



Linnéuniversitetet

Kalmar Växjö

Kandidatuppsats

Ett multipelt auteurskap?

En fallstudie av Rebecca (1940)



Författare: Nathalie Westberg
Handledare: Anna Sofia Rossholm
Examinator: Mariah Larsson
Termin: HT18
Ämne: Filmvetenskap
Nivå: Kandidatnivå
Kurskod: 18VT - 2FV30E



Abstrakt

Den här uppsatsen behandlar huruvida det finns ett multipelt auteurskap och om termen auteur kan appliceras på andra filmskapare än regissören. Utifrån syftet ställdes sedan två frågor: Vilken roll har manusförfattaren jämfört med regissören när det kommer till auteurskap över en film? Samt frågan om på vilket sätt ett multipelt auteurskap skulle kunna formuleras? För att undersöka dessa frågor användes sedan en komparativ metod där romanen *Rebecca* jämförs med dess filmiska adaptation samt filmens manus. Baserat i fallstudien av *Rebecca* (1940) diskuteras sedan regissörens roll gentemot filmmanusförfattarens och författarens, samt vad dessa roller får för konsekvenser i termer av auteurskap.

Nyckelord

Rebecca, Joan Harrison, Daphne Du Maurier, Alfred Hitchcock, auteur, filmmanus, adaptation, multipelt auteurskap



Innehållsförteckning

1	Inledning	1
1.1	<i>Syfte och Frågeställningar</i>	2
2	Material och Metod	2
2.1	<i>Film och filmmanus</i>	2
2.2	<i>Metod</i>	3
3	Teorier	3
3.1	<i>Manusstudier</i>	4
3.2	<i>Auteurteori</i>	5
3.3	<i>Adaptationsteori</i>	7
3.4	<i>Teoretisk reflektion</i>	9
4	Tidigare forskning	10
4.1	<i>Tidigare studier av filmmanus</i>	11
4.2	<i>Tidigare studier av Alfred Hitchcock</i>	11
5	Analys av Rebecca (1940)	13
5.1	<i>Du Mauriers novell, Harrisons manus och Hitchcocks film</i>	13
5.2	<i>Skillnader mellan romanen, filmmanuset och filmen</i>	18
6	Diskussion	24
6.1	<i>Författarens, manusförfattarens och regissörens roller</i>	28
7	Slutsatser	30
7.1	<i>Ett multipelt auteurskap?</i>	31
	Referenser	35



1 Inledning

Alfred Hitchcock är för mig som för många andra cineaster en favorit. Många kritiker och forskare har också givit honom auteurstatus och ser honom som en av de främsta filmskaparna, både inom spänningsgenren och inom filmkonsten överlag. Hitchcock har nämligen en bevisat mycket speciell filmisk stil som blivit hans signum. Detta har också bidragit till hans status som auteur. Därför blev jag överraskad när jag läste Christina Lanes artikel ”Stepping out from behind the grand silhouette: Joan Harrison’s films of the 1940s” om Joan Harrison som var en viktig faktor och drivkraft bakom Hitchcocks arbete som regissör (Lane i Gerstner & Staiger 2013:97). Trots ett intresse för Hitchcock har jag aldrig riktigt stött på detta namn förut och efter att ha läst denna artikel om Harrison, väcktes en nyfikenhet och tankar kring hur många personers arbete som faktiskt ligger bakom en färdig film.

Harrison arbetade exempelvis med Hitchcock på sex av hans filmprojekt mellan åren 1935 och 1943. De arbetade även tillsammans på produktionen av TV-serien *Alfred Hitchcock Presents* (1955–62). Harrison benämns även som att ha varit Hitchcocks ”protegé” och hon var uppenbarligen viktig för hans arbete som regissör (Lane i Gerstner & Staiger 2013:97). Harrisons inflytande på Hitchcocks arbete kan därför inte underskattas, då Hitchcock ofta arbetade med brainstorming i nära samarbete med sina manusskribenter. Detta till trots beskrivs inte Harrison som mer än en fotnot när man talar om Hitchcock (ibid.99). Efter att ha läst Lanes artikel om Harrison verkar det därmed som att hon är en underskattad och åsidosatt filmskapare.



1.1 Syfte och Frågeställningar

Utifrån detta är det tydligt att Joan Harrison hade inflytande över filmskapande-processen som manusförfattare, men att man sällan diskuterar hennes bidrag till filmerna hon skapade. Syftet med denna studie är därför att undersöka om det kan finnas ett multipelt auteurskap och om termen auteur kan appliceras på andra filmskapare än regissören. Harrison diskuteras exempelvis inte i termer som auteur, men hennes filmmanus hade ändå ett stort inflytande över den färdiga filmen.

Utifrån ovanstående syfte formuleras här två frågeställningar som uppsatsen kommer att fokusera på:

- Vilken roll har manusförfattaren jämfört med regissören när det kommer till auteurskap över en film?
- På vilket sätt skulle ett multipelt auteurskap kunna formuleras?

2 Material och Metod

Eftersom en film inte är en produkt av endast en enda individ, finns det skäl för att titta på om det kan finnas ett multipelt auteurskap. För att undersöka detta kommer Joan Harrisons arbete som manusförfattare på Alfred Hitchcocks filmatisering av Daphne Du Mauriers roman *Rebecca* att analyseras.

2.1 Film och filmmanus

Det material som är grunden för den undersökning är alltså en av de filmer som Harrison har varit delaktig i att skapa filmmanus till. Filmen som har valts är *Rebecca* (1940) och är regisserad av Alfred Hitchcock. Då syftet med denna



studie är att undersöka om det finns ett multipelt auteurskap och om termen auteur kan tillämpas på andra filmskapare än regissören, krävs det också att filmens manus studeras i förhållande till filmen och dess litterära förlaga. Att denna film valdes är för att det är Hitchcocks första film i Hollywood och att han därmed inte ännu fullt ut fått den auteurstatus som han har idag. Filmen är också ett exempel på aspekten av samarbete som präglar mycket av manusförfattandet i Hollywood, då filmmanuset även är skrivet av Robert E. Sherwood och är baserat på en roman av Daphne du Maurier. Filmen är alltså ett exempel på kreativitet i samarbete, vilket i viss mån går emot auteurteorin. Både filmen och filmens manus samt romanen utgör därmed uppsatsens material.

2.2 Metod

Rebecca (1940) kommer sedan att analyseras via en komparativ metod där roman, film och filmmanus jämförs med varandra. Det som ämnas göra är därmed en genomgång av roman, film och filmmanus för att sedan jämföra dessa. Syftet med det är att reda ut eventuella skillnader mellan de olika medierna, för att sedan kunna utröna vad dessa skillnader kan innebära i termer av auteurskap och olika filmskapares roller. Detta kommer genomföras med hjälp av teorier om manusförfattande, auteurteorier samt även adaptationsteorier.

3 Teorier

Rebecca (1940) kommer som nämnts ovan att analyseras med hjälp av och med avstamp i främst auteurperspektivet, men även med hjälp av teorier om manusförfattande och adaptationsteorier. Syftet med denna studie är att undersöka om det kan finnas ett multipelt auteurskap och om termen auteur kan appliceras på andra filmskapare än regissören. Detta kommer alltså göras



via en komparativ analys av Du Mauriers, Hitchcocks och Harrisons arbete med berättelsen om *Rebecca*, samt med hjälp av ovan nämnda teorier som diskuteras i genomgången nedan.

3.1 Manusstudier

Steven Price skriver att manusförfattande sedan filmens födelse uppfattats som den "undermåliga" av de samverkande konstformerna (Price 2010:1). I filmens födelse bestod exempelvis filmmanus endast av en kort lista med scener och filmer kunde skapas utan något skriftligt mellansteg från idé till film. Filmmanus hade vid denna tidpunkt alltså inte mycket konstnärligt värde och kunde inte jämföras med "riktig" litteratur. Det var inte förrän skapandet av studio-systemet som standardiserade filmmanus blev en del av filmskapande-processen (ibid.2).

Även det faktum att studio-systemets inbyggda hierarki skapade en situation där filmmanusförfattare fick en underordnad roll gentemot producenter och även skådespelare, bidrog till att filmmanusförfattande sågs som en lägre form av författande (Price 2010:4). Filmmanusförfattares erfarenheter av Hollywood vid denna tidpunkt var alltså att studio-systemet begränsade dem till för-produktionstjänster inklusive påtvingat samarbete, obligatoriska timmar på plats, manuskriptkonferenser, förhandlingar med Hays-kontoret (med ansvar för censur) och möten med producenter som föredrog att läsa sammanfattningar i stället för hela filmmanus. Filmmanusförfattaren saknade därmed vad andra författare hade i kreativ självständighet, personligt oberoende, juridisk kontroll och äganderätt till sitt arbete samt rättvis ersättning (ibid.5). Många av dessa skillnader beror på att författaren av filmmanus i Hollywood ofta är en anställd, medan den verkliga romantiska författaren kanske inte skulle vara egenföretagare, utan snarare vara helt utanför den kommersiella sfären (ibid.9).



Detta synsätt har ofta lett till att filmmanus traditionellt inte har fått mycket plats i litterära eller filmvetenskapliga studier. Det finns dock forskare som menar att det finns litterärt värde i filmmanus. Värde som skulle motivera samma slags uppmärksamhet på form och stil som rutinmässigt tillämpas på till exempel romaner, poesi och teaterpjäser. Utan tvekan är det dock så att diskurserna kring filmmanus är så problematiska att dess status som litteratur alltid kommer att ifrågasättas (Price 2010:25ff).

Alltså har en tradition av samarbete och filmmanusförfattarens relativa brist på laglig status vid upphovsrätt och publicering, bidragit till status som "låg" litteratur (Price 2010:27). Det verkar därmed som att filmmanuset är för litterärt för att vara visuellt och för visuellt för att vara litterärt. Detta innebär att ju mer framgångsrikt filmmanuset uppnår text-status, desto mindre värde kommer den att ha utanför sitt produktionsområde. Detta kan verka hopplöst men det visar också på filmmanusets unika form och de främsta studierna av filmmanus har tenderat att argumentera för att det har både vissa unika egenskaper, samt en hybriditet vilken kräver studier i förhållande till andra typer av texter (ibid.31f).

3.2 Auteurteori

Ett kort svar på frågan om varför auteurstatus traditionellt har knutits till regissörer men inte till filmmanusförfattare, är att filmmanusförfattare är inhyrda skribenter snarare än konstnärliga författare. Studio-systemets äganderätt till manustexten avlägsnar också författarfunktionen och ersätter det med ett samarbete mellan skribenter (Price 2010:18f).



En av grunderna för auteurteorin är att regissörens utmärkande personliga stil ska framträda i de flesta av deras filmer. Därmed bör regissören visa på unika personliga och karaktäristiska drag som sedan återfinns i alla deras filmer. Dessa karaktäristiska drag ska även ha samband med regissörens egna tankar och känslor. Därmed definieras en auteur som en filmskapare med ett personligt uttryck i form av filmstil, mise-en-scene, kamerans rörelse samt användning av ljud/musik etcetera (Sarris i Braudy & Cohen 2009:452). Något som är svårt för en manusförfattare att uppnå om de arbetar på uppdrag av en studio eller producent.

Det kom också med tiden att skapas två inriktningar inom auteurperspektivet. En skola som fokuserade på att hitta gemensam innebörd och motiv i filmerna, alltså karaktäristiska drag utifrån textuella perspektiv. Den andra delen av auteurteoretikerna fokuserade istället på gemensamma drag i mise en scene och filmisk stil, alltså mer stilistiska eller visuella perspektiv. Gemensamt för båda inriktningarna är dock att de anser regissören som skaparen av filmen och att är denne som ska studeras (Wollen i Braudy & Cohen 2009:456). Igen är detta svårt att applicera på manusförfattande.

Viss forskning försöker även utveckla auteurteorin vidare och ett exempel på detta är Graham Petrie, som i ett försök att definiera vilka regissörer som är auteurser skapade tre olika grupper. Dessa grupper delades in utifrån hur mycket kontroll filmskaparna har över den konstnärliga processen. Den första gruppen kallar han för *creators*. De är auteurser i linje med den klassiska synen så som den beskrivs av bland andra Sarris. I grupp två finns de så kallade *misfits*, *rebels*, *unfortunates* och *professionals*. Denna grupp innefattar enligt Petrie de filmskapare som har nog med auktoritet för att skapa filmer med vissa genomgående karaktäristiska drag. Den tredje gruppen är med så kallade *scene*



stealers och *harmonizers*, vilket innebär personer med liten eller viss påverkan på filmens skapande (Staiger i Gerstner & Staiger 2013:40).

Här kan inflikas att Sarris också har en liknande indelning av auteurteorin som Petrie. Sarris menar att ”the three premises of the auteur theory may be visualized as three concentric circles: the outer circle as technique; the middle circle, personal style; and the inner circle, interior meaning. The corresponding roles of the director may be designated as those of a technician, a stylist, and an auteur” (Sarris i Braudy & Cohen 2009:453). Alltså kan man se regissören som antingen teknikern, stilisten eller auteuren. Det finns därmed en mängd olika synsätt när det kommer till vem som anses vara en auteur och vad som kännetecknar en sådan. Frågan är vart i detta som en filmmanusförfattare passar in.

3.3 Adaptationsteori

När det sedan kommer till adaptationsteorier innebär en adaptation enkelt uttryckt att överföra en berättelse från ett medium till ett annat. Exempelvis att en bok filmatiseras. När man tidigare har försökt reda ut vad en adaptation är och studera skillnaden mellan nya och äldre versioner av samma berättelser, har man helt enkelt jämfört två olika medieformer. Det finns dock forskare som förespråkar andra analysmetoder där adaptationsanalyser går förbi detta klassiska jämförande som präglat adaptationsstudier. Vissa forskare menar exempelvis att ”the mysterious alchemy which transforms works of fiction into cinematic form is still being widely practiced without, perhaps, being sufficiently understood” (Elliott i Bruhn et al 2013:21). Forskare som Elliott pekar alltså på att forskare tenderar att fokusera på lokala studier som sätts mot större teoretiska ramverk (ibid.23).



Därför är det viktigt att till viss del försöka att styra bort från enbart rena jämförelser. Detta är även viktigt att göra av andra skäl. Exempelvis så är en bok och en film separata medier som förmedlar och har möjligheter att förmedla separata upplevelser. Det finns därmed förespråkare för dessa mer produktiva relationer mellan film och andra konstformer. Dessa förespråkare anser inte heller att någon konstform är överlägsen den andra och de argumenterar mot ett strikt förhållningsätt till formen och stilen hos en film. De menar att det snarare handlar om en process av adaptation. Rollfigurerna, historierna och innebörden i en roman existerar enligt dessa idéer bortom begränsningarna i stilen (Bazin i Corrigan 2012:58).

Poängen är att romaner som adapteras till film är något separat från sin litterära förlaga och därför fyller en formmässig jämförelse över likheter och olikheter mellan dessa versioner, liten eller ingen funktion. En film är i detta synsätt snarare en komprimerad version och sammanfattning av exempelvis romaner (Bazin i Corrigan 2012:59). Filmen lånar alltså från litteraturen välutvecklade rollfigurer och integrerar dem in i nya estetiska kontexter (ibid.61). Det här synsättet på adaptationer delas i viss mån av andra forskare som dock argumenterar mer för att studier av adaptationer, bör fokusera på dialogiska gensvar aktiverade som olika visningar, kritik och tolkningar av adaptationer (Stam i Corrigan 2012:74). Enligt detta perspektiv på adaptationer är adaptationer mer en konstnärlig process. En process influerad av kontexten som begränsas (eller ges möjligheter beroende på synsätt) utefter mediet, vilket fodrar mer analys än bara de klassiska jämförelserna mellan likheter/olikheter till originalet.

I en adaptationsprocess sker alltså relationen mellan förlaga och adaption i en växelverkan och inte ensidigt där endast originalet påverkar adaptionerna.



Adaptionen kan med andra ord även påverka originalet. Adaptationer är alltså en kreativ process som i sitt utförande omtolkar originalet utefter samtidens ideal, normer och behov (Bruhn, Gjelsvik & Hanssen 2013:10ff).

Det finns därmed skillnader mellan olika medier och film är ett annorlunda medium från exempelvis en novell. Det är nämligen ett så kallat *mixed media* som innehåller både musik, litteratur och konst. Det är med andra ord ett ”blandat medium” som för samman ord, ljud och musik med rörliga bilder (Bruhn 2013:321). Det vi kan komma fram till är att enbart en stilistisk eller formmässig jämförelse mellan adaptationer inte är en fullständig analys. Adaptationer är i detta synsätt unika och skilda från sitt ursprungsmaterial och samma sak gäller för medierna som förmedlar berättelserna. Adaptationer är alltså en process vilken är cirkulär, där olika versioner påverkar varandra.

3.4 Teoretisk reflektion

Inga teorier är dock perfekta och kritik mot auteurperspektivet grundas på att regissören inte är den enda personen inblandad i att skapa en film. Auteur teorin riskerar därför att förbise andra viktiga aspekter i filmskapande som duktiga kameramän, skådespelare eller manusförfattare. Ytterligare problem som kan uppkomma vid auterläsningar är att: ”[...] the structure created by the critical act should be distinguished from the biographical individual: [...] Hawks or Hitchcock, the directors, are quite separate from [...] ‘Hawks’ or ‘Hitchcock’, the structures named after them, and should not be metodologically confused” (Staiger i Gerstner & Staiger 2013:44). Det som kan hända är alltså att strukturer ses som en följd av filmskaparens egna personlighet.

Auteur-begreppet är därmed alldeles för smalt och kan missa andra filmskapare. Som David Bordwell skriver: ”Instead of a ”pure” text,



understandable "in itself," we have a text that gains its effects only in relation to a body of norms, a set of schemas, and the processes that the spectator initiates" (Bordwell i Braudy & Cohen 2009:442). Alltså är åskådaren eller läsaren av texten också en viktig komponent. Därmed kan auteurperspektivet bidra med nya kunskaper, men det krävs viss försiktighet då perspektivet är relativt smalt. Exempelvis i det att publiken ålägger en regissör eller eventuellt en manusförfattare med en viss auteurstatus.

När det kommer till adaptionsteori är det som sagt lätt att fastna i ett ensidigt tänkande av jämförelser mellan originalverk och adaptation. Det är därför viktigt att ha i åtanke att kontexten är viktig både för hur adaptationen utformas och tas emot. Linda Hutcheon skriver att " [...] even without any temporal updating or any alterations to national or cultural setting, it can take very little time for context to change how a story is received" (Hutcheon 2013:142). Detta innebär att Hutcheon argumenterar för att adaptation är en produkt som präglas av att vara en repetition med nya aspekter. Poängen här är att applicera adaptationsteorier i en strikt jämförande kapacitet, kan ta bort från det faktum att andra aspekter kan påverka analysen. Aspekter som kändisskapet hos skådespelarna, regissörens auteurstatus eller den kultur, tid och plats som adaptationen skapas i.

4 Tidigare forskning

Den forskning som gjorts tidigare kring filmmanus är som nämnts begränsad på grund av svårigheterna med att definiera filmmanus som litterär text, samt de omständigheter som rör manusförfattares relation till studio-systemets konstnärliga förutsättningar. Nedan följer utifrån detta en genomgång av den forskning om filmmanus som hittills har gjorts.



4.1 Tidigare studier av filmmanus

Studier av filmmanus ter sig vara ett relativt nytt fält som inte många forskare gett sig in på. Det kan bero på att det existerar ett argument om att manus är en slags kommersiell och industriell form av författande. Därför blir det också svårt eller obetydligt att läsa och studera dessa manus (Price 2010: IX). Att filmmanus inte studeras i större utsträckning kan även bero på att `scripts` för de tidiga filmerna endast var numrerade listor över scener som skrivits ned för att underlätta för att underlätta en sammanhängande ordning av handlingen före filmning. Ytterligare en anledning till att det existerar en brist på kritisk uppmärksamhet på filmmanus som texter, är tendensen att betrakta filmmanus som enbart förtexter för filmer (Price 2010:XII). På grund av detta finns det luckor i den tidigare forskningen att fylla, både när det kommer till studier av filmmanusförfattande och huruvida detta är en annan form av auteurskap.

4.2 Tidigare studier av Alfred Hitchcock

Den här uppsatsen undersöker om det kan finnas ett multipelt auteurskap och om termen auteur kan appliceras på andra filmskapare än regissören. Detta görs som nämnts via en komparativ studie av berättelsen *Rebecca* som roman, film och filmmanus. Även om det inte har forskats mycket om filmmanus generellt, har det dock forskats mycket om Hitchcocks filmer och om Hitchcock som auteur.

En viss problematik har dock omgett skapandet av Hitchcocks filmer, åtminstone när det kommer till manusskrivandet. Hitchcock spenderade nämligen mycket tid med att arbeta med andra manusförfattare och dessa författare skrev ofta dialogen och utvecklade filmens rollfigurer. Hitchcock använde ofta tjänster av betrodda samarbetspartners för att tillhandahålla



ytterligare material eller för att skriva om manuset i senare skeden (Price 2010:75).

I många studier fungerar alltså Hitchcock som en tacksam fallstudie för författarskap. För även om ingen kritiker på allvar utmanar hans auteurstatus är alla Hitchcocks filmer i någon mån adaptationer. Om inte som någon annans roman eller pjäs så en adaptation av någon annans ursprungliga filmmanus. Exempel på detta är filmer som *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960) och *Marnie* (1964). Alla tre är exempel på hur Hitchcock nära samarbetar med en enda författare, tills denna författare stöter på problem som gör Hitchcock tillräckligt missnöjd för att avskeda författaren och hitta en efterträdare (ibid.75).

Hitchcocks styrka enligt dessa tidigare studier är därmed hans förmåga att samarbeta. Christina Lane (2013) skriver samma sak om Joan Harrison och om hur hon först började arbeta hos Hitchcock som sekreterare, men inte var så effektiv och började därför i stället att gå igenom källmaterial. Detta leder senare till Harrisons allt större deltagande i och inflytande över Hitchcocks filmskapande. Harrison gick dock till slut sin egen väg och började producera sina egna filmer (ofta i samarbete med andra). Hennes främsta styrkor enligt Lane ligger i att föra konversation, brainstorming, delegering och det faktum att hon insåg värdet av att samla ihop allas resurser. Något som hon säkerligen fått lära sig av Hitchcock.

Det finns trots bristen på forskning kring manusförfattande därmed en rad studier rörande adaptationer och även om Hitchcocks arbete som kan vara till nytta i analysen av *Rebecca* (1940). Det som saknas i den tidigare forskningen



är däremot en vidare undersökning av ett eventuellt multipelt auteurskap och om termen auteur kan appliceras på andra filmskapare än regissören.

5 Analys av *Rebecca* (1940)

För att reda ut dessa snåriga frågor om filmmanusförfattare och auteurskap, kommer alltså berättelsen om *Rebecca* få fungera som fallstudie. Berättelsen om *Rebecca* (1940) är som sagt baserad på Daphne du Mauriers roman från 1938 och regisserad av Alfred Hitchcock utifrån ett filmmanus skrivet av Joan Harrison och Robert E. Sherwood.

Rebecca följer en namnlös protagonist som arbetar som sällskap åt en rik amerikansk kvinna på semester i Monte Carlo. Där möter vår protagonist en rik engelsman som heter Maxim de Winter. När denne man senare friar till henne, följer hon med honom till hans herrgård Manderley. Där upptäcker hon snart att minnet av Maxims första fru Rebecca, fortfarande håller ett hårt grepp om Maxim och tjänarna, särskilt på hushållerskan Mrs. Danvers. Förföljd av Rebeccas minne, börjar ett mysterium kring Rebeccas död att ta form.

5.1 Du Mauriers novell, Harrisons manus och Hitchcocks film

Daphne du Maurier's roman *Rebecca* är en inblick i berättarens psyke, vilket gör den till perfekt material för en Alfred Hitchcock-film men detta gör också romanen svår att framgångsrikt adaptera. I *Rebecca* (1940) blir den unga hjältinnan Maxims nya fru innan hon riktigt förstår vad hon gett sig in på. Hon är en ung kvinna så obetydlig att hennes förnamn eller namn som ogift aldrig nämns. Detta blir tydligt till och med i hennes egen beskrivning av sig själv:



Minnets spänner över åren som en bro, och jag kan se mig själv nu, sådan jag var då med mitt raka, pageklippta hår och unga, opudrade ansikte, klädd i en illasittande dräkt och en jumper av egen tillverkning och travande i fru Van Hoppers kölvatten som en skygg bortkommen fölunge. (Du Maurier 1938/2017:30).

Du Maurier lyckas i *Rebecca* inte bara beskriva överklass-atmosfären som omger den nyblivna fru de Winter, men också komplexiteten hos hennes inre tankar. Det är också dessa inre tankar som är svåra att överföra från litteratur till andra medier som film. Hitchcocks film gör exempelvis *Rebecca* snarare till något av en spökhistoria, för om du inte exakt kan skildra en karaktärs inre plågor måste du uppfinna externa sådana.

Ytterligare exempel på denna svårighet med att tydligt framställa dessa inre tankar i ett visuellt medium, återfinns i ett stycke dialog som finns med i de flesta versionerna av berättelsen. Denna dialog sker när Maxim och hans brud kör upp till Manderley, då han säger till henne att: "You've only got to be yourself, and they'll all adore you" (Harrison & Sherwood 1940:121). I filmversionen är det här en kärleksfull och stödjande yttring, men i romanen får dialogen smått onda övertoner då läsaren vet exakt hur protagonisten ser på sig själv och det är inte som någon som andra avgudar.

[...] Och jag skulle gå den här vägen, som nu var mig obekant och främmande, och känna varje träd och varje kurva. Jag skulle gillande betrakta träd-gärdsarbetarnas arbete där buskarna huggits undan en bit, där en gren tagits bort. Jag skulle gå till stugan vid järngrindarna i något vänligt ärende och fråga: »Hur står det till med benet i dag.« Den gamla kvinnan skulle inte vara nyfiken längre utan hälsa mig välkommen i sitt kök. [...] Den tid då jag själv skulle le och känna mig obesvärad verkade så avlägsen. Jag önskade att den skulle komma snart. Jag önskade att jag hade bott här i många år, att jag var gammal



och gråhårig och rörde mig långsamt, vad som helst bara för att slippa vara den blyga, dumma flickunge jag kände att jag var. (Du Maurier 1938/2017: 97).

Hitchcocks film är dock inget misslyckande, långt ifrån utan är formmässigt och strukturellt slående i kombinationen av tre genrer: sagan, mysteriet och den traditionella detektivhistorien (Ranvaud 1980:19). Filmen kan nämligen delas in i tre delar där den första delen (sagan) slutar i äktenskapet och ankomsten till Manderley. Den andra delen (mysteriet) slutar i båthuset efter balen och den tredje delen (detektivhistorien) får sitt slut med filmens upplösning. Den första delen innehåller alltså "kidnappningen" av prinsessan och skapandet av en imaginär identitet, vilken krävs för att kunna fortsätta illusionen av sagans "lyckliga slut" in i mysteriedelen av berättelsen. Den andra delen innehåller återkomsten av den förlorade rollfiguren, förstörelsen av den imaginära identiteten och därigenom omkastningen av de förväntningar som ställts upp i sagan. Slutligen löser till synes den tredje delen konflikten som skapats i de tidigare delarna och återför filmen till en typisk Hitchcock-film (ibid.21).

Detta är alltså en ren jämförelse mellan de olika medierna, vilket vissa forskare inte förespråkar alls då det är separata medier som förmedlar och har möjligheter att förmedla separata upplevelser. Det blir även tydligt i fallet med *Rebecca* då Du Mauriers roman förmedlar det inre psyket hos protagonisten, medan Hitchcocks film blir mer av en extern spökhistoria i och med den obehagliga närvaron av den spökliga Mrs. Danvers.



Det är också relativt lätt att jämföra en litterär berättelse med en visuell. Svårare blir det när det kommer till filmmanus. Detta då filmmanus i de fall då de ens ses som litterärt värdefulla, ofta bara beskrivs i förhållande till andra texter. I synnerhet i förhållande till vad filmmanuset inte är: det är inte en roman, teaterpjäs eller poesi utan ”bara” ett steg i skapandet av ett annat medium. Resultatet av denna tendens är definitionen av filmmanuset som låg eller icke-litteratur. Analys av filmmanus blir därför problematisk i och med svårigheterna att ens föreställa sig det som en stabil text (Price 2010:44).

På grund av att det är så svårt att fånga manuset som en text, tenderar studier av den att vara en metafor. Exempelvis metaforen av filmmanuset som ritning för något annat, det vill säga filmen. Ett av argumenten mot filmmanus som litteratur är att det inte är något annat än ett just ett planeringsdokument (Price 2010:45). Även om det bara är metaforiskt som ritningsmetaforen kan tillämpas på filmmanus, har den bokstavliga betydelsen visat sig medföra en beständig skada för filmmanuset som litteratur. Denna metafor antyder nämligen att filmmanuset bara är av värde som en uppsättning praktiska riktlinjer, vilka följs av andra som kommer att skapa den slutgiltiga produkten (filmen). Alltså en antydning om att filmmanuset utplånas i filmens skapande och endast kvarstår som en registrering av planeringen. Att manusförfattaren snarare än en konstnär är en slags planerare (ibid.46).

Motargumenten mot detta är att manusförfattar-processen involverar en kreativ omvandling av ett verk i ett medium, till ett verk i ett annat medium. Douglas Garrett Winston säger helt enkelt:



Just as no one would claim that reading an orchestral score is as satisfying as hearing it performed, equally no one would claim that a script or synopsis is an adequate substitute for a completed motion picture: both the script and the score are only the first steps, albeit very important ones, in the creative acts of music and cinema. (Winston citerad i Price 2010:47).

Sådana tankar verkar vara föranledda av tron att både litteratur och film har en inneboende betydelse och är stabila i sig själva, men att filmmanus bara får betydelse i förhållande till något utanför sig själv. Filmmanus måste alltså skrivas och läsas med vetskapen om att det är en del i processen från det skrivna till det visuella (Price 2010:51). Därmed reproduceras inte bara filmmanusets ord och ordens överföring är inte direkt. De är snarare utsatta för ”störningar” från de olika typerna av brus som genereras av filmskapandeprocessen. Som Price uttrycker det: ”Their textual form is glimpsed through a veil; their existence in that prior medium is suggested rather than demonstrated” (ibid.52).

Ändå gör detta inte rättvisa till det komplexa förhållandet mellan filmmanus och film. På alla sätt som nämnts ovan refererar filmen tillbaka till manuset utan att direkt införliva det, precis som manuset blickar fram mot en film utan vara filmen (Price 2010:53). Det är därför svårt att rättvist jämföra Harrisons manus med Hitchcocks film. Varje version av ett filmmanus är också en adaptation av en tidigare version. På liknande sätt är en film en adaptation av filmmanuset, medan varje adaptation också är en tolkning av en eller flera originaltexter som i sin tur kan användas för andra tolkningar. Detta är en mycket mer användbar tankegång än att endast se filmen som en skapelse av en ensam auteur (ibid.54).



Allt detta innebär då att upplevelsen av att läsa ett filmmanus är väldigt annorlunda gentemot att titta på en film som härrör från den. Det ger också vanligtvis en helt annan upplevelse än att läsa originaltexten. Därför är det viktigt att ha i åtanke i analysen av *Rebecca* att skillnaderna mellan roman, manus och film inte innebär att den ena är överlägsen den andra. Det innebär endast att de olika formerna av media genererar olika upplevelser av samma berättelse och leder därmed till olika läsningar och tolkningar av dessa medier. Följaktligen att det är en konstnärlig process. Exempelvis så förväntar sig läsare av en roman, i motsatts till en åskådare av en film en viss nivå av psykologisk beskrivning. Detta förklarar varför Du Mauriers roman upplevs som mer psykologiskt beskrivande än Hitchcocks film till exempel (Price 2010:57).

5.2 Skillnader mellan romanen, filmmanuset och filmen

Även om upplevelsen av berättelsen skiljer sig i de olika medierna är *Rebecca* både en klassisk romantisk berättelse och en gotisk sådan kantad av hemligheter och mänskliga brister. Både romanen och filmen är alltså gripande även om de är så i olika aspekter. Om detta beror på konstnärlig tolkning eller mediernas olika förutsättningar återstår att se. Romanen är gripande i den meningen att du som sagt får en intim beskrivning av de psykologiska effekter som minnet av Rebecca har på vår protagonist's psyke. Detta genom Du Mauriers poetiska berättarstil där du ständigt kan känna den starka närvaro som Rebecca fortfarande har över hushållet och dess inneboende. Filmen däremot skapar en slags rädsla för ett spöke som när som helst kan dyka upp, vilket förstärks av dystra bilder med skulpturer av skogen kring gården som skuggar över Manderley, och med Mrs. Danvers livlösa blick som förföljer dig.



Medan mycket av dialogen i filmen är densamma som i romanen, skiljer sig filmen i många aspekter från den. Mest noterbart är skiftandet från jag-formen av berättandet i romanen, som gör att vi inte blir lika bekanta med protagonistens psyke i filmen. I romanen vet vi ständigt vad hon tänker då hon ofta funderar på vad Maxim skulle göra om hon inte var där och på hur Rebecca skulle göra vissa saker. Det är jag-formen i berättandet som gör Rebecca så närvarande i romanen och i samklang med inblicken i protagonistens psyke, får vi en förstahandsberättelse av effekten som minnet av Rebecca har.

Nedan följer nu en mer detaljerad genomgång av några av de skillnader som finns mellan romanen, filmen och filmmanuset. Det har naturligtvis gjorts ett urval här och alla skillnader kommer inte att tas upp då det skulle bli alltför tidskrävande. Till att börja med tas här filmens början upp, där Maxim står vid kanten av en klippa och vår namnlösa protagonist först träffar honom. Det verkar som att Maxim är på väg att begå självmord, men så är inte fallet. I romanen möter protagonisten istället Maxim för första gången i hotellets restaurang och Mrs. Van Hopper berättar för henne vem han är.



2
ALREADY
SHOT EXT. CLIFF TOP - CLOSE UP - DAY
The agonized face of a man staring below him. The
CAMERA PULLS BACK and shows that he is standing on a
precipice.

3
ALREADY
SHOT LONG SHOT
From his viewpoint below we see the angry sea dashing
itself against some rocks.

4
ALREADY
SHOT CLOSE UP
By the man's expression we see that he is almost about
to take a fatal step. Suddenly there is a tiny scream
behind him. His head turns quickly.

5-6
ALREADY
SHOT SEMI LONG SHOT
Behind him we see an empty open car and by it, as though
just passing, is a young girl of twenty. He commences
to stride towards her.

Bild 1: Cliff top scene (Harrison & Sherwood 1940:1).

Detta första möte som det är uttryckt i filmmanuset, är inte lika dramatiskt som i filmen med Joan Fontaines skräckslagna uppsyn och deras första möte i romanen är som sagt långt ifrån lika dramatiskt.

Så slog hon ihop lornjetten med en smäll och lutade sig tvärs över bordet med de små ögonen glittrande av upphetsning och sade en aning för högt:

- Det är Max de Winter, ägaren till Manderley. (Du Maurier 1938/2017:32).

När dessa två kvinnor senare under detta första möte med Maxim dricker kaffe, är han i filmen inte heller lika besvärad som i romanen av att hans hem Manderley nämns.

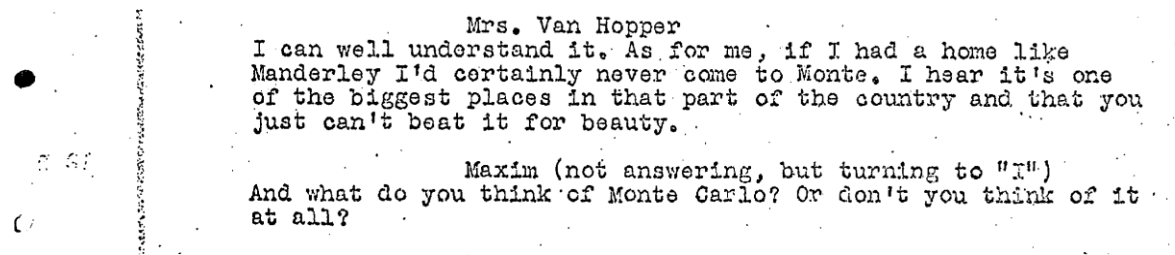


Bild 2: Coffee scene (Harrison & Sherwood 1940:13).

I filmmanuset upplevs Maxim mer artig gentemot protagonisten än besvärad av Mrs. Van Hoppers frågor. I filmen fokuseras det i stället på protagonistens reaktion via en närbild på henne snarare än på Maxim medan Mrs. Van Hopper pratar om Manderley. Detta som en referens till deras (i filmen) tidigare chockartade möte. I romanen blir Maxim kännbart mer besvärad av frågan och det blir uppenbart att Manderley och det förflutna fortfarande besvärar honom. Tyngden av Rebeccas minne blir alltså tydligare i romanen.

- Om Bill hade ett hem som Manderley skulle han inte bry sig om att ligga vid Palm Beach, sade hon. Jag har hört att där ska vara alldeles sagolikt.

Hon tystnade och förväntade sig att han skulle le. Men han fortsatte att röka sin cigarett, och jag märkte en nålfin rynka mellan hans ögon. (Du Maurier 1938/2017: 37).

Självfallet blir filmen mer visuell än i texterna. I romanen läser vi exempelvis inte om bröllopet, så Maxim ger inte protagonisten några blommor där. Men blommor får däremot i filmen en symbolisk funktion. Blommorna kompletterar exempelvis visuellt Mrs. Van Hoppers oro över korrekt etikett, både i fråga om utsmyckningar (t.ex. på hennes morgonrock) och som luft fräschare under hennes "sjukdom". Användningen av blommor i filmen fyller



också en symbolisk funktion i scener som protagonistens möte med Maxim i restaurangen, då hon välter en vas med blommor. Detta blir en symbol för att spilla ut sin livskraft och med det ersätta en vikarierande förälder med en annan. Denna händelse ger också upphov till en diskussion som centrerar kring protagonistens avlidne far, och dennes besatthet av oändliga målningar av samma träd. Ännu en gång symboliken med växtlighet (Ranvaud 1980:21).

Ytterligare ett exempel på skillnader mellan roman, manus och film är Maxims reaktion till att protagonisten hittar stugan. I romanen blir Maxim inte så arg när protagonisten går över klipporna till stugan som han blir i filmen. Han berättar också om Ben innan han blir arg. I filmen blir han dock arg omedelbart och det är Crawley som berättar för protagonisten om Ben.

248

What's wrong, Maxim? Why are you so angry?

Maxim
You knew I didn't want you to go there -- but you deliberately went.

"I"
And why shouldn't I? There was nothing there but that cottage - and a man digging for shells.

Maxim
You didn't go into the cottage, did you?

"I"
Yes. The door was open - and I wanted --

Maxim (interrupting)
Don't go in there again! Do you hear?

"I"
Why not? What is it, Maxim?

Maxim
Because I hate the place -- and if you had my memories, you wouldn't want to go there or talk about it or even think about it!

Bild 3: The Cottage (Harrison & Sherwood 1940:248).



Samma scen utspelar sig annorlunda i romanen med en Maxim som inte blir lika upprörd:

Han vände sig tvärt om på klacken och började gå mot skogen.

- Ska vi inte gå tillbaka över klipporna? Frågade jag.
- Vad ska det tjäna till, när vi nu är här, sade han kort. Vi gick förbi stugan och slog in på en väg genom skogen.
- Förlåt mig att det dröjde så länge, men det var Jaspers fel, sade jag. Han skällde på mannen. Vem var det?
- Gamle Ben. En absolut ofarlig stackars sate. (Du Maurier 1938/2017:156).

I romanen väntar protagonisten sedan också på Maxim i huset, men i filmen hittar hon honom i stugan. De viktiga avslöjandena sker därför också på olika platser. En annan stor skillnad mellan romanen och filmen är också att filmen måste följa Hollywood Production Code, vilken sa att mord på en make/maka måste straffas. I filmen funderar Maxim endast på att döda Rebecca och hon dör i stället i en olycka när hon knuffas. I romanen sköt däremot Maxim Rebecca med avsikt, och detaljerna i hennes död är mycket mer grymma. I filmen är det också uppenbart att det är Mrs. Danvers som startat elden som förstör Manderley, medan det i romanen bara antyds: ”Rakt över oss var himlen bläcksvart men vid horisonten var den inte alls mörk. Den var strimmad med purpur som utsprutat blod. Och askflagor kom blåsande mot oss med den salta vinden från havet.” (Du Maurier 1938/2017:480).

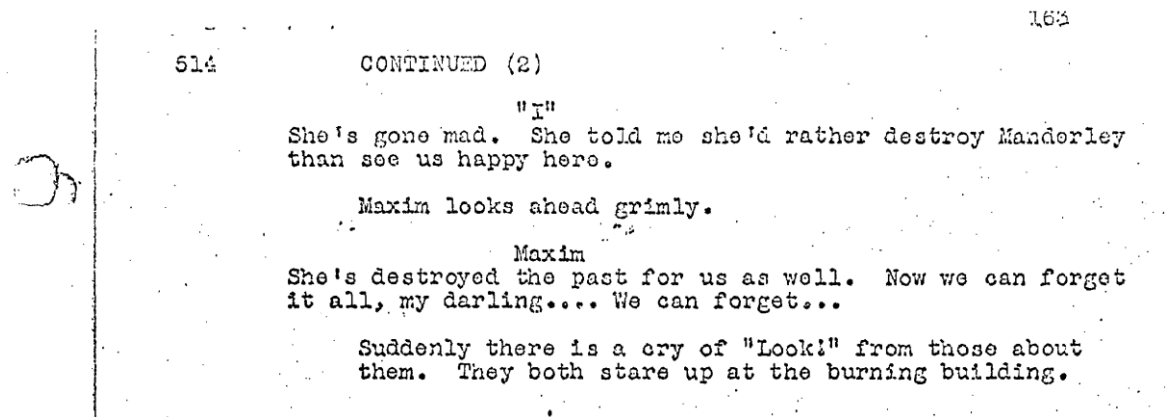


Bild 4: Manderley Burns (Harrison & Sherwood 1940:514).

I filmen är det de dramatiska bilderna av Manderley som brinner, vilka är i fokus med Mrs. Danvers som går genom det brinnande huset. Detta gör att denna scenen i filmen är mycket mer obehaglig än hur den spelas ut i manuset och i romanen. Slutligen går det därmed att konstatera att som Hitchcocks första Hollywoodfilm visar *Rebecca* prov på verklig regissörstalang, men också att Hitchcock valde ett verk som är svårt att adaptera. Harrisons manus visar också prov på att manuset är mer än endast ett steg i produktionen, det är ett oundgängligt steg i att adaptera en skriven text till en visuell film.

6 Diskussion

Ovan har det diskuterats om att ett av de argument som ofta framträder mot filmmanuset som en litterär form, är att det följer strikta och definierade industriella formatregler. Det har därmed inte samma litterära status som exempelvis skönlitteratur. Ofta förbises också filmmanuset för att det ses som ett steg i skapandet av filmen och när filmen gjorts har manuset gjort sitt jobb och fyller ingen funktion längre. Eftersom manusförfattare sågs som inhyrda



arbetare sågs de inte heller som riktiga konstnärer, vilka skapar mer fritt snarare än på uppdrag av någon annan.

Det finns också tydliga skillnader mellan de olika medierna som tagits upp här. Exempelvis när det kommer till filmmanus (till skillnad från t.ex. poesi), är den konventionella kommunikationen mellan underförstådd författare och underförstådd läsare ”trasig”. Detta gör då att den icke-professionella läsaren är tvungen att upptäcka att den implicita läsaren verkar vara någon annan än sig själv. När det här har erkänts och när formatets konventioner har blivit tillräckligt bekanta, finns det dock ingen anledning till att läsning av filmmanus skulle vara problematiskt (Price 2010:113).

Vidare har vi också nått fram till att adaptationer som den föreliggande av Du Mauriers roman är en process och bör ses som det. Då det är en process, säger en jämförelse mellan adaptationer väldigt lite om de olika mediernas förutsättningar mer än att de är olika. Det som kan framkomma av en sådan jämförelse är dock de unika aspekterna av varje medium och vilka upplevelser dessa unika aspekter skapar hos publiken. Exempelvis är konstruktioner i filmmanus så som "vi ser" eller "kameran flyttar" (i stället för "pans" eller "tracks"), ett tecken på det unika hos filmmanus till att ge en indikation på hur en bild kan se ut på skärmen, utan att exakt ange hur det ska filmas (Price 2010:116).

Sådana unika element hos de olika medierna framkommer vid just en jämförande analys. Med andra ord, i motsats till tillbakablickandet hos konventionell prosa, existerar filmmanuset mellan berättande i nutid och förväntningar på en framtid i ett annat medium. På filmskärmen är det aldrig nu. Filmmanuset läses alltså i nuet, men det är samtidigt filmens förflutna



(Price 2010:118). Förutom detta har det också visat sig finnas en stor skillnad mellan att berätta och att visa, och ett filmmanus berättar medan en film visar (ibid.120). Det är exempelvis en stor skillnad i att läsa om att det brinner och att se hur ett hus brinner upp. Det skapar som vi sett olika upplevelser av samma berättelse.

Även rollfigurerna i de olika medierna bidrar till att skapa olika upplevelser av samma berättelse. På ytan är rollfigurer ett mycket enklare koncept än berättande, för alla vet vad som menas med rollfigurerna i en film. Ändå är en stor del av det vi anser vara filmens rollfigurer skapat av skådespelaren. Filmmanus är exempelvis ofta väldigt vaga när det kommer till att beskriva en rollfigur. Detta beror delvis på att det inte är manusförfattaren som kommer att välja ut skådespelaren (Price 2010:124f). Det innebär att författaren i sitt medium har möjligheten att detaljerat beskriva sina rollfigurer, medan manusförfattaren måste ta hänsyn till att det är någon annan än denne själv som väljer ut skådespelarna. Utmaningen för regissören (och även skådespelaren) är därmed att omvandla ”ofilmbara” föreställningar, exempelvis vissa karaktärsdrag skapade av en författare, till något visuellt. Samma problem konfronteras en manusförfattare när de ska adaptera en roman till filmmanus (ibid.126).

Ytterligare en viktig aspekt som skiljer romanen från filmen och filmmanuset är dialogen. Manusdialog bidrar nämligen till att skapa illusionen av en verklig och trovärdig filmvärld och kan genom detta skapa tredimensionella och komplexa rollfigurer. Dialogen har därmed två primära funktioner i filmmanuset. För det första ska dialogen göra filmvärlden mer trovärdig och alltså skapa rollfigurer som säger vad de tycker och känner, vilket bygger upp illusionen av en verklig värld bebodd av riktiga människor. För det andra ska



dialogen bidra med narrativ information som filmens rollfigurer uttrycker. Det filmen strävar efter att göra är alltså skapa autenticitet genom att få publiken att känna att de är en del av handlingen och genom identifikation med rollfigurerna i filmen. Filmmanusets dialog ökar alltså realismen genom att göra det språk som används lämpligt för miljön samtidigt som man utvecklar filmens handling. Autenticitet är därmed en konstruktion som filmmanusets dialog skapar och som filmen behöver för att verka trovärdig (Nelmes 2011:217).

Därmed är filmen beroende av att författaren av filmmanuset lyckas med att skapa en trovärdig dialog. Dialogen existerar med andra ord jämsides med den visuella bilden och förstärker olika aspekter av dessa. Rollfigurernas dialekt hjälper oss exempelvis att lista ut var ifrån de kommer och tonen och tempot av dialogen avslöjar deras humör och känslor. Eftersom manusdialogen är konstruerad för att ge intrycket av hur människor pratar i verkligheten, verkar den ofta vara inartikulär och utan komplexitet, särskilt i jämförelse med teaterdialogen som i allmänhet är mer dramatisk (Nelmes 2011:218). Detta blir tydligt i de olika versionerna av *Rebecca*. Då scenerna som analyserades var mer dramatiska när de utspelades på filmen än i manuset och de var långt mer poetiska i romanen.

Hur rollfigurerna talar avslöjar också deras syn på livet, vad de vill ha, vad de tänker och vad de vet om andra rollfigurer. Det är blottandet av filmkaraktärernas inre liv som skapar tredimensionaliteten och som skapar trovärdiga rollfigurer (Nelmes 2011:220). Filmdialog hjälper alltså till att förena och utveckla filmmanuset på ett naturligt sätt och är särskilt viktigt för att integrera det visuella med ljudet. Detta för att publiken ska dras in i filmvärlden och bli mer än bara observatörer (ibid.225). Därmed är dialogen



ett viktigt verktyg för att skapa en trovärdig filmvärld och dialogen startar i filmmanuset. Å andra sidan är inte dialogen som vi sett särskilt intressant på egen hand. Subtexten, det vill säga när rollfigurer inte säger vad de tycker eller känner, är minst lika viktig och denna förmedlas ofta via det visuella (ibid.229). Exempelvis hur vi visuellt får se hur protagonisten i *Rebecca* reagerar på mötet med Maxim, även om hon inte avslöjar i ord att hon mött honom tidigare vid klippan.

Filmdialog är därmed en mycket komplex blandning av det vardagliga och det poetiska. Den skapar också en illusion av att vara naturlig genom att använda vardagliga ord, men dess faktiska språkkonstruktion är allt annat än okomplicerad. Varje ord är noggrant utvalt, mer poetiskt än naturligt i en strävan att verka äkta medan den inte är det. Dialog är en central del av filmen och drar in publiken i filmvärlden, vilket gör det möjligt för oss att identifiera med rollfigurerna samtidigt som deras värld blir trovärdig (Nelmes 2011:236).

6.1 Författarens, manusförfattarens och regissörens roller

Vad får då dessa olika skapare i dessa olika medier för roll när det kommer till exempel auteurskap? Regissörens roll är exempelvis annorlunda från de förstnämnda, då det finns de som menar att regissör-auteuren inte är en riktig person per se, utan snarare en magnet till vilken olika element av filmskapande-processen dras. Ett nätverks centrum med andra ord. Sedan är det så att dessa olika personer har olika uppgifter utifrån förutsättningarna kring de medier som de verkar inom. Regissören skapar exempelvis rum för handling medan manusförfattaren snarare genererar ord och situationer. Alltså är manusförfattarens arbete en mer formell process som är mindre mystisk än



det visuella skapandet som regissören gör. Det gör att regisserande ses som mer omedvetet och kreativt än manusförfattandet (Price 2010:7f).

Sedan har det även framkommit att alla de olika versionerna av exempelvis ett filmmanus som kan finnas, ger en indikation på omfattningen av svårigheten i att försöka etablera filmmanuset som en livskraftig genre för textanalys (Price 2010:94). Det ter sig även som att dessa svårigheter förvärras av att filmmanuset verkar falla vid varje hinder. I många fall är till exempel materialets författare inte ägaren av sitt arbete. I stället ägs materialet och upphovsrätten av studion, som kanske inte har något särskilt intresse för publicering, eller ens tillåter materialet att användas för akademiska ändamål. Det gör det svårt för filmmanusförfattare att få litterär status. Ytterligare ett problem uppstår när man ska bedöma vilken version av ett filmmanus som är det slutliga (ibid.95f). Sedan är frågan också hur mycket förändring som ska ske för att det ska räknas som en ny version (ibid.102).

I många fall gör detta också att manusförfattaren i motsats till regissören, ofta är mindre brydd över att uttrycka sin personlighet och mer fokuserad på att producera det den ombetts göra (Price 2010:99). Till skillnad från det kommersiellt framställda manuskriptet är också skapandet av litterära texter ofta en sluten process, i vilken dokumentation av vem som skapade vilka idéer och när, nästan alltid saknas. Detta beror på att kontexten att skriva för Hollywood är markant skild från det att författa utifrån sig själv (ibid.102).

Sammanfattningsvis skiljer sig därmed rollerna mellan författaren, manuskribenten och regissören åt eftersom de arbetar inom olika medier. Dessa olika medier skapar i sin tur olika förutsättningar, krav och uppgifter.



Ingen av dessa roller är dock överlägsen den andra, då de i den större filmskapande-processen är lika viktiga.

7 Slutsatser

Vad för slutsatser kan man då dra utifrån denna analys om ens några? För det första har svårigheterna med att göra en textanalys av filmmanus framkommit. Det är dels ett medium som saknar den litterära status som annan litteratur har på grund av dess industriella form. Manusförfattare arbetar också under förutsättningar som skiljer sig markant från de som andra typer av författare skapar under. De arbetar sällan ensamma eller utifrån sina egna idéer och filmmanus kan komma i otaliga versioner, vilket gör det svårt att bedöma vem skaparen är (om manusförfattaren ens äger rättigheterna till sitt arbete). Alla dessa aspekter bidrar till att skapa ett medium som inte är lätt att analysera eller ge samma litterära status som exempelvis en roman.

För det andra har vi även sett att Hitchcocks filmiska tolkning av Du Mauriers roman, är annorlunda än den tolkning som framträder i Harrisons filmmanus. Du Mauriers roman är mer poetisk och beskrivande av exempelvis rollfigurernas inre tankar. Harrisons manus är inte heller lika dramatisk som Hitchcocks film. Detta beror än en gång på de olika mediernas förutsättningar och uppgifter när de förmedlar berättelsen. Regissören skapar exempelvis rum för handling, medan manusförfattaren genererar ord och situationer.

För det tredje har det även framkommit att mediernas unika egenskaper inte gör ett medium mer överlägsen ett annat. Detta då de är del av en process i vilken de skapar en slags konstnärlig växelverkan. I en adaptationsprocess sker alltså relationen mellan förlaga och adaptation i en växelverkan och inte ensidigt



där endast originalet påverkar adaptationerna. Filmens trovärdighet hänger också i mycket på att filmens manus har en dialog som engagerar publiken. Filmen är därmed beroende av att författaren av filmmanuset lyckas med att skapa en trovärdig dialog. Dialogen existerar med andra ord jämsides med den visuella bilden.

7.1 Ett multipelt auteurskap?

Vilken roll får då manusförfattaren jämfört med regissören när det kommer till auteurskap över en film? I fråga om auteurstatus kan manusförfattarens roll aldrig likställas med regissörens. Traditionellt har auteurteorin knutits till regissörer men inte till manusförfattare och det grundar sig på synen på manusförfattare som inhyrda skribenter, snarare än konstnärliga skapare. Detta då de ofta jobbar på uppdrag och i samarbete med både andra skribenter, producenter och regissörer. Auteurteorin säger också att regissörens utmärkande personliga stil ska framträda i de flesta av deras filmer. Därmed bör regissören visa på unika personliga och karaktäristiska drag som sedan återfinns i alla deras filmer. Detta är omöjligt för en manusförfattare att uppnå, då de som sagt ofta arbetar med andras grundläggande idéer. Via analysen av *Rebecca*, fick vi se prov på detta då manuset är baserat på en roman för att bli en film. Alltså tar Harrison, Du Mauriers berättelse och anpassar den till berättelse som Hitchcock sedan kan göra visuell.

Det närmaste man kan komma att applicera auteurteorin på manusförfattande, är att placera in dem i den tredje kategorin som Graham Petrie skapade. Dessa grupper delas in utifrån hur mycket kontroll filmskaparna har över den konstnärliga processen och den tredje gruppen är så kallade scene stealers och harmonizers, vilket innebär personer med liten eller viss påverkan på filmens skapande. Här skulle kanske manusförfattare kunna passa in men återigen arbetar de sällan med egna idéer, även om de har visst inflytande över



filmskapande-processen. Kanske kan även Sarris indelning i regissören som antingen tekniker, stilister eller auteurs appliceras här. Det är dock långsökt då en manusförfattare varken är tekniker, stilist eller auteur. Även om de till viss mån arbetar med filmens innebörd i och med att de skapar olika situationer.

Med det sagt är också auteurperspektivet för smalt för att kunna appliceras på manusförfattare. Det tar inte i åtanke det unika i de olika medierna och hur detta skapar olika upplevelser hos åskådarna/läsarna. Ett filmmanus har även ett annat syfte än att vara ett personligt uttryck för skribenten. Dess syfte är i stället att ta ett medium och överföra det till ett annat. Ett filmmanus är oftast inte ens skrivet för att läsas av en bredare publik. Filmmanuset är för litterärt för att kunna vara visuellt och alltför visuellt för att vara litterärt. Detta innebär att ju mer framgångsrikt filmmanuset uppnår text-status, desto mindre värde kommer den att ha utanför sitt produktionsområde. Alltså existerar det i ett tomrum mellan text och bild, eller så är det möjligtvis en kombination av de båda. Film sägs vara ett *mixed media*. Kanske är filmmanuset också det men med mindre komponenter från andra medier än vad film har?

Trots detta, på vilket sätt skulle ett multipelt auteurskap kunna formuleras? Utifrån de förutsättningar som tagits upp här, verkar det inte möjligt att konstruera ett auteurskap för manusförfattare. Det som däremot går att göra, är att utvidga det nu smala auteurperspektivet (eller omformulera det) för att kunna komma bort från regissören som ensam skapare av en film. Det som är tydligt är nämligen att film är ett unikt medium, samtidigt som det består av andra aspekter än endast visuella sådana. Detta då filmen i mycket är beroende av exempelvis en autentisk och trovärdig dialog.



Slutligen är det svårt att sia i vad framtiden kommer att föra med sig, speciellt som mer forskning om filmmanus behövs. Eftersom allt mer filmskapare använder sig av grafiska romaner, korta trailers, animationer och webbplatser som en del av utvecklingsfasen i sitt filmskapande, kommer det kanske i framtiden att behövas helt nya metoder för att analysera film och filmmanus (Millard i Nelmes 2011:147). Traditionellt har exempelvis filmmanus varit nära det litterära, men det kan finnas fördelar med att se på filmmanus (eller åtminstone några av dem) som designprototyper, snarare än enbart litterära dokument (ibid.142). Det finns de som till exempel förespråkar nya former av författande som använder både bilder, ljud och text samtidigt. Det hävdas till exempel att den traditionella texten är ett begränsat medium och att multimodala texter, som kan innehålla bilder, text och ljud, tillåter författare ett ännu mer komplett uttryckssätt (ibid.143).

Dessa nya typer av författande förespråkar följaktligen en mer flytande skapandeprocess än den som traditionella filmmanus tillåter. Dessa nya processer innebär vanligtvis att författaren arbetar i en serie avgränsade stadier (som skiss, behandling och första, andra och tredje utkast). (Millard i Nelmes 2011:144). Förespråkarna för sådana nya metoder menar att det traditionella filmmanuset är en nu överflödigt överföring från en icke-digital era. En era där branschstandarden var att gå vidare med filmprojekt genom manusutveckling, förproduktion, produktion och efterproduktion. Men filmskapande förekommer sällan i dessa diskreta steg (ibid.146). Kanske är med detta i åtanke inte förvånande att fler och fler filmskapare "skriver" med bilder och ljud i kombination med text (ibid.155).

Avslutningsvis var syftet med denna studie att undersöka om det kan finnas ett multipelt auteurskap och om termen auteur kan appliceras på andra



filmskapare än regissören. Problematiken kring frågan är komplex men trots det visar uppsatsen att det inte är möjligt att tillämpa auteurperspektivet i sin nuvarande form på filmmanusförfattande. Detta beror främst på de olika förutsättningar som de olika medierna har. Detta leder även in på frågeställningen om vilken roll har manusförfattaren har jämfört med regissören. Deras olika uppgifter, förutsättningar, mål och motiv med sitt arbete skapar alltså olika roller. Roller som i sin tur är mycket svåra att jämföra rättvist och med samma ”mall”. Frågan är om det ens finns någon poäng med en sådan jämförelse? I och med detta blir det alltså även omöjligt att formulera ett multipelt auteurskap, vilket kan tillgodose de olika mediernas unika former och förutsättningar.



Referenser

Antologier:

Bazin, André. "Adaptation, or the cinema as digest" i *Film and Literature: An introduction and Reader*. Corrigan, Timothy (edt) (2012). London: Routledge.

Bordwell, David. "Cognition and comprehension: Viewing and forgetting in *Mildred Pierce*" i *Film Theory and Criticism*. Braudy, Leo och Cohen, Marshall (red), (2009). Oxford University Press: New York.

Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne & Frisvold Hanssen, Eirik. "There and back again: New challenges and new directions in adaption studies" i *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Bruhn, Gjelsvik, Frisvold Hanssen (red.) (2013). London: Bloomsbury.

Elliott, Kamilla. "Theorizing adaptations/adapting theories" i *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Bruhn, Gjelsvik, Frisvold Hanssen (red.) (2013). London: Bloomsbury.

Lane, Christina. "Stepping out from behind the grand silhouette: Joan Harrison's films of the 1940s" i *Authorship and Film*. Gerstner, David A. & Janet Staiger (red) (2013). New York: Routledge.

Millard, Kathryn. "The screenplay as prototype" i *Analysing the screenplay*. Nelmes, Jill (red) (2011). Abingdon: Routledge.

Nelmes, Jill. "Realism and screenplay dialogue" i *Analysing the screenplay*. Nelmes, Jill (red) (2011). Abingdon: Routledge.

Sarris, Andrew. "Notes on the auteur theory in 1962" i *Film Theory and Criticism*. Braudy, Leo och Cohen, Marshall (red), (2009). Oxford University Press: New York.



Staiger, Janet. "Authorship approaches" i *Authorship and Film*. Gerstner, David A. & Janet Staiger (red) (2013). New York: Routledge.

Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The dialogics of adaptation" i *Film and Literature: An introduction and Reader*. Corrigan, Timothy (edt) (2012). London: Routledge.

Wollen, Peter. "From Signs and Meaning in the Cinema: The Auteur Theory [Howard Hawks and John Ford]" i *Film Theory and Criticism*. Braudy, Leo och Cohen, Marshall (red), (2009). Oxford University Press: New York.

Artiklar:

Bruhn, Jørgen (2013). "Now a Major Soundtrack!—Madness, Music, and Ideology in *Shutter Island*". *Adaptation*, 2013, Vol. 6(3), pp.320–337.
DOI:10,1093/adaptation/apt013

Ranvaud, Donald (1980). "Rebecca" *Framework*, (13), p.19.

Böcker:

Hutcheon, Linda (2013). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

Price, Steven (2010). *The screenplay: authorship, theory and criticism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Filmer:

Alfred Hitchcock Presents (1955–62). Regi av Alfred Hitchcock. Revue Studios.

Marnie (1964). Regi av Alfred Hitchcock. Universal Pictures.



Psycho (1960). Regi av Alfred Hitchcock. Shamley Productions.

Rebecca (1940). Regi av Alfred Hitchcock. Selznick International Pictures.

Vertigo (1958). Regi av Alfred Hitchcock. Alfred J. Hitchcock Productions.

Filmmanus:

Harrison, Joan & Sherwood, Robert E. (1940). *Rebecca*. Baserad på Daphne Du Mauriers novell.

Skönlitteratur:

Du Maurier, Daphne (1938/2017). *Rebecca*. Modernista: Stockholm.
Översättning av Dagny Henschen & Hilda Holmberg.