuntran och insiktsfull kritik hjälpte mig hela vägen igenom med projektet, från start till mål: Cilla Roos, Lena Hammergren, Lo Bäckström, Malin Lagerlöf och Margareta Skantze.

Ett särskilt varmt erkännande går till min chef och prefekt Maria Hedman Hvitfeldt för hennes pådrivande engagemang.

1. Inledning

[1] Den citerade är Edmond Hamilton, Brackett's deckarförfattande make.

When Leigh [Brackett] was working on a story and I asked her, "Where is your plot?" she answered, "There isn't any... I just start writing the first page and let it grow." I exclaimed, "That's a devil of a way to write a story!" But for her, it seemed to work fine^[1] (Brackett 2005: 648).

I think there are two types of writers, the architects and the gardeners. The architects plan everything ahead of time... They have the whole thing designed and blueprinted out before they even nail the first board up. The gardeners dig a hole, drop in a seed and water it... They find out as it grows (Martin 2020).

Han verkade liten och ensam men ändå märkligt munter, där nere på den danska filmskolans stora scen. En mustaschprydd man i sina bästa år som ivrigt talade berättelser.

Talade om varför vi människor ständigt berättar historier för varandra, talade om evigt upprepande grundmönster. Om en huvudperson som räddar och helar världen, som konfronterar ett mörker och når en transformerande insikt och mitt i den fyllda vida aulan satt jag och lyssnade förundrat.

Det var mitt första möte med Christopher Vogler och hans hjälteresa, första mötet med en "manusguru" överhuvudtaget. Jag gick mitt tredje år på Dramatiska Institutets kandidatutbildning i film- och TV-manus och hade fått fyra romaner publicerade. Jag skrev och älskade att skriva, att kasta mig in i en ny idé och spåna fram scener och karaktärer och glömma allt annat. Snabbt och rakt och glatt skrev jag på, hittade olika vändningar för att hålla skrivarglädjen klar och svävande.

Skrev, anade jag för första gången där i Köpenhamn, utan något egentligt grepp om *berättandet som sådant*. Skrev i lyckligt blind förvirring. Utan något medvetande om vad olika vändningar och grepp kan göra, om vilken spänning och mening som bor i själva dramas struktur.

Allt detta som Vogler nu berättade om. I hans förklaringar och bildspel fanns konturerna av något nytt. Eller snarare ett nytt sätt att betrakta något välbekant. En ny kunskap om det gamla, och för första gången kände jag den skimrande berättarförundran även fast jag inte skrev, inte befann mig i den faktiska skrivartransen.

Och samtidigt var det vissa detaljer som skavde där i hans modeller, vissa saker som inte stämde. Mentalt räknade jag upp dramer med annan rytm och puls än den som Vogler beskrev. Historier utan triumferande protagonister, historier där världen och huvudpersonen rentav gick under i mörker och förtvivlan.

Jag försökte fråga och han försökte svara, försökte avhjälpa mina frågetecken med sin amerikanska optimism. Han talade om hur arketyper kunde byta plats. Om att hjälten kanske inte gjorde hela resan utan stannade i mörkret och även om jag inte tvivlade på hans uppriktighet kände jag fortfarande att något fattades.

Jag reste hem till Stockholm igen. Fortsatte att skriva, fortsatte att söka andra tänkare av detta slag. Andra som kunde ge mig mer av samma skrivlust men ännu bättre svar. Insikt föder hunger efter mer insikt och jag läste manusbok efter manusbok, läste mer och mer narratologi och berättarteori. Sökte fler metoder för att gripa min publik ännu starkare, för att utmanas ännu mer som konstnär.

Och ett av de bästa sätten att förstå något – att tvinga sig själv förstå något – är att lära ut det. Idag undervisar jag i dramaturgi och film- och TV-manus. Jag arbetar fortfarande dels som professionell roman- och manusförfattare, dels som dramaturg för långfilm och TV-serier. Men mest tid lägger jag just nu på undervisande (på att förmedla en liten glimt av vad jag själv kände, där i Köpenhamn med Vogler). Jag lär ut manus och manusskrivande baserat på en vid palett av teorier och paradigm, och uppmanar mina studenter att utforska och kritiskt pröva olika förhållningssätt.

Detta konstnärliga forskningsprojekt är ett försök att göra detsamma för min egen del. Göra det på ett för mig nytt och mer systematiserat sätt.

2. Omvärldssituering: teoretisk bakgrund

2.1 DET KONSTNÄRLIGA FORSKNINGSSOMRÅDET: FILMMANUSET

Ifall konstnärlig verksamhet nästan per definition har något svårgripbart över sig, gäller detta möjligen film- och TV-skrivande i ovanligt hög grad. Manusförfattaren Jean-Claude Carrière kallade sina texter för "efemära dokument", och Pasolini definierade manuset som en struktur strävande efter att förvandlas till en annan struktur (Pintor 2003: 56).

Förvisso har producenter och regissörer gång på gång bekräftat dess avgörande roll: Hitchcocks välkända svar på vad som utgör filmprocessens viktigaste del var "the script, the script, the script". Men trots – eller möjligen tack vare – denna såväl initiala som centrala funktion har manuset mindre betraktats som ett konstverk i sig, och mer som en förlaga eller utkast. En "lägre" konstart än prosa eller drama (Nelmes 2007: 108).

Väldigt många människor tittar på film och TV, men ytterligt få läser film- och TV-manus. De är texter uttryckligen skapade för att omvandlas till en annan konstform – att transsubstantieras – och även en manusguru och filmälskare som Robert McKee formulerar det som att: "A literary work is finished and complete within itself. A screenplay waits for the camera" (McKee 1998: 394).

Dessutom rör det sig om texter skapade för och existerande inom en industriell kontext. Texter aldrig tänkta att användas på nytt, bortom sin enda produktion. Medan en teaterpjäs spelas igen och igen och sedan kan tjäna som grund för nya uppsättningar, har film- och TV-manuset fyllt sitt syfte i det ögonblick som inspelningen är klar. Dess funktion är över, i metaforisk mening kan det sägas ha upphört att existera.

Men filmmanuset är inte bara en i dubbel mening "icke-permanent" text, till skillnad från romanen eller dikten. Jämfört med dessa anses de även ha tillkommit på ett annat sätt, via en mer utpräglat kollaborativ process. Bara undantagsvis

nämns manusförfattare i recensioner och kulturartiklar: även i de fall när han/hon står som "ensam" upphovsperson, tillkommer oftast ett massivt producent- och regissörssamarbete innan den faktiska filmen eller TV-serien blir av (Price 2010, 12–15, Maras 2009: 58).

Denna allmänhetens lätt avfärdande syn har tills nyligen även återspeglats inom forskarvärlden. Studiet av film som egen konstart fick akademisk acceptans först på 1950-talet, och i dessa studier har manuset intagit samma underordnade roll som i övrig kulturdebatt (Baker 2016: 77, Nelmes 2007: 107).

Avfärdandet har varit minst lika starkt inom ett annat akademiskt fält, nämligen kreativt skrivande. Manusets många "regler" kring format och struktur har antagits hämma fantasin, och den kollaborativa tillkomsten underminerar idén om "autentisk röst", bilden av skapandet som en individuell och ensam process. Under många år har relativt få forskare på något mer systematiskt sätt studerat filmmanuset som konstnärlig praktik (Baker 2016: 72–80).

Det tidiga tvåusentalet har emellertid inneburit ett perspektivskifte. I kontrast till den tidigare regissörsfokuserade förståelsen av film och TV-serier har nu författares, showrunners och klippares viktiga roll mer och mer kommit att erkännas (Batty 2016: 59). Försök har också gjorts att omdefiniera manusets själva natur, exempelvis denna formulering av författaren Abraham Polonsky:

The literary form I have in mind for the screenplay is the poem. I am using the terms poetry and poem to characterise a screenplay which instead of conventional camera angles would guide the attention through concrete images (as in metaphor); which instead of stage directing the action would express it; which instead of summarizing character and motive would actually present them as data; which instead of dialogue that carries meaning where the film image fails, would be the meaning that completes the film image (citerad i Price 2010: 33).

Personligen upplever jag dock inget problem med att det konstnärliga värdet i mina filmmanus till stor del utgörs av deras transformativa potential. Jag ser det inte som att kvaliteten skulle vara lägre än i mina andra verk. Snarare som att denna kvalitet är lika stor men att den i högre grad existerar bortom eller snarare under de skrivna orden. I mycket delar jag författaren William Goldmans syn på manusets absolut viktigaste aspekt som varande själva dess narrativ, berättelsens själva stomme:

Screenplays are structure and movies are story, and that's it. Dialogue is nice, it doesn't matter; laughs are nice, they don't matter; the story is the tricky part (Goldman & Sorkin 2005: 23).

Jag är även skeptisk till tanken att filmmanuskrivandet kollektiva aspekt i sig skulle göra praktiken mindre konstnärlig. Jag har skrivit och sålt såväl film- som romanmanus. För mig har samspelet med omvärlden funnits med under bägge processerna, i de senare fallen genom synpunkter och feedback från redaktör, förläggare, närläsare och tidningskritiker.

Ja, samarbetet må vara mer omfattande i film- och TV-sammanhang, men för mig handlar det om en grad- snarare än väsensskillnad. Framförallt tycker jag inte att mitt konstnärliga uttryck förminskas av denna högre samarbetsgrad: det tvingas bara ta sig andra uttryck. Som till exempel Steven Price (2010:12) har betonat, handlar bilden av romanförfattaren som ensam upphovsman delvis om att det bakomliggande samarbetet döljs för omvärlden, snarare än att det manifesteras för en hel biosalong med en filmisk sluttext.

I samtida akademiska sammanhang ses överhuvudtaget film- och TV-manuset allt mindre som ett i tiden och rummet avgränsat *verk* och alltmer som en – med Barthiansk terminologi – flytande och konstant omskriven *text*. Härifrån är inte steget långt till att flytta det undersökande fokuset ännu vidare, och bortom *film-manuset som text* börja genomlysa *filmmanuskrivande som praktik* (Price 2010: 37ff, Baker 2016: 73).

För att utforska denna praktik har också ett mer renodlat akademiskt manusförfattande växt fram de senaste åren. Ett mer självreflekterande, ett mindre kollaborativ och branschinriktad skrivande. Manusets syfte blir då inte i första hand en kommersiell filmatisering. Det utgör istället del av en kreativ forskningspraktik och skrivs fram utifrån specifika forskningsfrågeställningar, exempelvis för att medvetet undersöka vissa genrer eller publiktilltal (Baker 2016: 73–74, Suya-Lee et al 2015).

En praktik som alltså befinner sig i kontinuerlig utveckling. Vars utövare ständigt söker å ena sidan nya narrativa och diskursiva uttryck, å andra sidan arketypiska berättarmönster: en praktik där alla har något slags förhållande till manusmanualer.

2.2 DET KONSTNÄRLIGA FORSKNINGSSOMRÅDET: DRAMATURGIMANUALER

Det har funnits manushandböcker nästan lika länge som filmmanus: redan 1911 gav Ralph P. Stoddard ut *The Photoplay: A Book of Valuable Information for Those Who Would Enter A Field of Unlimited Endeavor*. Oräkneliga dramaturgiböcker och manushandledningar har publicerats sedan dess, bland dem med störst internationellt genomslag kan förutom Vogler (1998) och McKee (1998) nämnas exempelvis Syd Field (1984), Michael Hauge (1988), Linda Seger (1994) och Christopher Booker (2004). Personligen har jag nog aldrig mött en person med manusambitioner som åtminstone inte skummat något av dessa verk. I min egen professionella utveckling har som sagt dessa olika röster och perspektiv spelat en central roll, såväl för lärar- som författarrollen.

Dock står dessa skrifter inte på något sätt oomstridda. Många av de uppräknade exemplen är skrivna i ett lätt predikande tonfall. Med ett icke-uttalat men ändå underliggande anspråk att överföra en absolut och tidlös sanning. De flesta av dessa författare har traditionellt tenderat att ignorera sina otaliga föregångare (undantaget Aristoteles, på tryggt avstånd i det antika Grekland), för att därmed indirekt framställa sig själva som besittande en unik insikt.

Allt detta är förstås totalt anatema för universitetsvärlden, med dess grundidé om dialog och kontrasterande perspektiv. Den akademiska forskningen har också betraktat dessa texter med avsevärd skepsis, och avfärdat dem som restriktiva, innehållstunna och i första hand tjänande en kapitalistisk filmproduktionsmodell. Det har hävdats att dramaturgiböcker leder till likriktade filmer, och till mekaniskt regelföljande bland vissa studenter (Batty 2016: 60, Gulino & Shears 2018:122–125).

Medieforskaren Bridget Conor uttrycker det fränast:

[These] manuals represent a site of a particularly rigid and durable set of instructions and exhortations based on individualized discourse. They legitimate themselves by highlighting their universality and insider knowledge, and the careers they offer are based on singular, elite-oriented, and commercial values (Conor 2012: 129).

Jag förstår kritiken men ser den som något ensidig. Dels har mycket mer intra-dramaturgisk debatt börjat märkas de senaste åren, exempelvis hos Linda Aronson (2010), John Yorke (2013), Ken Dancyger och Jeff Rush (2013), Emmanuel Oberg (2016) samt Paul Joseph Gulino och Connie Shears (2018). Dels, som professorn i kreativt skrivande Craig Batty (2016: 64) noterar: vilka synpunkter vi än må ha på dessa tänkare så utgår de samtliga från sin egen praktik som manusförfattare och dramaturger, och kan därmed ses som del av ett praktiskt kunskapsökande.

Författaren och kommunikationsprofessorn Ivan Pintor påpekar också, relevant nog:

the conclusions they reach adhere to three academic traditions: narratology (in the case of McKee) and cultural anthropology and symbolic hermeneutics (in the case of Vogler). This borderline area between the theory and practice of the script raises a big question: in speaking about the same subject, is it possible for screenwriting models and analytical models to permeate knowledge and be mutually enriching? (Pintor 2003: 55).

Exakt denna sista fråga utgör grunden för detta konstnärliga utvecklingsprojekt.

2.3 KONSTNÄRLIG MANUSUTFORSKNING

Utforskande praktik som en systematiserad form av kunskapssökande har länge varit en självklarhet inom exempelvis design, arkitektur och medicin. Inom humaniora i allmänhet och skrivande i synnerhet är det mer av en nyhet. Även om författare – nybörjare såväl som professionella – alltid har brottats med berättandets och fantasins magi, har det *kreativa skapandet som sådant* traditionellt separerats från själva *studiet av det kreativa skapandet* (Skains 2018: 96).

Detta sakernas tillstånd har i grunden förändrats genom utvecklandet av ”konstnärlig forskning” som ett formaliserat akademiskt fält. Begreppet har förstås olika definitioner. Koreografen och forskaren Efva Lilja har en av de mer tydliga och produktiva: den konstnärliga forskningen har en konstnärlig praktik som grund och kunskapsobjekt, och dess resultat och metodik tillgängliggörs för andra att kritiskt granska och diskutera och inspireras av (Lilja 2015: 16).

Alltså en fördjupad utforskning som ger möjlighet att utveckla både praktik och teori. Konstnärer får sina idéer och kompetenser prövade, och ges bättre redskap för kvalitetsdrivande processer. Den konstnärliga utforskningen rör sig å ena sidan inom själva det konstnärliga mysteriet, och överskrider å andra sidan dessa gränser genom sin kritiska analys: en kontinuerlig dialog mellan den levda erfarenheten, det kreativa verket och den upptäcksbaserade forskningen (Lilja 2015: 89–92, Gibson 2010: 4).

Inom den anglosaxiska humanioratraditionen talar man om *praktikbaserad forskning*, (”practice-as-research”), exempelvis formulerat av forskaren och konceptkonstnären Graeme Sullivan som innebärande:

the identification of research questions and problems, but the research methods, contexts and outputs then involve a significant focus on creative practice (Sullivan 2009: 48).

Resultaten av denna forskning kommuniceras sedan via en kritiskt exegesis, med eller utan en inkludering av den skapade kreativa artefakten. I vilket fall är dock den kreativa praktiken en integrerad del av forskningen och utgör basen för dess kunskapsbidrag och anspråk på originalitet. Den kreativa processen utgör ett experiment (oavsett om verket i sig ses som ”experimentellt”), och är utformad för att besvara specifika undersökningsfrågor om konst och konstpraktiker. Frågor som i sin tur inte skulle kunna besvaras med andra metodiker: den kunskap som tidigare fanns outtalad i konstnären, görs därmed explicit och förankras i en vetenskaplig kontext (Skains 2018: 85–86).

Detta ”practice-as-research”-begrepp där forskaren utgår från en strikt problemformulering har utsatts för viss kritik inom den svenska konstnärliga forskningen. Den fastare förankringen i vetenskapliga metodbegrepp ses som akademiserande och systematiserande och – värst av allt i svensk mentalitet – ”omodern” (Lilja 2015: 58–59).

[2] För ett återknyta till 2.2. ovan, så har (paradoxalt nog) detta även varit ytterligare en dimension i kritiken av manusmanualer. Råden och analyserna utformas ibland på ett alltför svepande och generellt sätt: de blir så plastiska att de inte avgränsar författarens val utan tvärtom passar in på vad som helst (Gulino & Shears 2018: 123).

För mig känns dock det tydliga ramverket stimulerande och utmanande. ”Art consists of limitations. The most beautiful part of every picture is the frame”, som Chesterton formulerade det.^[2] En klart definierad forskningsfråga bidrar inte bara till att avgöra omfattningen av den undersökta kreativa aktiviteten (i detta fall manusförfattandet), utan ger även den kreativa undersökningen en tydlig stadga och struktur. Tack vare denna fokuserade struktur kan den konstnärlige forskaren lättare urskilja och igenkänna effekterna av den särskilda oberoende variabel som förts in för att komplicera och undersöka den kreativa praktiken. Detta gynnar inte bara realtidsobservationer, utan även reflektionerna kring den kreativa aktiviteten och senare tolkningar av processanteckningar och utkastet (Skains 2018: 88).

Utifrån dessa premisser innebär alltså praktisk manusforskning skapandet av en artefakt (ett filmmanus) enligt vissa ramar utformade från en vetenskaplig frågeställning. Ett skapande åtföljt av den exegesis som förankrar forskningen i en större kontext (Dethridge 2009: 97). Framtida manusförfattare erbjuds nya alternativ genom att kunskap skapas på flera olika nivåer, exempelvis vad gäller narrativa detaljer, berättartekniker eller textens kulturella och sociala relevans (Baker 2016: 75, Batty 2016: 61).

Författaren och forskaren Graeme Harper påpekar att

[t]here are similarities here between the post-event analysis of literature, film, theatre and other art forms, but the difference is plain enough: the critical understanding employed is used to assist the creative writer in the construction of a work at hand, and/or of their future work (Harper 2007: 19).

Det är exakt här, hävdar Batty (2016: 62), som spänningen mellan dramaturgimanualer och rena akademiska forskare i manusförfattande uppstår: de förra riktar sig främst till de praktiska utövarna, de senare mer till en akademisk publik. Samtidigt menar Batty att den konstnärliga forskningen missar något centralt ifall den negligerar dessa dramaturgimanualer som har en så viktig funktion i många aktiva författares utveckling och praktik.

Hittills har förhållandevis få konstnärliga forskningsprojekt genomförts av svenska filmskapare (Vetenskapsrådet 2019: 15), och inga alls vad jag vet som tagit sin specifika utgångspunkt i manushandböcker, trots deras så centrala och omstridda roll.

Detta vill jag nu försöka ändra på.

3. Metodik & Material

3.1 UNDERSÖKNINGENS FRÅGESTÄLLNINGAR

Jag förundrades av att höra Vogler live i Köpenhamn. Men vad som verkligen öppnade mina ögon för dramaturgins mekanismer var att läsa *Story* av Robert McKee. Medan Vogler står på en entydigt (om än något uttalad) jungiansk-mytologisk grund, anlägger McKee en rad olika kontrasterande mikro- såväl som makroperspektiv, och tar upp allt från genre till scenkonstruktion. Ett återkommande tema är distinktionen mellan amatörer och professionella. Varnande skildras (1998: 410–11) den passionerade nybörjaren som skriver *utifrån och in*, och som

dreams up an idea, noodles on it for a while, then rushes straight to the keyboard... He imagines and writes, writes and dreams until he reaches page 120 and stops.

Detta kontrasterar McKee (1998: 412–13) mot den framgångsrike författare som skriver *inifrån och ut*, som vänder på processen och måste skapa

more material than he can use, then destroy it. He may sketch a scene a dozen different ways before finally throwing the idea of the scene out of the outline... Finally, after weeks or months, the writer discover his Story Climax. With that in hand, he reworks, as needed, backward from it. At last he has a story.

Detta synsätt står dock inte oemotsagt (a propå de senare årens ökande inom-dramaturgiska debatt). Emmanuel Oberg hävdar istället att de två teknikerna inte handlar om olika grad av professionalism utan olika konstnärstemperament, två skilda men lika giltiga förhållningssätt.

Writers come in all shapes and forms, but... we tend to be one of two main types... Ascending writers start with an idea, then they structure their story... They design their story like a house... Once they've designed the story, they write...

Descending writers are different animals. They start with a theme, a character, a situation, and before they can start designing, they have to get all their ideas down... They are usually reluctant to use technical documents like step outlines (Oberg 2016: 62–63).

[3] Tilläggas bör att bortom filmmanusvärlden går vissa skrivarteoretiker hela vägen i motsatt riktning. Den berömde redaktören och läraren i litterär gestaltning Gordon Lish förespråkade en kompositionsteknik han kallade "consecution", en skrivprocess vars grundläggande princip är "going forwards by looking backwards" (Lucarelli 2013).

Två olika skrivarteoretiker, två olika synsätt.^[3] I grunden delar dock McKee och Oberg bilden av ett dikotomiskt förhållningssätt till berättarskapandet: delar bilden av två skilda (med Weberiansk terminologi) *idealtyper*.

Å ena sidan en metod definierbar som *retrospektiv*, där författaren börjar skriva utan att initialt veta vart narrativet ska ta vägen, och istället upptäcker det under processens gång. Å andra sidan ett *prospektivt* tillvägagångssättet, där författaren inte påbörjar sitt faktiska skrivande innan han/hon kartlagt hela sitt narrativs struktur, och sedan skriver sig fram mot ett förutbestämt och tydligt formulerat slut.

Såväl McKee som Oberg skulle förmodligen hålla med om att vår mångfacetterade verklighet rymmer alla möjliga variationer av detta mönster. "Struktur" och "inspiration" står i ständigt flytande inbördes relation. Givetvis har varje författare sitt unika skrivsätt, och givetvis kan vi skriva på olika sätt i olika projekt. Men i grunden rör detta sig likväl om två motstridiga synsätt: McKee menar att den prospektiva metoden är mer produktiv än den retrospektiva, Oberg menar att de bägge kan vara lika fruktbara.

Själv känner jag definitivt igen mig i McKees beskrivning. I början av min författarpraktik satte jag mig som sagt bara ner och skrev, rätt upp och ner. Jag hade en vag aning om (några av) karaktärerna, och en ännu vagare aning om vad som skulle hända, vart berättelsen skulle ta vägen. Men slut eller final fick komma allt eftersom.

Om det nu kom. Ibland räckte energin hela vägen in i mål, ibland tog det slut i mitten och allt blev liggande. Skrev jag ett synopsis till en producent eller regissör var det mer i efterhand, mer ett post-textuellt dokument.

Bit för bit förändrades min praktik, inte minst efter läsningen av *Story*. Jag började ställa fler kritiska frågor till mitt eget material. Började grubbla mer på slutet och karaktärernas utveckling och skissa fler olika bågar. Mina synopsis och treatment blev pre-textuella redskap, material för att kartlägga och analysera min berättelse innan jag faktiskt började skriva.

Idag har jag gått hela vägen. De tidiga årens impulsiva, irrande skrivsätt är borta. Visst är skrivartansen fortfarande densamma, när jag väl sätter igång. Det är igångsättandet som dröjer mer och mer: nu skriver jag knappt en enda replik förrän jag hittat struktur och central konflikt. Som lärare uppmanar jag mina studenter att göra detsamma, och samtliga kollegor inom branschen som jag har diskuterat detta med uppger sig ha ett liknande förhållningssätt. En huvudsakligen planerad

skrivmetodik, om än i varierande grad och med många undantag: exempelvis har i de sammanhang där jag ingått mycket mer energi lagts på film- eller TV-berättelsernas början än på deras slut.

Även med dessa förbehåll tycks dock McKees tes vid en första påsyn bekräftad av min personliga erfarenhet. Men skulle vi inte å andra sidan kunna anlägga ett Obergskt synsätt och se det som att jag och de andra manusförfattare jag råkar känna helt enkelt är "ascending writers"? Eller är vi kanske rentav "descending writers", som skriver i slentrian och förnekelse?

Här är kärnan i vad jag funderar på, som lärare och författare och konstnärlig forskare. Vad jag vill undersöka i denna studie.

För det första anser jag att problematiken har samhällsrelevans. Enligt vad jag beskrev i 2.3 ovan, är detta förmodligen det första svenska konstnärliga forskningsprojektet med denna vinkel, och insikter på detta område kan hjälpa till att utveckla manuspraktiken. Hjälpa andra människor att skapa ännu bättre historier, något som är extra viktigt inom just film och TV. Jämfört med andra medier kräver ju dessa konstformer mycket omfattande resurser för att ett enskilt verk ska färdigställas. För att motivera sådana resurssatsningar (från vare sig statliga eller privata aktörer) måste det finnas en realistisk chans att en större publik ska intressera sig för resultatet. Måste alltså finnas ett berättande som engagerar dem.

För det andra har jag en rent personlig ingång. Jag ser tillbaka på den där unge Alexander i den danska filmskolans aula med en blandning av ömhet och avundsjuka, jag minns hansoreflekterande skrivarentusiasm med viss nostalgi.

Går det på något sätt att hitta tillbaka dit? Att återuppfinna – eller åtminstone återpröva – ett annat och mer omedelbart sätt att skriva?

För att formulera det som en frågeställning:

- Stämmer McKees tes? Kan en konsekvent prospektiv metod sägas vara mer professionell och konstnärligt fruktbar än en retrospektiv?
- I så fall, på vilka sätt och varför?

Och, som ett sidospår från ovanstående:

- Kan manusmanualer användas för produktiva frågeställningar i konstnärlig forskning, oavsett deras omstridda roll inom filmmanuspraktiken?

3.2 INSAMLING AV MATERIAL

Jag vill undersöka min egen praktik, vill mer systematiskt utforska såväl ett retrosom prospektivt skrivsätt. Men jag vill samtidigt nå bortom mig själv. Vill genomföra detta utforskande i dialog med andra skrivande människor, andra som är intresserade av denna frågeställning. Med samtalspartners som kan spegla mina egna erfarenheter: reflexivitet är avgörande för utvecklande av en kritisk medvetenhet kring hur den konstnärlige forskarens kreativa praktiker påverkas av identitet, erfarenhet, position och intressen (Pillow 2010: 273).

En poäng här är även att genomföra denna undersökning med skrivande människor som jag inte tidigare studerat eller arbetat med. Min förförståelse att svenska manusförfattare generellt har en mer retrospektiv praktik kan ju vara en slump, något som växt fram just i mitt umgänge. Följaktligen kontaktade jag tre andra yrkesverksamma författare som jag aldrig tidigare träffat, med målsättningen att skapa en mixad grupp vad gäller såväl kön som ålder:

- Elisabeth Croneborg, född 1968. Bakgrund som tv-manusförfattare och tv-manusredaktör. Började på SVT-såpan *Rederiet* 1997 och fortsatte sedan på flera SVT-produktioner samt på finska tv-produktioner. Arbetar som dramaturg, skrivpedagog och lärare i dramatik samt skriver på egna projekt. Högskoleutbildning i svenska, engelska, socialantropologi och pedagogik samt kortkurser i dramaturgi. (www.kreakalma.se)
- Joakim Granberg, född 1983. Manusförfattare inom genren drama-komedi. Har bland annat skrivit två komediserier för SVT, *Bauta* (2017) och *Kurs i självutplåning* (2019). Arbetar också som dramaturg. Utbildad på Biskops-Arnös Folkhögskola, Alma Manusutbildning samt har bakgrund som skådespelare.
- Maja Waltré, född 1991. Har gjort ett antal kortfilmer, närmast examensfilmen *Skravel*. Även verksam som filmkritiker. Utbildning inom manus, dramatik och journalistik och har en kandidatexamen i dokumentärregi.

I början av undersökningen skrev vi två filmmanus var enligt gemensamma riktlinjer, bägge med tydlig början, mitt och slut och bägge på max 15 sidor i klassiskt manusformat^[4]. Detta innebär en kortfilm på max 15 minuter, vilket dels är en klassisk kortfilmslängd och den övriga gränsen för många kortfilmsfestivaler, dels innebär en hanterbar totalmängd (8 x 15 = 120 sidor) text att läsa för mig, övriga involverade samt en intresserad publik.

Våra första fyra manus skrevs med en utpräglat *retrospektiv* metodik. Eftersom jag undersöker den senare delen av den kreativa processen när en idé hamras

[4] Courier 12 punkter, 1,5 radavstånd, etc.

ut till färdig historia (snarare än den första delen, när själva idén föds), så ville jag att vi utgick från en förutbestämd början. En *inledningsscen* som vi gemensamt fastslog enligt följande (med en avsiktlig blandning av stora och små detaljer, på ett sätt som vi alla kände sporrade fantasin):

Två tonårskillar och två tonårstjejer som känner varandra sitter en kväll på en offentlig plats och chillar. De har inte lika mycket alkoholhaltiga dryckesvaror som de (eller åtminstone några av dem) skulle önska. En kvinna i 30–40-årsåldern kommer out of nowhere och vill ansluta. Hon har med sig en riktig lyxig flaska (svåröppnad) bourbon. Kvinnan är till synes en främling men kommer visa sig ha en tidigare koppling till en av de fyra tonåringarna. Någonting har något med Indien att göra.

Efter att denna inledningsscen bestämts hade vi tre dygn på oss att skriva färdigt våra respektive texter. När vi var klara fick vi putsa dialog och formuleringar och justera detaljer, men inte ändra själva historien. Vi kom överens om att texterna som blev resultatet av denna experimentprocess måste ses som primitiva utkast, på intet vis redo att visas för någon producent eller (ännu mindre) gå direkt till inspelning.

De fyra historierna var:

- *Stranden* av Elisabeth
- *Eldvatten* av mig
- *Lakshmi Bourbon* av Joakim
- *Kalldush* av Maja

Det andra manuset skrev vi istället med en motsvarande utpräglad *prospektiv* metodik. Denna gång bestämde vi alltså istället en slutscen med en motsvarande kreativt inspirerande blandning av små och stora detaljer, vilken vi gemensamt diskuterade fram enligt följande:

En kvinna kommer ut från en lokal där någon form av konstnärlighet tagit plats. Hon har (under manusets tidigare del) sett något därinne som nu får henne att ringa upp en henne närstående person (med central roll i den konstnärliga aktiviteten därinne) och ljuga (vilket publiken förstår). Med sig har hon en flaska som hon gör något med. Någonting har en koppling till Ulf Lundell.

Från att uppgiften bestämdes hade vi elva dagar på oss att skriva färdigt (detta för att fånga den prospektiva processens mer deliberativa förlopp). Återigen fick vi i efterhand enbart putsa dialog och formuleringar och justera detaljer, och återigen kom vi överens om att de resulterande texterna ska betraktas som mycket grova skisser och inte några färdiga verk.

De fyra historierna var:

- *Kärleken och konsten går hand i hand* av Elisabeth
- *Orahovac* av mig
- *Mamma* av Joakim
- *Lajva life* av Maja

Samtliga åtta manus finns tillgängliga på DiVA.

Under mitt eget skrivande förde jag processdagbok. Sådillvida kan undersökningen sägas ha ett starkt inslag av *autoetnografi*, förstått som en metodik att fånga och analysera den personliga erfarenheten i syfte att extrapolera denna förståelse till ett vidare kulturellt sammanhang (Ellis, Adams & Bochner 2011). Jag är särskilt inspirerad av hur denna metodik utvecklats av författaren och manusforskaren R. Lyle Skains (2018). Hon föreslår att den konstnärlige forskaren

- A) närmar sig den kreativa praktiken från en klart definierad forskningsfråga.
- B) observerar sina aktiviteter in situ, men tolkar sina nedtecknade observationer efter en tidsperiod som möjliggör ett distanserat perspektiv.
- C) kombinerar dessa processobservationer med mediaspecifika analyser av själva den kreativa artefakten (det vill säga filmmanuset).

Genom denna distansering från utforskandet i såväl tid som perspektiv (det senare genom en post-textuell analys), kan forskaren urskilja mönster i dels den kreativa processen, dels den narrativa artefakten. Mönster som kanske inte var uppenbara under processens gång. Denna kombination av metoder ger alltså en robustare grund för undersökandet av den kreativa praktiken, jämfört med vad enbart en processreflektion eller enbart en post-textuell analys hade kunnat göra var för sig (Skains 2018: 88).

I enlighet med ovanstående läste jag, Maja, Joakim och Elisabeth varandras manus när vi var färdiga med bägge texterna. Sedan intervjuade jag de andra tre författarna om deras processer en i taget över Zoom och spelade in allt, i syfte att ta del av deras respektive egna upplevelser och uppfattningar om de färdiga manusen (sina egna samt övrigas).

Följande förberedda frågor utgjorde grund för intervjuerna:

- Nu efteråt, vad tänker du om din process och dina respektive texter?
- Hur var respektive process? Vad var svårt och vad var lätt?

- Vilken av dessa processer motsvarar mer hur du skriver i vanliga fall? Hur kan du jämföra respektive skrivprocess med din normala arbetsmetod?
- Har din arbetsmetod blivit mer prospektiv med åren?
- Har du någon generell kommentar om "struktur" vs "inspiration" i ditt skrivande?

Elisabeth förde dessutom på eget initiativ processanteckningar som hon delgav mig efteråt.

3.3 ANALYSPROCESS

Mitt sammanställda material består således av:

- Teoretiska källor (se ovan + referenslista)
- Åtta kortfilmsmanus
- Tre inspelade Zoom-intervjuer
- Mina egna + Elisabeths processanteckningar

På detta underlag gör jag en kvalitativ helhetsanalys. En metodik som utgör en tolkande och hermeneutisk spiral, en dialog mellan förförståelse och erfarenhet.

Analysen och tillvägagångssättet kan också förstås utifrån Graeme Sullivans (Sullivan 2009, Skains 2018) matris med fyra nyckelområden inom vilka konstnärlig forskning är tillämplig och funktionell.

- I den *teoretiska* konstnärliga forskningen undersöks främst metodologiska frågor och generell forskningsproblematik.
- I den *konceptuella* ger konstnären form åt tankar genom att skapa artefakter. (Denna infallsvinkel grundas ofta på en vilja att undersöka artefakterna i sig, snarare än från renodlade akademiska frågeställningar.)
- I den *dialektiska* utforskas hur människor skapar existentiell mening och ömsesidig anknytning genom konstnärliga medel.
- I den *kontextuella* utgör praktiken ett försök att åstadkomma social eller politisk förändring.

Enligt denna modell kan mitt forskningsprojekt ses som i första hand konceptuellt, i andra hand teoretiskt.

3.4 ETISKA & PRAKTISKA RAMAR

Projektet genomfördes sommaren 2020, finansierat med medel beviljade under min anställning som lektor i dramaturgi vid institutionen för Film och Media 2019. Inga intressekonflikter har vad jag vet förelegat: Maja Waltré har gått en utbildning i TV-avsnittsförfattande med mig som lärare, men detta skedde först efter hennes deltagande i undersökningen.

Samtliga deltagare informerades på förhand om projektets mål och forskningsfrågor, och gavs tillfälle att läsa alla forskningsresultat innan de publicerades. De gavs även (och avstod samtliga från) möjligheten att delta anonymt.

Elisabet, Joakim och Maja har godkänt att deras manus publiceras i DiVA i samband med denna rapportpublicering. De behåller alla upphovsrätten till sina respektive kortfilmsmanus.

Intervjuerna genomfördes på Zoom och var därmed corona-säkra.

4. Resultatredovisning

4.1 MIN EGEN RETROSPEKTIVA PROCESS

Jag påbörjar det första kortfilmsmanuset i ett slags famlande nyfikenhet. Det är mer än tio år sedan jag senast skrev så här fritt och förutsättningslöst – en frihet som känns märklig men också överväldigande.

Som känns mer och mer förlamande. Allt är möjligt, inget begränsar mig. Alltså har jag inte heller något att ta spjörn emot, ingen begränsning att kreativt överkomma. Jag överraskas av min egen skrivblockering, av att den förväntade flödande skaparlusten helt uteblir.

Jag söker något annat för att bygga vidare. En ledtråd om vad som kan hända. Vem är hon, kvinnan som kommer fram till ungdomarna? *Varför* kommer hon fram till dem? Vad begär hon av dem?

Ofta i mitt skrivande inspireras jag av myter, av deras skarpa och likväl gåtfulla bilder. Även nu vandrar mina tankar ditåt: men samtidigt har ju myterna inbyggda narrativ, så det känns inte som en genuint retrospektiv process.

Nej. Jag vill hitta svaren där i denna början, där och ingen annanstans. Istället söker jag en känsla, en klang. (Även detta blir, på sätt och vis, en skillnad från när jag en gång i tiden började skriva. Genre och ton var då sällan något jag medvetet reflekterade över. Tonfallet kom på något sätt med ämnet: eller kom inte alls, det skiftade och hoppade hej vilt...)

Nu trevar jag först mot ett olycksbådande anslag. Att kvinnan kommer ur skogen med hot och mörker. Men det känns rätt förutsägbart och rutinartat, jag vänder och provar en helt annan ingång.

Författaren John Gardner har liknat berättelser vid drömmar styrda av vilja och logik (Gardner 1983: 30–69). De kan vara mardrömmar som gestaltar vår fruktan, våra tvångstankar och dåliga samveten. Eller kan de inkarnera fantasier och makt-

drömmar och hemliga begär.

Kan vara så att kvinnan kommer med en kraft (med en kunskap). Kommer likt en gudinna i någon av Voglers matriser, en hednisk gudom som inte frälser men likväl skänker en gåva. En stridens och hemligheternas gud vars kraft och kunskap har ett pris. Vars gåva splittrar en tidigare glad gemenskap: en enögd Oden som i Völsungasagan träder in i kung Siggeirs hall, han driver svärdet Gram in i trädets stam och sätter allt i rörelse...

Och till vem kommer då denna mystiska kvinna med sin kraft och sin kunskap? Vilka är de där ungdomarna? Uppenbarligen har de samlats för att dricka och göra sig glada, att värma sig tillsammans vid elden. Alltså har de något slags gemenskap.

Har ett syskonskap.

En storebror och en lillebror. Nu ser jag dem framför mig, nu fogar sig historiens segment samman sakta och lite motsträvigt. Jag hittar karaktärernas yttre relationer och status snarare än vilka de egentligen är, jag fortsätter famla mig fram.

Så som jag gjorde då, i min ungdom. När jag var vilse utan att själv förstå det. Vad som framförallt återvänder från den tiden är inte glädjen och omedelbarheten. Det är förvirringen, frustrationen som ibland fick mig att ge upp helt. Men nu kämpar jag på. Hittar mitten trots allt. Hittar den centrala konflikten och sedan slutet där jag provar några olika versioner, olika grader av grymhet och mörker och ljus.

Mot slutet kommer lusten tillbaka, jag skriver färdigt i en utlevande förhöjning, målar med breda penseldrag. En råversion står klar: jag putsar och stryker lite, fyller ut karaktärerna en aning men låter i stort allt vara, precis som jag, Maja, Elisabeth och Joakim bestämde.

4.2 MIN EGEN PROSPEKTIVA PROCESS

I den andra vändan är min process långt mer linjär och fokuserad. Där i det uttänkta slutet står genast en central frågeställning klar för mig, ett pockande *varför*.

Vad får kvinnan att ljuga? Mer exakt (eftersom vi människor ljugar ständigt och jämt): vad får *just denna kvinna* att uttala *just denna lögn*? Och lika viktigt (eftersom ett tillfredsställande slut är logiskt men också överraskande): hur kan jag göra denna lögn förvånande och drabbande för publiken? Vilka föregående omständigheter behöver jag plantera för att beröra och gripa tag?

Med andra ord: vilken sanning står denna lögn i motsats till? (Eftersom en lögns effekt på publiken förutsätter att publiken förstår vad som är sant, vad som sviks och fördöjs.)

Mina tankar dras åter till sagor och legender. Till Völsungarna igen, till Sigurds svek mot Brynhilde... För lögner är en form av svek (hur nödvändiga de än må vara). Och våra vanligaste och samtidigt smärtsammast lögner är de som springer ur kärlek. Det vill säga kvinnan ljuger för en familjemedlem, för en nuvarande eller före detta älskare.

Men vilka är de specifika omständigheterna? Något konstnärligt har tagit plats. Och det som vi i (svenska) konstnärliga sammanhang ljuger mest om är vad vi tycker, hur vi egentligen ser på det konstnärliga verket.

Beröm och komplimanger som döljer något helt annat. Som är sammanflätade med kärlekssveket. Kopplingen till "Ulf Lundell" får bilden av den stereotypa kulturmannen att poppa upp, han som är ihop med en yngre kvinna.

Han som en gång var ihop med en jämnårig kvinna. Den jämnåriga kvinna som har åldrats och vuxit och mognat på ett annat sätt än vad han gjorde. Som han valde bort just för att hon blev äldre, för att hon mognade: kvinnan som nu påminns om honom i olika officiella kultursammanhang, påminns om hans nya kärlek.

Kvinnan som har sett honom dels på nära håll i tvåsamhetens varma skimmer, dels nu på håll i efter-kärlekens kalla skarpa glans. Kvinnan som känner och förstår honom bättre än någon annan. Som sitter på en yttersta sanning om honom (en yttersta kunskap). En sanning som hon kan dela med sig av, kan behålla för sig själv eller ljuga om...

... jag grubblar och grubblar. Vill vara konsekvent med den prospektiva idén och inte börja skriva förrän jag ser helheten. Ett par dagar går, allt spjärnar emot: så en kväll faller det plötsligt på plats, mycket mer äkta och helgjutet än i den retrospektiva processen.

Jag börjar skriva, börjar först av allt arbeta med slutet. Eftersom jag som sagt numera generellt arbetar mer planerat än tidigare, liknar detta min vanliga process. Men jag vill ta det ett steg längre, vill utmana mig själv och inte falla in i en bekvämlighetszon.

Så jag skriver på ett sätt jag aldrig tidigare gjort. Skriver bokstavligen den sista repliken först, den sista bilden och sista dramatiska handlingen. Därefter den näst sista, därefter den nästnäst sista och så vidare.^[5]

Allt flyter. Jag hejdar mig ofta och skriver om men aldrig i tvekan om skeende eller roller, bara för att hitta ett mer drabbande uttryck. Det blir en bitterljuv dramakomedi, ett tonfall som kommer naturligt med situationen. Med pretentionerna och de tydliga lögnerna och intrasslade kärleksrelationerna.

Jag pusslar min berättelse bit för bit. I och med att jag har mitt slut och mitt klimax klart kan jag hålla igen, kan dämpa mitt utspel. Kan utforska karaktärerna djupare,

[5] Det är till exempel dokumenterat att Margaret Mitchell skrev *Borta med vinden* på ett liknande sätt: först det sista kapitlet, sedan det näst sista och så vidare (Pyron 1991: 220–237). Vad jag vet finns detta dock inte belagt som arbetsmetod för filmmanusförfattare.

utgå från vad de gör (eller egentligen vad jag *vet att de kommer att göra*) och fundera på vad dessa handlingar beror på. Vilka dessa människor är och vilken värld som de bebor. (Som jag bebor.)

Ett behärskat frammejslande, ända tills verket står färdigt. Ett mer målinriktat skrivande, en mindre famlande och gestikulerande kreativ process: mindre av ett gissande och mer av ett byggande, av en serie slutledningar.

4.3 ÖVRIGA DELTAGARES SKRIVPROCESSER

MAJA:

- "Jag är jätteglad att ha varit med. Det var väldigt roligt, och givande för mig som skrivande människa att utforska de här metoderna och renodla de bäge teknikerna."
- "Det var på sätt och vis enklare att skriva det första manuset. Där var jag mer tillåtande mot mig själv."
- "Andra manuset grubblade jag på flera dagar innan jag faktiskt satte mig ner skrev. Det var en trögare process, även om det så småningom blev mer lustfyllt och givande. Var mycket som fick mig att stanna upp under synopsisprocessen, många vägval. Jag hade svårt att få fatt på tonen."

JOAKIM:

- "Första skrivprocessen var roligast. Skönt att bara köra. Jag öste på och försökte att inte döma mig själv för hårt. Mitten var svårast, och jag stod bara och stampade i dialogen. Visste inte vilka karaktärerna var, vad de ville."
- "Den planerade processen var väldigt annorlunda och svårare. Där tog jag mig tid att gå och tänka först. Likt många manusförfattare har jag problem i andra vändpunkten och klimax. Men nu jobbade jag med en tidslinje baklänges. Det var intressant men svårt, man är så van att skriva kronologiskt. Här var ju också insatsen högre, för att jag ställde högre krav. Om man är arkitekt och bygger från en tydlig riktning och det sen är snett när man ska visa för sina föräldrar, då blir ju det jobbigare än om växterna växte som de växte."
- "Även i det andra manuset märkte jag att hur mycket man än planerar så är det när man skriver scenerna som magin och det oförutsedda kommer. Det är bra med skelett men det viktiga händer när man skriver själva manuset."

ELISABETH:

- "Bägge gångerna var väldigt roliga, var den där härliga känslan av att bli förvånad av det man skriver. Det flöt lätt och jag blev väldigt överraskad av mina egna idéer, kanske framförallt i den andra processen. Jag kände mig fri i skrivandet, fri från prestationstankarna. Jag har ju skrivit saker som jag vet inte går att spela in. Men inte heller i verkligheten kan man sitta och tala om alla begränsningar innan man börja skriva, de måste komma efteråt. Får inte bli för lågt i tak om man ska kunna skapa."
- "Det var svårare att skriva det mer planerade manuset, att ha slutet innebar mer jobb fram och tillbaka."

Överlag beskriver Maja, Joakim och Elisabeth bägge skrivprocesserna som lustfyllda och kreativa. Samtliga tyckte att den prospektiva metoden hade mer inbyggd motstånd och tog längre tid medan den retrospektiva metoden upplevdes som lättare och roligare på ett sätt som jag själv inte alls känner igen mig i. För mig var den som sagt snarare mer frustrerande, svårare att skriva igenom och få klar. Mina tre kollegor betonar just övningsdimensionen som en lustförhöjande faktor, vilket jag inte heller känner igen mig i: å andra sidan är jag ansvarig för hela undersökningen, och har därmed en annan roll än de.

4.4

VÅR GENERELLA SKRIVPROCESS: RETRO- ELLER PROSPEKTIV?

ELISABETH:

- "I början var min skrivprocess ganska annorlunda än idag, jag skrev absolut på ett mer planerat sätt. Med åren har jag velat söka min intuition mer. I större projekt nu jobbar jag alltid medvetet väldigt intuitivt och oplanerat. Det planerande kommer sen efter ett tag."
- "Jag skulle vilja säga att alla börjar i spånandet. Men bara erfarna manusförfattare som har de dramaturgiska verktygen kan stanna kvar där längre. För mig sitter de i ryggraden, jag får nästan jobba på att hålla dem borta."
- "Jag håller egentligen fanan högt för att vara fri framförallt i början av skrivprocessen. Texterna blir mer levande och man blir mer överraskad i flödesskrivande. Att fastna i intellektet är begränsande, det har jag sett både i mitt eget och andras skrivande. Planerandet riskerar att leda till mindre lyhördhet för karaktärerna."

JOAKIM:

- "Den prospektiva metoden liknar mer hur jag brukar jobba. Jag gör treatment om än rätt slarviga sådana. Det prospektiva sättet att skriva är det professionella, där delar jag mer McKees syn än Oberg's. Det kan vara annorlunda för skrivande regissörer, men manusförfattare som inte kan strukturera blir inte långlivade."
- "Man orkar ju inte skriva längre historier på känsla. Har inte längre den glöden och viljan. När jag var yngre kunde jag skriva dialog på måfå utan att veta vart det skulle leda... Samtidigt har jag ju lärt mig att inspiration kan dödas helt och hållet med planering."
- "Ett problem med intuitivt skrivande är att det lätt blir en för stor historia för det valda formatet. I det planerade skrivandet kan man välja en historia som hinns med på de bestämda sidorna. Välja mer nyktert, precis som McKee beskriver."

MAJA:

- "Min vanliga skrivprocess ligger nånstans mitt emellan dessa metoder. Jag brukar utgå från en kärnscen som jag flödesskriver, sedan gör jag ett treatment. Generellt har jag nog skrivit mer retro- än prospektivt, men med åren har jag blivit så illa tvungen att gå mer mot det senare. Generellt tycker jag att en prospektiv metod tyder på en större professionell mognad."

Mina tre kollegor har olika grader av pro- respektive retrospektivitet i sina egna praktiker. Men samtliga bekräftar McKees hypotes och min egen initiala bild av den prospektiva metoden som förknippad med högre grad av professionalitet.

Samtidigt upplever jag att det även för dem var en ny upplevelse att skriva såhär konsekvent prospektivt, mot ett så tydligt förutbestämt slut.

4.5 MANUSENS KVALITET: MIN SYN

Kvalitetsbegreppet är givetvis laddat och omstritt. Det finns många olika definitioner, och vissa ifrågasätter dess relevans överhuvudtaget: i Liljas analys är idén om *kunskap* central (2015: 92–93).

Dels (och främst för henne) bygger en kvalitetsbedömning på *kunskapen hos den insatte bedömare* som förstår den process som ligger bakom det subjektivt upplevda och det offentligt gestaltade. Dels (och främst för mig) bygger den på *kunskapen om världen* som konstnären förmedlar och som publiken delges. Ett tillgängliggörande av känslor och nya perspektiv, en ny förnimmelse av tillvaron och sig själv: en kunskap som vi tar till oss i större grad ifall vi rycks med av berättelsen, ifall den tar såväl våra känslor som vårt intellekt i anspråk.

Detta är förstås en omstridd punkt. Det "spännande" dramat – vad McKee kallar *archplot* (1998: 43–58) – har i modern tid underkastats mycket kritik, ofta sådan av mindre genomtänkt slag. Vissa menar att det handlar om en moralistisk form av berättande som indirekt upprätthåller den rådande samhällsordningen, "a re-affirmation of a preexisting, commonly understood ethics" (Dancyger & Rush 2013: 32). Som exempelvis Alain Robbe-Grillet uttryckt det (1965):

The writer's traditional role consists in excavating Nature, in burrowing deeper and deeper to reach some ever more intimate strata, in finally unearthing some fragment of a disconcerting secret. Having descended into the abyss of human passions, he would send to the seemingly tranquil world... triumphant messages describing the mysteries he had actually touched with his own hands. And the sacred vertigo the reader suffered then... reassured him as to his power of domination over the world. ... The word functioned as a trap in which the writer captured the universe in order to hand it over to society... To tell a story well is therefore to make what one writes resembles the prefabricated schemas people are used to, in other words, their ready-made idea of reality.

I filmsammanhang hävdar dessutom vissa att den klassiska "restorativa" treakts-strukturen – där vi följer en huvudperson från en jämvikt till en annan – är orealistisk. För det första eftersom den genom sin kausalitet presenterar en förenklad och alltför betryggande bild av hur världen och livet fungerar (de goda handlingar blir i slutändan belönade, de onda straffade), för det andra eftersom den skildrar ras-, genus- och klass-strukturer som "secondary to the transcendence of individual will" (Dancyger & Rush 2013: 31–36).

Andra har gått ännu längre och utifrån en freudiansk begreppsapparat snarast förknippat uppskattandet av medryckande berättelse med mental dysfunktionallitet. Med Laura Mulveys formulering (1975):

[P]leasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control, and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness. This sadistic side fits well with narrative. Sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end.

Jag delar dock inte dessa synsätt på minsta vis. Berättelser är inte synonyma med verkligheten: *de är ofullkomliga sätt att påstå något om verkligheten*. Dessa påståenden – detta i det konstnärliga kvalitetsbegreppet inneboende kunskaps-skapandet och -överförandet – förutsätter i sin tur någon form av känslomässigt engagemang hos mottagaren. Ett engagemang som mycket lättare uppnås med

en berättelse framförd på ett spännande och medryckande sätt. Att detta sedan (likt i princip allting annat i vår nutid) genom olika plastiska definitioner i förlängningen kan associeras med en eller annan samhällsstruktur eller psykopatologi är i mina ögon irrelevant.

Nåväl. Utifrån ett kvalitetsbegrepp grundat på ovanstående analys ser jag en inte ointressant kantighet och oförutsägbarhet i mitt eget retrospektiva manus. Jämfört med min prospektiva text känns detta mer drömskt och omedelbart. En historia som börjar i ett slags realism men blir grällare allteftersom. Karaktärerna blir gåtfulla och förhöjda, blir mer fragmentariska och samtidigt övertydligt deklamerande. Känslorna ligger mer blottade och råa, kanske som de gjorde i de texter som jag skrev i min ungdom. (En råhet vilken publiken också har lättare att förlåta hos en yngre konstnär. Rentav kan uppskatta som en form av äkthet.)

Men överlag håller jag mitt prospektiva manus för mer trovärdigt och helgjutet. Karaktärerna har mer varierade röster, har mer bakgrund och längtan och levda insikter. Deras öden griper och engagerar mig mer, trots – eller snarare på grund av – de diskretare gesterna. Denna andra text tycks mig också ha mycket större potential. Tycks mig mycket lättare att göra till en film som engagerar, som väcker tankar och frågor.

När jag sedan läser Elisabeths, Majas och Joakims sex manus som två helheter – två grupper att jämföra med varandra och generalisera kring – så tycker jag att de tre retrospektiva texterna alla har starka och suggestiva inledningar. Det finns en äkthet i situationerna och tilltalet – en äkthet som sedan bitvis klingar av.

Problemen är inte nödvändigtvis att de blir mindre spännande eller gripande. Det handlar mer om en utebliven förbättring. Att dramat trots flera överraskande avslöjanden inte stegras. För mig blir slutet en smula loja och godtyckliga, de saknar den organiska och klimaktiska känslan.

I de tre prospektiva manusen följs istället den intressanta inledningen upp av intensifierande konflikter. Jämfört med de retrospektiva texterna blir budskap och tematik stundtals väl framträdande, men här finns tydligare huvudpersoner och mer tredimensionella karaktärer. Karaktärer som inte *avslöjar sig* utan istället *fördjupas*, som blir mer och mer levande. Slutet är överlag starkare, på en gång såväl mer logiska som överraskande.

4.6

MANUSENS KVALITET: DE ANDRAS SYN

MAJA:

- "Jag är mest nöjd med den andra texten. Den har högre angelägenhetsgrad och jag har större lust att fortsätta med det, och jag skulle snarare visa det för en producent."
- "Våra fyra retrospektiva manusen var mer överraskande och råa, hade delvis mer närvaro. I de prospektiva tyckte jag dialogen flöt bättre, handlingen och karaktärerna blev också tydligare och verkligare. Förloppen blev mer kontinuerliga, med mer planterade detaljer – vilket gav större trovärdighet om än lite större förutsägbarhet."

JOAKIM:

- "Jag tycker mitt första är bättre. Har lite mer nerv och potential. Det är inte allt som håller, men finns det en egen originell känsla så är det ju egentligen det viktigaste. Men det är snarare manus två jag skulle visa för någon. Folk i branschen gillar struktur. Manus som vänder när de ska vända, som sköter sig."
- "För mig drar skrivandet alltid åt det melodramatiska. Men så måste man hindra sig själv och hitta det fintstilla och intrikata i en situation. Och det var lättare i den andra processen, där jag hade mer tid att hålla igen och skriva om. När jag skrev intuitivt tog jag i och blev drastisk eftersom jag inte visste vart det skulle ta vägen. Blev lite kladdigt."
- "Jag tycker mig skönja att vi alla fläskade på mer i de första oplanerade manusen. Men det var en rätt marginell skillnad. På något sätt hade jag förväntat mig att skillnaden skulle vara större, att manusen skulle bli mycket bättre andra gången."

ELISABETH:

- "Jag tycker bägge mina texter är habila. Men självklart har de brister – och det första har fler brister, det behöver mycket mer redigering. Jag skulle inte få för mig att skicka något av dessa manus till en producent. Men *om* jag ändå behövde visa ett av manusen skulle jag välja det andra, det har överlag större trovärdighet."
- "Jag kan inte riktigt säga att något av mina bägge manus är bättre. Men det andra är mycket rikare, har så mycket som samverkar i slutet. Det är en hel film, medan det första är mer en situation som tumlar runt i det icke-trovärdiga, jag leker mer där."

- "Om jag trots allt skulle välja ett av mina manus att utveckla så skulle det bli det andra. För det är en berättelse – ett ämne och tema – som jag inte har varit i så mycket tidigare."
- "Alla våra manus blev subtilare och rikare i den planerade processen. Det fanns en större värld, bi-linjer och miljöbyten. Men de oplanerade manuserna hade kanske en starkare nerv och närvaro, kanske för att alla utspelade sig under kort tid och på en begränsad plats."

Från övriga deltagare upplever jag sammanfattningsvis blandade preferenser mellan manusen, såväl för egen del som för texterna som grupp. Någon föredrog sin prospektiva text, någon sin retrospektiva, alla såg något slags kvalitet i båda. Det fanns dock en stor enighet om att de prospektiva texterna mer levde upp till hur "branschen" vill ha sina manus. Vilket återigen går i linje med iakttagelserna i punkten ovan och återigen bekräftar synen på denna process som den mer professionella.

5. Diskussion & slutsatser

5.1 "ÄR EN KONSEKVENT PROSPEKTIV METOD MER PROFESSIONELL OCH KONSTNÄRLIGT FRUKTBAR ÄN EN RETROSPEKTIV?"

Vad gäller upplevelsen av processen, blev jag som sagt nästan lite besviken över att min egna retrospektiva process inte var roligare. Att jag tvärtom kände mig mycket mer fokuserad och säker i min prospektiva process.

I den konstnärliga världen har "trygghet" en lätt negativ klang. Ofta anses det mer intressant och värdefullt att ta risker, att gå utanför sin bekvämlighetszon. Men jag hävdar nog att en grundläggande trygghet i sin egen metodik – grundläggande tillit till sin egen praktik, sitt eget kunnande – underlättar att utmana sig själv och pröva nya saker.

De andra deltagarna verkade ha haft en annan upplevelse, och överlag snarare känt mer skrivglädje i sina retrospektiva skrivprocesser. Olika faktorer kan givetvis ha påverkat detta resultat. Det betonades att en viktig del av den lustfyllda känslan handlade om kravlösheten och frånvaron av formell beställare. Men denna kravlöshet förelåg formellt sätt i bägge processerna. Eventuella högre förväntningar kom från deltagarna själva snarare än uppdragsformuleringen: således känns detta inte som en betydande variabel för att förklara skillnaden.

Vad gäller processens resultat i form av framställda artefakter (det vill säga fullbordade kortfilmsmanus), så tyckte jag alltså att såväl mitt eget som de andras prospektiva texter hade högre kvalitet. De grep mig starkare, de vidgade mina perspektiv mer och förmedlade mer av världen.

Övriga deltagares uppfattning kan inte sägas vara lika entydig. Däremot var vi i stort överens om att den prospektiva metoden ledde till manus som i högre grad känns "säljbara". Jag skulle även sammanfatta det som att vi alla överlag – med vissa mindre men intressanta invändningar – såg den prospektiva metoden som mer liknande hur vi brukar skriva. Framförallt hur vi *med tiden kommit att skriva*, i takt med att vi blivit mer erfarna.

Med andra ord illustrerar denna studie intressanta aspekter av såväl den retrosom prospektiva skrivprocessen. Men sammantaget bekräftas snarare än vederläggs McKees hypotes (och min egen tidigare bild) om den prospektiva processens generellt högre kvalitet hos det färdiga resultatet (oavsett konstnärens skrivarglädje under pågående process).

Denna slutsats innebär naturligtvis varken något förnekande av att enskilda författare kan ha en väl utvecklad retrospektiv metodik, eller ett avfärdande av den konstnärliga halten i dessa författares verk. Inte heller hävdar jag på något sätt att retrospektiva grepp inte utgör värdefulla redskap i en annars prospektiv praktik.

Att stundtals flödesskriva utan förutbestämt mål kan ju utmärkt väl tjäna helt andra funktioner än att skapa dramatiska narrativ, exempelvis att hitta inspiration eller utforska karaktärer. Maja, Joakim och Elisabeth omvittnade ju sin skrivglädje i den retrospektiva delen av utforskningen, och själv har jag i den amerikanska Bard Colleges "Writing and Learning"-pedagogik upplevt hur en kort "friskrivning" i starten av varje pass hjälper att på en gång samla och nollställa tankarna (se vidare Guy 2009).

5.2 "I SÅ FALL, PÅ VILKA SÄTT OCH VARFÖR?"

McKee har dock ingen direkt förklaring till *varför* den prospektiva metoden skulle leda till bättre filmmanus. Visserligen skildrar han hur den retrospektive författaren lätt går förlorad i famlande och planlösa omskrivningar, som mindre handlar om målmedvetna förbättringar och mer om förtvivlat runtflyttande och modifieringar av favoritscener (McKee 1998: 411–12).

Men bara för att planering är bra, följer inte självklart att denna planering måste utgå från just slutet. Inte heller Oberg framför några argument varför hans likställande analys av de olika praktikerna skulle vara mer giltig än McKees. Detta kan ses som ett exempel på problematiken som vissa kritiker vidhåftar dramaturgi-manualer (se 2.2 ovan): påståenden om skrivandets praktik slås ibland fast på ett lätt auktoritärt sätt, utan några prövande resonemang av argument för eller emot.

Men att varken McKee eller Oberg underbygger sina hypoteser med teoretiska resonemang innebär ju inte att sådana resonemang omöjligtvis kan konstrueras i efterhand. Dock hittar jag inga direkta svar i resultaten ovan, så det måste bli fråga om friare spekulationer.

Kärnan i den högre textkvaliteten tycks i mina ögon vara en starkare helhets-känsla och ett mer djuplodande karaktärsutforskande. En brantare men samtidigt mer behärskad stegring mot det förbestämda slutet. Ett slut som författaren kan bygga mot, och som därmed lättare kan genomsyra hela berättelsen med sin frågeställning och sin kunskap.

Denna idé – att varje stark berättelse från början till slut kretsar kring ett och samma tema, en och samma kärnkonflikt – återkommer hos många olika dramaturgiska tänkare. Lisa Cron kallar det *fokus* eller *centrum*, “the singular reference that everything else relates to” (Cron 2012: 29). John Yorke jämför med fraktalers ständigt uppreparande mönster. “Stories are formed from this secret ministry; the endless replication of narrative structure” (Yorke 2013: 78).

Redan Walter Benjamin formulerar liknande tankegångar:

“A man who dies at thirty-five,” Moritz Heimann once said, “is, at every point in his life, a man who dies at thirty-five”... The essence of the character in the novel can hardly be better depicted than with this sentence. It states that the “meaning” of his life becomes clear only with his death. But the reader of a novel is actually searching for people through whom he can decipher the “meaning of life”. He must therefore, one way or the other, be certain from the beginning that he will witness their deaths... if necessary... a figurative death with the end of the novel (Benjamin 2019: 65).

Det vill säga: i romanen/berättelsen kommer historiens slut att genomsyra hela narrativet och skänka det dess yttersta mening (dess förmedlade kunskap). Även McKee tar faktiskt upp detta, om än inte direkt i anslutning till sina resonemang om retro- kontra prospektiva skrivpraktiker. På ett helt annat ställe i *Story* förespråkar han nämligen att författaren hittar en *kontrollerande idé*, och därmed kan “resist intriguing irrelevancies and concentrate on unifying the telling around the story’s core meaning” (McKee 1998: 118).

Fokus eller centrum, fraktal struktur eller kontrollerande idé: olika formuleringar som alla handlar om en och samma sak. Om den insikt och sensmoral som berättelsen fastslår genom sitt slut.

Slutet som behöver övertyga och samtidigt överraska publiken. Med Gulinos och Shears (2018: 1–18) neurovetenskapliga analys handlar denna utmaning om att den berättare som vill behålla publikens uppmärksamhet hela tiden måste överraska. Det vill säga förse publiken med information som känns logisk men ändå går emot narrativets tidigare upprättade schematan. En överraskning som naturligtvis blir mycket lättare att åstadkomma ifall berättaren vet vilken vändning som gentemot publiken behöver maskeras, vad Gulino och Shears (2018: 42–43) kallar *förberedelse genom kontrast*.

Det vill säga: förutsättningarna för en högre konstnärlig manuskvalitet kan antas öka ifall slutet blir gripande och intressant för publiken. Ifall jag som berättare vet vilket slut jag skriver mot. En slutsats som också bekräftas såväl i denna undersökning som i min föregående erfarenhet, såtillvida att bägge antyder att (åtminstone svenska) professionella manusförfattare tenderar att i större utsträckning utgå från en pro- snarare än retrospektiv praktik.

Med ett viktigt undantag. Jag tycker mig som sagt ha sett en tydlig tendens bland manusförfattare att fokusera på berättelsernas *begynnelse*, snarare än att som i denna övning (och i enlighet med exempelvis McKees argumentation) medvetet utgå från deras *slut*. Och givet att en konsekvent prospektivitet har potential att skapa en högre berättarkvalitet, föder denna iakttagelse förstås en motfråga: *varför* har framgångsrika och professionella berättare en benägenhet att undvika en helt konsekvent prospektivitet?

Varför tenderar de manussamtal jag deltar i att gång på gång dras mot dramats start? Varför hör jag den där skrattande skaparglädjen i även garvade författares röster när denna start kommer på tal? Varför är det så mycket oftare en öppnings-scen som poppar upp i diskussionen, som avhandlas med så ivrigt målande detaljer? Varför kommer slutscenen mer sällan på tal, och varför (när den väl kommer på tal) diskuteras den med en mer begründade eftertänksamhet?

Eventuellt bör svaret sökas i startens själva natur. En *början*: det som, med Aristoteles klassiska ur-formulering (1994: 35) "inte nödvändigtvis följer efter något annat, men efter vilket något annat naturligen är eller händer". Det vill säga: något nytt tar plats i tomheten, en fråga väcks i publiken (Aronson 2010: 52). *Hur ska det gå när...*: frågan som lockar just för att den i någon mening innefattar oändliga möjligheter.

Ett ackord som lockar in publiken och föder dess längtan, som kanske även tenderar att förföra författaren själv. En punkt där vi blir barn igen, där vi beträder en ny värld och leken ska börja och allt ligger framför oss. (En fryntlig mustasch-amerikan som träder ut på en stor tom scen. Som lovar att inviga mig i en spännande hemlighet.)

Slutet är istället det "efter vilket inget annat följer" (Aristoteles 1994:35). I symbolisk mening har vi växt upp och allt är över, med Benjamins analys blir det ett slags ställföreträdande död. Att konsekvent ta sin utgångspunkt i detta slut innebär att sätta svaret före frågan. Blir för författaren måhända (på ett undermedvetet plan) att i någon mening överge sin glada rusiga barnadröm för vuxenvärldens trista nyktra avförtrollning.

För att angripa problemet från en mer populärkulturell vinkel, så har Stephen King (som för övrigt har en uttalat retrospektiv författarpraktik) utifrån sitt genreperspektiv skrivit klokt om varje sluts inneboende besvikelse:

Nothing is so frightening as what's behind the closed door, [William] Nolan [once] said. You approach the door in the old, deserted house, and you hear something scratching at it. The audience holds its breath along with the protagonist as she/he (more often she) approaches that door. The protagonist throws it open, and there is a ten-foot-tall bug. The audience screams, but this particular scream has an oddly relieved sound to it. "A

bug ten feet tall is pretty horrible," the audience thinks, "but I can deal with a ten-foot-tall bug. I was afraid it might be a hundred feet tall."... Bill Nolan was speaking as a screenwriter when he offered the example of the big bug behind the door, but the point applies to all media. What's behind the door or lurking at the top of the stairs is never as frightening as the door or the staircase itself. And because of this, comes the paradox: the artistic work of horror is almost always a disappointment (King 2010: 132, min understrykning).

Berättelsens slut och final är något som vi i publiken kräver och begär. Ett svar på begynnens fråga, ett påstående (en kunskap) om världen. Men inget påstående och ingen kunskap rymmer någonsin världens hela svindlande komplexitet.

Gåtans svar är helt enkelt sällan lika intressant som gåtan själv. Varje berättelse-final – hur "restorativ" det än må vara skriven – risker därmed att upplevas som en begränsning, och möjligen kan denna vår generella slut-besvikelse även delvis förklara modernismens aversion mot den klassiska berättelsen som sådan. Robbe-Grillet och Mulvey, Dancyger och Rush och så många andra: på ett plan uttrycker de kanske en vägran att acceptera denna begränsning och ofullkomlighet, en längtan att kvarstanna i startens oändliga potential.

En längtan stundtals svår att motstå även för professionella manusförfattare?

5.3 "KAN MANUSMANUALER ANVÄNDAS FÖR KONSTNÄRLIGA FORSKNINGSFRÅGESTÄLLNINGAR?"

Som jag tog upp i 2.2 har dramaturgimanualer underkastats mycket välgrundad kritik. Många av dessa böcker har ett tilltal som varken uppmuntrar till diskussion eller kritisk reflektion, och hanterade på fel sätt hämmar de snarare än utvecklar manusförfattarens kreativitet.

Det sista gäller dock alla konstnärliga redskap. Fler och fler resonerande och diskuterande dramaturgihandböcker ges ut (se återigen 2.2 ovan), och detta projekt visar att även de av äldre årgång kan användas som grund för självreflektion och vetenskapliga undersökningar.

Givetvis menar jag inte att vi som manusförfattare och lärare i manusförfattande ska följa en eller annan av dessa manualer slaviskt (det vet jag inte heller någon professionell som gör). Men jag är även kritisk till att rakt av avfärda detta slags texter, eller betrakta dem som något för enbart förstrött bläddrande och allmän för-stunden-pepp. Istället tror jag på att kontrastera de olika tänkarna mot varandra, att undersöka och pröva dem. Att våga söka intersubjektiva hypoteser, våga vidga vår gemensamma skrivpraktik.

Att ständigt ställa nya frågor och ge nya svar. Att söka ständigt nya och ständigt mer engagerande berättelser.

6. Avslutning

Det finns början och frågor, det finns avslut och (försök till) svar. Svar som påstår något om världen, som vill förmedla en kunskap om oss själva men som aldrig blir heltäckande eller slutgiltiga. Som alltid lämnar kvar blinda fläckar. Alltid leder till nya frågor och nya berättelser: nya uppfordringar att skapa och söka och framberätta ännu mer kunskap.

Detta mitt undersökande av retro- kontra prospektiva praktiker antyder vissa samband mellan skrivmetodiker och kvaliteten hos de resulterande manusen. Men många frågetecken återstår, många ämnen för framtida forskning. Jag har exempelvis inget bra förslag på varför Joakim, Elisabeth och Maja hade högre uppfattning än jag om våra retrospektiva processer och texter. Ifall det finns en nyckel här om att (åter)finna frihetskänslan i skrivandet, att skapa utan prestationskrav...

Ett annat spørsmål är förstås hur dessa mina tentativa resultat kan appliceras vidare. Offentligt finansierad akademisk forskning bör ju inte söka kunskap enbart för dess egen skull, utan gärna kunskap som är användbar.

Varje konstnär måste förstås pröva fram sin egen unika praktik. Men jag hoppas att mina resultat kan inspirera aktiva manusförfattare och dramaturger i arbetet med framtida film- och TV-draman. Kan uppmuntra dem att tidigare och i större utsträckning undersöka sina historiers slut, som ett sätt att pröva dessa berättelsers mening, poäng och struktur.

Denna förhoppning gäller förstås även – och eventuellt i ännu högre grad – gentemot *undervisare* i manusförfattande och dramaturgi.

De flesta av de instruktioner och övningar där jag har deltagit (som lärare eller student) har handlat om berättelsens start eller möjligen mitt. Har handlat om att studenterna där i början uppmuntrats att söka sin aktualitet och samhällsrelevans. Denna undersökning antyder det mer produktiva i att fokusera undervisningen på berättelsernas *slut*. Att det måhända snarare är där som författaren framför sitt egentliga budskap, där som han eller hon finner sin röst och sitt ställningstagande.

Dels gäller detta förstås i den praktiska handledningen, där studenterna skriver manus antingen för egen del eller för skolinspelningar. Exempelvis kan läraren tidigare i dessa situationer – kanske särskilt om arbetet kört fast och behöver skjuts framåt – begära in en detaljerad och fantasieggande slutscen som författarstudenten därefter försöker skriva sig fram emot.

Att undervisa studenter i dramaturgi är ofta en utmaning, vilket jag berört i 2.2 ovan. Det gäller att visa hur skrivandet berikas av ökat medvetande om olika möjliga narratologiska mönster och strukturer, och samtidigt avvisa tanken på enkla knep och regler. Ett ytterligare sätt att öppna för denna diskussion kunde vara att studenterna i början av utbildningen genomför varsin retro- och prospektiv skrivövning med denna undersökning som förlaga. Läraren ger en öppnings- respektive slutscen och efteråt får studenten reflektera över de olika processerna och resultaten. Därigenom kan de se strukturens roll i skrivandet, samt på ett mer systematiskt sätt undersöka vilka aspekter av dessa olika praktiker som är mest produktiva just för dem (utifrån Obergs tanke om olika författartemperament).

Ett annat alternativ är att (eventuellt främst något mer erfarna) studenter kollektivt genomför enbart en prospektiv skrivövning, och tillsammans bestämmer slutscenen som de ska skriva mot. Sedan kan de i grupp jämföra och diskutera sina olika manusresultat. Det blir dels ett sätt att hitta kollektiv skaparglädje (att för ett ögonblick bryta sig ur skrivarpraktikens ensamhet). Dels kan det åstadkomma en gemensam reflektion över författarpraktiken, en metod att sinsemellan inspireras av skilda metodiker för att uppnå samma känslomässiga effekt. Att söka nya vägar där den konstnärliga kunskapen kan prövas och växa.

Växa – eller snarare byggas?

- Aristoteles, 1994, *Om diktkonsten*, översättning Jan Stolpe, Stockholm: Alfabeta Bokförlag
- Aronson, Linda, 2010, *The 21st Century Screenplay: a comprehensive guide to writing tomorrow's films*, Beverly Hills: Silman-James Press
- Baker, Dallas J., 2016, "The screenplay as text: academic scriptwriting as creative research", *NEW WRITING* Vol 13 (1)
- Batty, Craig, 2016, "Screenwriting studies, screenwriting practice and the screenwriting manual", *NEW WRITING*, Vol. 13 (1)
- Benjamin, Walter, 2019, *The storyteller essays*, översättning Tess Lewis, New York: New York Review Books
- Booker, Christopher, 2004, *The Seven Basic Plots: why we tell stories*, London: Continuum
- Brackett, Leigh, 2005, *Sea-Kings of Mars and otherworldly stories*, London: Gollancz
- Conor, Bridget, 2012, "Gurus and Oscar Winners: How-To Screenwriting Manuals in the New Cultural Economy", *Television & New Media*, Vol 15 (2)
- Cron, Lisa, 2012, *Wired for Story: the writer's guide to using brain science to hook readers from the very first sentence*, Berkeley: Ten Speed Press
- Croneborg, Elisabeth, 2020, *Kärleken och konsten går hand i hand*, DiVA: kortfilmsmanus
- Croneborg, Elisabeth, 2020, *Stranden*, DiVA: kortfilmsmanus
- Dancyger, Ken & Rush, Jeff, 2013, *Alternative Scriptwriting: beyond the Hollywood formula*, Burlington: Focal Press
- Dethridge, Lisa, 2009, "Ways of Acting and Reflecting: Researching and Writing the Screenplay", i *Creative arts Research: Narratives of Methodologies and Practices*, red. Elizabeth Grierson, Laura Bready & Patrick Clancy, Rotterdam: Sense Publishers.
- Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. & Bochner, Arthur P., 2011, "Autoethnography: An Overview.", *Forum Qualitative Social Research* Vol 12 (1)
- Field, Syd, 1984, *Screenplay: the foundations of screenwriting*, New York: Bantam Dell
- Gardner, John, 1983, *The Art of Fiction: notes on craft for young writers*, New York: Vintage Books
- Gibson, Ross, 2010, "The Known World", *TEXT: Journal of Writing and Writing Courses* (special issue 8)
- Goldman, William & Sorkin, Aaron, 2005, "When A-Listers Collide", *Creative Screenwriter*, Vol 12 (1)
- Granberg, Joakim, 2020, *Lakshmi Bourbon*, DiVA: kortfilmsmanus
- Granberg, Joakim, 2020, *Mamma*, DiVA: kortfilmsmanus
- Gulino, Paul Joseph & Shears, Connie, 2018, *The Science of Screenwriting: the neuroscience behind storytelling strategies*, New York: Bloomsbury Academic
- Guy Jr, Alfred, 2009, "Process Writing: reflections and the arts of writing and teaching", i *Writing Based Teaching: essential practices and enduring questions*, Vilardi, Teresa & Chang, Mary, Albany: State University of New York Press
- Harper, Graeme, 2007, "Creative Writing Research Today", *Writing in Education* 43
- Hauge, Michael, 1988, *Writing Screenplays That Sell: the complete guide to turning story concepts into movie and television deals*, London: Methuen drama
- King, Stephen, 2010, *Danse Macabre*, New York: Gallery Books
- Lilja, Efva, 2015, *Konst, Forskning, Makt: en bok om konstnären som forskare*, Stockholm: Regeringskansliet
- Lucarelli, Jason, 2013, "The Consecration of Gordon Lish: an essay on form and influence", *Numéro Cinq* Vol IV (2)
- Maras, Steven, 2009, *Screenwriting: History, Theory and Practice*, London: Wallflower Press
- Martin, George R. R., Hämtad 2020-08-20, "The Architect and the Gardener: on Writing Game of Thrones" *Museum of Pop Culture*
<https://www.youtube.com/watch?v=EBOafgYJABA>.
- McKee, Robert, 1998, *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*, London: Methuen
- Mulvey, Laura, 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* Vol 16 (3)
- Nelmes, Jill, 2007, "Some thoughts on analysing the screenplay, the process of screenplay writing and the balance between craft and creativity", *Journal of Media Practice*, Vol 8 (2)
- Oberg, Emmanuel, 2016, *Screenwriting Unchained: reclaim your creative freedom and master story structure*, London: Screenplay Unlimited
- Pillow, Wanda S., 2010, "Dangerous Reflexivity: Rigour, Responsibility and Reflexivity in Qualitative Research", i *The Routledge Doctoral Student's Companion*, red. Pat Thomson & Melanie Walker, London: Routledge.
- Pintor, Ivan, 2003, "From Rhetoric to Archetype: Screenwriting Manuals", *Quaderns del CAC* 16
- Price, Steven, 2010, *The Screenplay – Authorship, Theory and Criticism*, Hampshire: Palgrave Macmillan,
- Pyron, Darden Asbury, 1991, *Southern Daughter: the life of Margaret Mitchell and the making of Gone with the Wind*, Athens: Hill Street Press
- Robbe-Grillet, Alain, 1965, *For a New Novel: essays on fiction*, översättning Richard Howard, New York: Grove
- Seger, Linda, 1994, *How to Make a Good Script Great*, New York: Henry Holt

- Skains, R. Lyle, 2018, "Creative Practice as Research: Discourse on Methodology", *Media Practice and Education*, Vol 19 (1)
- Skantze, Alexander, 2020, *Orahovac*, DiVA: kortfilmsmanus
- Skantze, Alexander, 2020, *Eldvatten*, DiVA: kortfilmsmanus
- Sullivan, Graeme, 2009, "Making Space: The Purpose and Place of Practice-Led Research", i *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, red. Hazel Smith and Roger T. Dean, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Suya Lee, Sung-Ju, Lomdahl, Anne-Marie, Sawtell, Louise, Sculley, Stephen & Taylor, Stayci, 2015, "Screenwriting and the higher degree by research: writing a screenplay for a creative practice PhD", *NEW WRITING*, Vol. 13 (1)
- Vetenskapsrådet, 2019, *Bilaga: Forskningsöversikt 2019 Konstnärlig forskning*, Stockholm: Vetenskapsrådet
- Vogler, Christopher, 1998, *The Writer's Journey: mythic structure for writers*, Studio City: Michael Wiese Productions
- Waltré, Maja, 2020, *Kalldush*, DiVA: kortfilmsmanus
- Waltré, Maja, 2020, *Lajva life*, DiVA: kortfilmsmanus – Yorke, John, 2013 *Into the Woods: a five act journey into story*, London: Penguin books

Vad händer egentligen ifall manusförfattare skriver inifrån och ut, istället för tvärtom?

Vilka olika effekter uppstår när dramaturgin tar avstamp i ett genomplanerat slut, och inte en spontant påhittad början?

I denna studie genomlyser fyra filmmanusförfattare kritiskt en av Hollywood-gurun Robert McKee's centrala teser angående strukturens roll i skapandet. Två diametralt olika skrivmetodiker prövas och analyseras utifrån såväl process som resultat, i sökandet efter slutsatser relevanta för manusförfattare, manuskriptörer samt konstnärliga forskare.