



HÖGSKOLAN
DALARNA

Examensarbete

Kandidatexamen

Det klassiska berättandet i det moderna Sverige

**En kvalitativ analys av den moderna svenskproducerade
filmens användning av det klassiska berättandets dramaturgi**

Författare: Lovisa Dahne & Alexi Matthis
Handledare: Joachim Bergenstråhle
Examinator: Cecilia Strandroth
Ämne/huvudområde: Bildproduktion
Kurskod: BQ2042
Poäng: 15 hp
Examinationsdatum: 06/12/2016

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker open access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten open access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, open access):

Ja

Nej

Abstrakt

Syftet med denna vetenskapliga undersökning är att studera vilka element av det klassiska berättandets dramaturgi som går att finna i sex stycken olika svenskproducerade långa spelfilmer. Filmerna är uppdelade i två olika grupper, kritikerrosade och biosuccéer, dessa har valts ut med hjälp av statistik från Svenska Filminstitutet. Analysen fokuserar främst på två nyckelbegrepp, protagonisten och treaktsstrukturen, som båda definieras och sedan analyseras i vardera film.

Efter analysen görs sedan jämförelser, både film mot film men även grupp mot grupp, för att besvara frågan om det finns skillnader mellan användandet av det klassiska berättandet i svenskproducerade kritikerrosade filmer och biosuccéer. Det bakomliggande syftet är att förstå hur denna konventionella berättarstruktur används i praktiken i Sverige.

Undersökningen finner dock att skillnaderna mellan grupperna är mycket små och enbart en film kommer nära definitionen av det klassiska berättandet. Genomgående för filmerna är att de övriga inte har en tydlig protagonist eller huvudkonflikt, vilket i de flesta filmer resulterar i en otydlig treaktsstruktur. Detta pekar på att svenskproducerade lång spelfilmer verkar prioritera andra berättarstrukturer eller medel för att skapa intresse hos publiken.

Nyckelord: treaktsstruktur, protagonist, klassiskt berättande, dramaturgi, film, filmmanus, kritikerrosade filmer, kommersiella filmer, svenskproducerade långfilmer, En underbar jävla jul, En man som heter Ove, Micke & Veronica, Tjuvheder, Min lilla syster, Flocken.

Innehåll

Inledning.....	1
Bakgrund	1
Syfte och frågeställning	2
Metod och material.....	3
Teori.....	5
Klassiskt berättande	5
Treaktsstrukturen	6
Protagonisten	7
Den fiktiva världen	9
Tidigare forskning.....	9
Analys	10
Tjuvheder.....	10
Min lilla syster	13
Flocken	17
En underbar jävla jul.....	20
En man som heter Ove	23
Micke & Veronica	27
Sammanfattning.....	30
Slutsats	31
Slutdiskussion	33
Källförteckning.....	1

Inledning

Bakgrund

Svenska Filminstitutet (SFI) är en statligt finansierad stiftelse som bland annat har i uppgift att dela ut produktionsstöd till svenskproducerad film. År 2013 införde SFI ett automatstöd för filmprojekt som ansågs vara "kommersiellt bärkraftiga". Detta innebar att filmer som man antog skulle uppnå minst 250 000 biobesök skulle få ett automatiskt stöd som ofta landade på sex miljoner kronor enligt SFI:s utvärderingsrapport (SFI 2014). Denna form av produktionsstöd var annorlunda eftersom man tidigare endast gett ut pengar till filmer via konsulenter som värderat projektens kvalitet. Förändringen skedde enligt rapporten för att branschaktörer uttryckt att det var för svårt för genrefilm att få stöd och de påstod att det var förutsägbart vilka projekt som skulle bli mer kommersiellt lyckade och bör därav stödjas. Alltså strävade man för att balansera produktionsstödet mellan de mer kommersiella och kvalitetsmässiga filmprojekten.

Kvalitet kontra kommersiell film är ett stort ämne när man talar om svenskproducerad film. Vad som definieras som kvalitet är dock inget som SFI förklarar i sin utvärderingsrapport, men är ett ämne som tas upp i flera kända tidskrifter. Bengt Ohlsson (2016) skrev i *Dagens Nyheter* att man som publik "känner sig lättad att eländet är över" efter att ha sett på kvalitets- eller så kallad konstfilm i vad han påstår är en trend av för mörk tematik i dagens svenskproducerade långfilmer. Till svar kom filmkritikern Jon Asp (2016) som skriver i filmtidskriften *FLM*, han menar att svensk kultur länge haft starka socialrealistiska tendenser som bör värnas om. Hans text startade en diskussion i kommentarsfältet under artikeln där filmskaparen Jimmy Karlsson håller med Asp på flera punkter. Karlsson påstår att dagens svenskproducerade filmer fokuserar på autencitet och atmosfär men att själva manusen inte är av lika hög kvalitet som de tekniska delarna. Han fortsätter med att kort jämföra dramaturgin i dessa kvalitetsfilmer och konstaterar att den filmen som har mest yttre handling och är närmast det traditionella, eller klassiska, berättandet är också den som har fått störst publik. Kan det alltså vara så att vissa dramaturgiska modeller fungerar bättre hos publiken och därav säljer fler biobiljetter? Hur stor roll spelar egentligen dramaturgin och finns det något mönster att finna bland svenska filmer?

Det klassiska berättandet betraktas som en av världens mest använda berättarstrukturer inom långa spelfilmer enligt dramaturgen Robert McKee (1997, 46). Själva begreppet kallas ibland för amerikansk dramaturgi eftersom Hollywood är känt för att ha utvecklat och använt sig av strukturen menar Kjell Sundstedt (1999, 79), svensk filmskapare och dramaturg som bland annat undervisat vid Dramatiska Institutet. En av anledningarna till att modellen har haft sådan framgång kan vara dess nära relation till de myter och sagor som vi får höra sen barnsben argumenterar Fredrik Lindqvist (2009, 33), svensk manusförfattare och dramaturg. Detta i sin tur, att vi får uppleva samma grundmönster av berättande genom hela våra liv, kan ha en anledning. Det klassiska berättandets struktur är nämligen nära relaterat till vad narratologen Anna Johansson (2005, 132) anser är varje berättelses handlingsram, vilket består av en intrig.

Under senare år har det däremot dykt upp en hel del kritik emot det klassiska berättandet. Bland annat under den årliga konferensen för Screenwriting Research Network (SRN) kritiserades den klassiska treaktsstrukturen som fokuserar främst på intrig och handling och låser fast manusförfattare vid en modell, främst för att det är normen (SFI 2016a). Det klassiska berättandet beskrivs dock fortfarande av många dramaturger som konsten att skriva filmmanus och är, enligt SFI:s artikel ”den dominerande modell som beskrivs i hundratals nya manusskrivarböcker varje år” (2016a). Detta har lett till att manusrelaterade utbildningar och workshops i Sverige, som hos Cinemantrix (2016), Högskolan Dalarna och Gotlands Folkhögskola (2016) lär ut bland annat denna struktur till framtida manusförfattare. Så hur ser det faktiskt ut i dagens svenskproducerade långfilmer, används det klassiska berättandet som de framtida manusförfattarna får lära sig? Och finns det något återkommande mönster, som i Karlssons kommentar om att det klassiska berättandet är mer kommersiellt än andra berättarstrukturer?

Syfte och frågeställning

Syftet med undersökningen är att analysera vilka element av det klassiska berättandet som används i svenskproducerade långa spelfilmer. Av de filmer som valts ut är hälften kritikerrosade och den andra hälften är de filmer som fick flest biobesök under året som filmerna släpptes. Detta innebär att vi även kan jämföra hur dessa två grupper har använt sig av det klassiska berättandet och om det finns några mönster i dramaturgin som skiljer de åt. För att hitta rätt urval att analysera har vi vänt oss till statistiken från Svenska Filminstitutets

betygsindexlista samt biobesöksstatistik från år 2015. Vår problemställning lyder därav som följande:

Vilka element av det klassiska berättandet förekommer i de tre mest kritikerrosade svenskproducerade långa spelfilmerna från 2015?

Vilka element av det klassiska berättandet förekommer i de tre svenskproducerade långa spelfilmerna som fick flest biobesök år 2015?

Hur skiljer sig användandet av det klassiska berättandet i de två olika grupperna av filmer?

Metod och material

I uppsatsen kommer sex olika svenskproducerade långa spelfilmer från år 2015 att analyseras. Enbart filmerna kommer att analyseras och inte manusen, eftersom det är själva filmerna som har visats på bio och blivit granskade av kritiker. Vi kommer att se på filmerna och leta efter scener som kan diskuteras utefter de olika dramaturgiska begrepp vi valt ut. Som hjälp för att kunna definiera begreppen används främst olika dramaturgiböcker. Utöver den dramaturgiska litteraturen så används även litteratur som riktar in sig på det narratologiska perspektivet inom berättande.

De långa spelfilmerna med högst betyg, de så kallade kritikerrosade filmerna som kommer att analyseras är: *Tjuvheder* (Peter Grönlund) med 4,17 i snittbetyg, *Min lilla syster* (Sanna Lenken) med 3,94, samt *Flocken* (Beata Gårdeler) med 3,86.

Siffran bakom Regissörens namn står för vilket snittbetyg filmen har på SFI:s betygsindexlista för svenskproducerade långfilmer släppta 2015 (SFI 2015). Dessa filmer placerade sig på plats ett, tre samt fyra på listan. Filmen som kom på plats nummer två på listan har vi valt att inte ta med i analysen på grund av att det är en dokumentärfilm. Det är dokumentären *Jag är Ingrid* av Stig Björkman. Även om dokumentärfilmer använder sig av dramaturgi och ibland även det klassiska berättandet är det inte den genre som undersöks i denna text.

De långa spelfilmerna som setts mest på bio under år 2015, de så kallade biosuccéerna som kommer att analyseras är: *En underbar jävla jul* (Helena Bergström) som sålde 600 570 biljetter, *En man som heter Ove* (Hannes Holm), 429 028 biljetter och *Micke och Veronica* (Staffan Lindberg), 377 917 biljetter (SFI 2015).

Siffran på sålda biljetter efter varje film är enbart för biobiljetter sålda på svenska biografer och räknar inte med någon försäljning utomlands. Försäljningen gäller även enbart för

biljetter sålda under 2015, vilket är värt att påpeka då filmer som släppts sent på året har varit tillgängliga för publiken under en kortare period än andra. Till exempel så steg *En man som hette Oves* biljettförsäljning snabbt upp under 2016 vilket gjorde att den blev den tredje mest sedda biofilmen i Sverige någonsin (Grönberg 2016).

De dramaturgiböcker vi främst kommer att använda oss av är Robert McKees *Story* (1997) och Syd Fields *Screenplay* (1979). Dessa dramaturgiböcker går utförligt igenom de olika begrepp som kommer att undersökas i analysen av filmerna. Böckerna är valda för att deras författare är kända för deras expertis inom ämnet världen över. Syd Field (1979, 1) påstår att när han skrev sin bok fanns det väldigt få dramaturgiböcker om filmskapande ute på marknaden och att hans bok var den första som distinkt riktade in sig på konsten att skriva manus för film, då man på den tiden inte skiljde lika tydligt på att skriva för film eller för teater. McKee i sin tur benämns av många, bland annat Svenska Filminstitutet som en av världens främsta manusgurus som drar folk från när och fjärran till sina föreläsningar och även vars bok, *Story*, används världen över (SFI 2016b).

I analysen kommer främst två olika element av det klassiska berättandet att diskuteras, treaktsstrukturen och protagonisten. Dessa kommer att tas upp under egen rubrik i vardera analys. Först undersöks protagonisten, huruvida karaktären är aktiv, strävar mot ett mål för att då mötas av motstånd och hur protagonisten utvecklas från början till slut. Sedan granskas filmernas akter och om de har en treaktsstruktur. I denna del kommer vändpunkt ett och två samt klimax och avtoning att diskuteras. Sådant som scenupbyggnad är något som valts bort för att ge plats åt en mer ingående analys av det ovannämnda, som är de viktigaste delarna i det klassiska berättandet.

Vi är två stycken som skriver denna undersökning vilket kan ses som en stor fördel. Dramaturgi och film är komplexa ämnen vars beståndsdelar kan tolkas på många olika sätt av olika personer. Därför tror vi att uppsatsen håller en högre kvalitet om vardera analys först diskuteras av två personer så att fler perspektiv kan tas i beaktning. Skribenter blir även lätt blinda för sin egen text men vi har alltid någon som lättare kan peka ut svagheter och diskutera idéer. Undersökningen har dessutom kunnat bli mer omfattande eftersom vi är två som analyserar och skriver, vilket vi anser är till ämnets och denna uppsats fördel.

Teori

Ordet dramaturgi betyder berättarstruktur, det är läran om att bryta ner en berättelse och se dess uppbyggnad. En dramaturg är således en person som ägnar sig åt att bearbeta själva berättarstrukturen. Som tidigare nämnt är det klassiska berättandet en av de absolut vanligaste berättarstrukturerna i dagens långa spelfilmer. I denna uppsats diskuteras vilka element av det klassiska berättandet som har använts i de utvalda filmerna. Själva begreppet *klassiskt berättande* är dock svårdefinierat, inte bara för att begreppets innebörd beskrivs på olika sätt utan också för att dramaturger har olika namn för termen (Sundstedt 1999, 79). Så vilken definition bör man använda?

Klassiskt berättande

Vi baserar vår definition av begreppet på McKee som kallar det klassiska berättandet för *Classical Design* och definierar det som följande:

Classical Design means a story built around an active protagonist who struggles against primarily external forces of antagonism to pursue his or her desire, through continuous time, within a consistent and causally connected fictional reality, to a closed ending of absolute, irreversible change. (McKee 1997, 45).

Vi håller oss till hans version av termen även om vi också lägger till ännu ett dramaturgiskt begrepp, treaktsstrukturen. Därav kommer det klassiska berättandet i denna text att definieras på följande vis:

En film vars huvudkonflikt berättas inom ramarna av treaktsstrukturen och som innehåller en handlingsaktiv protagonist som överkommer antagonism i form av olika hinder i en kronologisk, kausal konflikt i en konsistent fiktiv värld.

Huvudkonflikten är väsentlig för det klassiska berättandet och beskrivs av Sundstedt (1999, 267) som “den centralaste konflikten, hänger med ända från början till slutet...”. Denna definition säger alltså att huvudkonflikten är den konflikt som publiken får se mest utav, med det enda kriteriet att den är genomgående i hela filmen. Vi har valt att utöka denna definition med McKees begrepp *story spine* som vi anser är ett annat ord för huvudkonflikt. McKee (1997, 194) menar att huvudkonflikten är protagonistens strävan efter sitt mål som ska ge balans åt karaktärens liv som blev rubbat av katalysatorn. Det är denna konflikt som ramas in av treaktsstrukturen.

Alla filmer har dock inte en huvudkonflikt, men en film kan fortfarande använda sig av andra element av det klassiska berättandet och kommer därav att analyseras ändå. Dock behövs en annan term för att diskutera vad treaktsstrukturen ramar in för något, om inte en huvudkonflikt. Filmer som inte har en huvudkonflikt kommer därav att analyseras utifrån dess **centrala konflikt** istället, vilket vi definierar som den mest återkommande och viktigaste konflikten i filmen. Det finns dock filmer som knappt fokuserar på konflikter alls. I sådana fall diskuteras strukturen utifrån filmens **centrala ämne**, vilket vi definierar som en films mest återkommande och viktigaste tematik, som till exempel brödraskap eller kärlek. Skillnaden på dessa två begrepp är att det centrala ämnet inte innefattar en konflikt mellan karaktärer. Inom analysen kommer alltså filmens huvudkonflikt att diskuteras, men om filmen inte har någon konflikt som lever upp till den definitionen så diskuteras filmens treaktsstruktur utifrån den centrala konflikten eller det centrala ämnet.

Treaktsstrukturen

Vi har valt att addera **treaktsstrukturen** till definitionen eftersom Syd Field, som är så pass stor inom manusskrivande och den klassiska dramaturgin, går in grundligt på detta dramaturgiska begrepp som han anser är ett paradigm (Field, 1979, 21). Treaktsstrukturen är filmens ram och enligt den ska handlingen, alltså huvudkonflikten, berättas genom tre olika akter som alla har olika funktioner.

Den **första akten** ska etablera filmens handling, sammanhang och karaktärer samt deras relationer och mål (Field 1979, 23). Andra viktiga ämnen som filmens genre, stämning och tematik ska bli tydligt redan i filmens anslag, det vill säga de första minuterna av filmen. Denna etablering är dock inget som kommer att diskuteras i analysen, varje spelfilm har en inledning oberoende av berättarstruktur och anslaget är därav inte specifik för treaktsstrukturen. Det är endast om någon av filmerna visar sig sakna tydlig presentation som det kommer att diskuteras. Det som kommer att analyseras i den första akten är **katalysatorn**, eller *inciting incident* som Syd Field kallar det, vilket är det som sätter igång handlingen och visar på vad berättelsen handlar om (Field 1979, 129). Det är helt enkelt scenen som inleder huvudkonflikten, vilket Fredrik Lindqvist (2009, 40) även beskriver som en händelse som på något vis rubbar huvudpersonens vardagliga tillvaro.

Efter den första akten kommer den **andra akten**, som ska vara ungefär dubbelt så lång som den första och bestå av konfrontation (Field 1979, 25). Detta innebär att protagonistens väg mot sitt mål ska försvåras med diverse hinder. Den **tredje akten** är ungefär lika lång som den

första och ska innehålla filmens **klimax** vilket är kulmen i dramat där protagonisten löser huvudkonflikten genom till exempel en sista strid mot sin antagonist (Field 1979, 26). Den tredje akten innehåller också filmens **avtoning**. Där visas de konsekvenser som huvudkonflikten och dess klimax skapat och publiken tillåts andas ut. Avtoningen ska också avsluta alla andra konflikter eller frågor som inte besvarats tidigare i filmen enligt dramaturgen Linda Seger (2010, 36), som lär ut om ämnet världen över och har skrivit flera böcker om manusförfattande.

Bytet mellan akterna i det klassiska berättandet sker genom **vändpunkter**, vilket är ännu ett begrepp som beskrivs med olika namn och funktioner. Vår definition grundas på Syd Field som kallar dem för *plot points* men har samma funktion (1979, 26). Vi väljer dock att lägga till ett par krav från Linda Segers definition eftersom den tar upp flera viktiga funktioner i en vändpunkt (2010, 31–32). Definitionen på en stark vändpunkt är därav följande:

En scen eller sekvens där protagonisten gör ett aktivt val inom huvudkonflikten vilket resulterar i en ny riktning för handlingen där mer står på spel. Dessutom bör vändpunkten tvinga in handlingen i den nya akten där protagonisten vistas i en ny miljö eller ses ur ett nytt perspektiv.

En vändpunkt behöver inte innefatta alla dessa krav men den kan anses som otydlig eller svag om den uppfyller för få. Vändpunktens huvudfunktion är att dela upp de tre olika akterna och dessa kan bli svåra att urskilja om vändpunkterna och dess effekt på handlingen är för svaga.

Inom det klassiska berättandet är treaktsstrukturen det som tidigare påstått vara nära relaterat till vad vissa narratologer anser är berättelsens essens, själva intrigen. I Anna Johanssons bok *Narrativ teori och metod* beskriver hon hur varje berättelse ska svara på frågan “vad hände sen?” genom själva intrigen (Johansson 2005, 132). Denna intrig beskrivs enligt traditionell narrativ teori med fem steg som är introduktion, stegrande handling eller komplikation, klimax eller konflikt, upplösning och konklusion. Denna struktur förefaller sig alltså inte vara så annorlunda från vår definition av treaktsstrukturen.

Protagonisten

En film kan ha flera huvudkaraktärer, vilket är en karaktär som har en betydande funktion i filmen, men inom den definition av det klassiska berättandet som vi använder oss av finns det bara en **protagonist**. En huvudkaraktär behöver alltså bara synas tillräckligt mycket för att definieras som sådan. En protagonist däremot är en **aktiv huvudkaraktär** som har en stark

vilja att fullfölja ett **svåruppnåeligt mål** som hen strävar emot genom handlingens gång (McKee 1997, 136–138). Protagonisten ska alltså vara viljestark och ha ett mål som publiken tydligt kan urskilja. För att ett mål ska vara just tydligt och verka viktigt för protagonisten måste det uttryckas genom hans starka vilja att nå dit. Denna vilja kan endast påvisas genom handling, inte ord, påstår dramaturgerna Ken Dancyger och Jeff Rush (2007, 32) som är författare till *Alternative Scriptwriting*.

Detta mål motsätts av antagonisten, som är någon vars vilja är oförenlig med protagonistens, vilket skapar en konflikt dem emellan som bara en av dem kan vinna (Lindqvist 2009, 111). Antagonisten är en viktig del av det klassiska berättandet men vi har valt att avgränsa oss genom att inte analysera denna roll på djupet i vardera film. Dessutom kommer antagonismen att diskuteras på ett ytligare plan om det är viktigt för filmen i fråga. Detta sker i sådana fall under analysen kring protagonisten.

Protagonisten ska även genomgå en **karaktärsutveckling** under filmens gång. Detta kan bara ske om protagonisten först och främst har chans att visa vem den egentligen är genom agerande under pressande situationer, vilket kallas för **inre karaktär** av McKee (1997, 101). När protagonisten tvingas göra svårare och svårare val under huvudkonfliktens gång så visar det sig att dessa val har utvecklat karaktären inför filmens klimax (McKee 1997, 105). Det innebär att protagonisten bör ha en form av brist eller oförmåga som hen överkommer i slutet (Lindqvist 2009, 107–108).

Det är viktigt att konstatera hur dessa två punkter, karaktärsmål och karaktärsutveckling, ofta är beroende av varandra. “För att nå sitt mål måste huvudkaraktären utmana oöverstigliga hinder som utvecklar honom/henne” säger Sundstedt (1999, 184). Alltså är det svårt att identifiera en karaktärsutveckling om protagonisten inte har ett tydligt mål som kräver denna utveckling. Dessutom är det inte ett särskilt svåruppnåeligt mål om protagonisten inte tvingas förändras för att uppnå det.

Protagonisten inom det klassiska berättandet beskrivs ofta som en så kallad hjälte, bland annat för att strukturen ofta behandlar tematiken mellan rätt och fel där protagonisten är den gode. En annan anledning är mytologen Joseph Campbells bok, *The Hero with a Thousand Faces*, som introducerade monomyten. Detta begrepp användes för att förklara den universella hjälten resa som analyserats från myter världen över. Campbell listade olika viktiga event i denna resa, och dessa steg har blivit använda för att skapa moderna myter så som i George Lucas *Star Wars* (Gordon 1978). Alltså är dagens bild av protagonisten mycket inspirerad av

Campbells monomyt, därav bevisar han sitt eget påstående om hur dagens människa fortfarande är djupt präglad och inspirerad av historiens myter (Campbell 1949, 3).

Den fiktiva världen

Marilyn Fabes är en amerikansk filmanalytiker som föreläser på Kaliforniens universitet. Hon beskriver Hollywoods filmiska stil, alltså densamma som i det klassiska berättandet, som en noga konstruerad illusion som ska skapa känslan av att publiken ser på så kallade verkliga händelser som skulle ske vare sig någon tittade eller inte (Fabe 2014, 108). Det är alltså viktigt att inte bryta illusionen, publiken ska inte påminnas om att det är en film de tittar på. Detta betyder att filmen måste vara trovärdig, samt att filmens karaktärer inte kommunicerar direkt till publiken.

En annan viktig del av illusionen i det klassiska berättandet är att filmen utspelar sig i en kronologisk tidslinje och att den är kausal, alltså följer ett logiskt händelseförlopp bestående av orsak-verkan. Det är dock ovanligt att denna illusion bryts, även i filmer som ej använder sig av klassiskt berättande. Detta kan bero på att dessa komponenter är essentiella för all form av berättande och inte bara för just det klassiska berättandet (Johansson 2005, 124). Därför kommer begreppen inte att analyseras i vardera film utan enbart tas upp ifall filmen bryter illusionen på ett tydligt sätt.

Tidigare forskning

Det är viktigt att poängtera att det finns problematik i själva forskningsområdet och alltså även i problemställningen. Dramaturgiböckerna valdes för att författarna är erkända och deras definitioner av olika begrepp är aktuella och använda världen över. Dessvärre finns det många andra definitioner och sätt att se på samma begrepp som det klassiska berättandet använder. Dramaturger är således oense om vad det klassiska berättandet faktiskt är för något och hur strukturen används i film. Tidigare forskning om detta syns till exempel i en artikel skriven av Matthias Brütsch, vid namn *The three-act structure: Myth or magical formula?* Han undersökte filmanalyser av kända dramaturger så som Syd Field och Linda Seger. Resultatet blev att ungefär i 50% av fallen var de oense om när viktiga vändpunkter och liknande skedde i klassiska Hollywoodproducerade långfilmer, det som vi definierar som klassiskt berättande. Dramaturgi och kanske speciellt det klassiska berättandet är därav svårdefinierat, men vi har

valt definitionen vi använder oss av noggrant och är medvetna om att vissa andra skulle formulera begreppen annorlunda.

Analys

Först ut att analyseras är de tre kritikerrosade filmerna, *Tjuvheder*, *Min lilla syster* och sedan *Flocken*, följda av de tre biosuccéerna *En underbar jävla jul*, *En man som heter Ove* och sist *Micke & Veronica*. Varje analys kommer att börja med en kort inledning av vad filmen handlar om och eventuella avvikelser. Dessutom kommer filmens huvudkonflikt att tas upp och om det inte finns någon så diskuteras istället den centrala konflikten eller det centrala ämnet. Varje film har sedan två underrubriker gällande protagonisten och treaktsstrukturen. Under rubriken om protagonisten kommer det att analyseras om filmen har en protagonist, alltså en aktiv huvudkaraktär som har ett svåruppnåeligt mål och en karaktärsutveckling. Under rubriken treaktsstrukturen kommer filmens katalysator, vändpunkter, klimax, avtoning, första, andra och tredje akt att analyseras.

Tjuvheder

Filmen tillhör gruppen med kritikerrosade filmer och är ett drama som handlar om Minna, en medelålders kvinna som bebländar sig i Stockholms kriminella kretsar. Hon säljer droger för att betala räkningarna och stjälar pengar från fel person, Christer, för att slippa bli vräkt från sin lägenhet. Hon är dock inte snabb nog med att få fram pengarna och hamnar på gatan och blir dessutom snart hotad av Christer. Minna blir vän med Katja som befinner sig i en liknande livssituation, hon är också hemlös samt beroende av alkohol. Med varandras hjälp försöker de överleva och komma på fötter igen. I slutändan offerar Minna sin frihet för att Katja ska få återförenas med sin son. *Tjuvheder* handlar om hur Minnas instabila livsstil förvärras eftersom hon är inkapabel till att ta ansvar över sina handlingar. Filmen har ingen huvudkonflikt och kommer därav att analyseras utifrån den centrala konflikten, vilket är att Minna stjälar pengar från fel person och måste handskas med konsekvenserna.

Protagonisten i Tjuvheder

Minna är filmens möjliga protagonist eftersom publiken mestadels får följa henne från början till slut och det är hon som visar på någon form av utveckling i slutet, efter att ha valt att rädda Katja framför sig själv.

Det är svårt att hitta ett genomgående mål som Minna strävar mot i filmen. I början vill hon ha pengar för att inte bli av med sin lägenhet. För att uppnå detta ger hon sig ut för att sälja droger på gatan och sen stjälar hon pengar för att uppnå detta mål, vilket gör henne till en aktiv huvudkaraktär i början. Innan den andra akten blir hon vräkt och måste därav hitta ett nytt boende, vilket hon dock inte strävar efter. Hon blir snarare aktiv i sin flykt från polisen som snart dyker upp för att hämta henne. Senare flyr hon också från Christer, som hon stal pengarna ifrån, när han hotar henne över telefon. När Minna har fått en plats på campingen är det också oklart vad som är hennes plan eller drivkraft, hon verkar inte ens vara orolig över de hon nyss flydde ifrån. Här tycks Minna inte ha något genomgående mål, hon är i ett passivt tillstånd förutom när hon har tillfälliga viljor som inte påverkar handlingens helhet. Hennes mål genom hela filmen blir att överleva och fortsätta hennes levnadssätt, men det är inget som hon strävar efter kontinuerligt vilket gör henne till en någorlunda passiv och viljesvag karaktär.

Minna lever inledningsvis ett ensamt liv fullt av droger, hon betar sig som en egoist och tycks inte känna sympati för andra. Hon misshandlar en man med en glasflaska när han ringer efter polisen och hon lurar Tonni, en bekant, på 8900kr för egen vinning. Hon bedrar alltså någon hon känner, vilket är en form av motsats till vad hon gör i slutet av filmen. Där får hon chansen att rädda sig själv eller prioritera en vän framför sin egen trygghet. Hon väljer då att offra sig själv för Katjas skull. Här visar Minna en form av utveckling från att vara en känslökall egoist till att kunna sätta andra över sig själv och ta ansvar över sina handlingar. Detta innebär att det finns en karaktärsutveckling, som dock inte är typisk för det klassiska berättandet där utvecklingen ska vara relaterad till protagonistens mål.

Det går däremot att argumentera för att Minnas utveckling är otydlig. Hon gör en stark aktiv handling utifrån valet att rädda Katja framför sig själv i slutet av filmen vilket visar inre karaktär, vem hon egentligen är - men det finns inget som säger att hon inte var den personen i början av filmen. Det finns inte någon tidigare situation i filmen där Minna tar ställning till lojalitet mot sina nära vänner och därav visar en annan sorts inre karaktär än den i slutet.

Alltså vet publiken inte om hennes agerande i slutändan faktiskt pekar på en konkret förändring. Det enda som är tydligt i slutet av filmen är att Minna har fått en vän som hon står upp för, vilket inte är motsägelsefullt till Minnas karaktär i början, en egoist.

Minna har mer av en subtil inre utveckling som är oberoende av något yttre mål eller strävan. Genom filmens gång tar hon, kanske omedvetet, inget ansvar för sitt agerande vilket är något hon gör i slutet när hon offerar sig för Katja. Det finns alltså en utveckling i Minna men den är inte relaterad till hennes mål, då inget genomgående mål finns. Bristen på karaktärs mål är anledningen till att hon inte en protagonist per definition. Det är även tack vare bristen på mål som filmen inte har en huvudkonflikt.

Treaktsstrukturen i Tjuvheder

Det är diskutabelt vad som är *Tjuvheders* katalysator. Det kan vara alldeles i början av filmen när Minna får beskedet att hon ligger efter med räkningarna och kommer att bli vräkt. Detta är en händelse som förändrar Minnas livsvillkor. Hon måste nu försöka få fram pengar snabbt, vilket får henne att stjäla pengar från Tonni och indirekt hans boss Christer. Att hon stjal pengarna passar även det in som katalysator eftersom det sätter igång hela den centrala konflikten och rubbar Minnas tillvaro i och med att hon nu måste gömma sig. Stölden av pengarna blir därav filmens katalysator.

Vilken scen som den första vändpunkten sker i är svårt att se. Den skulle kunna vara när Minna blir utslängd ur lägenheten då den ger henne en ny, om än något ospecifik, riktning vilket är att överleva på gatan. Hon hamnar även i en ny miljö i form av ett härbärke vilket sedan leder henne till Katja. Scenen där Minna bestämmer sig för att ljuga för Katja så att hon kan åka med till campingen uppfyller dock fler av kriterierna för en vändpunkt eftersom det bland annat placerar henne i miljön som akt två utspelar sig i. I denna scen gör Minna dessutom ett aktivt val som involverar den centrala konflikten, hon gör det för att fly från Christer och Tonni. Detta inleder akt två, som ska innehålla hinder för karaktärens mål vilket för Minna bara är att överleva och hålla sig undan från Christer och Tonni. Minna stöter på vissa hinder för detta, till exempel när Tonni ska flytta in på campingen, vilket sätter henne i direkt fara. Dock så löser sig snabbt detta problem helt utan Minnas inblandning, detta gör Minna passiv och bidrar till att berättelsen står något stilla i akt två. Detta beror även på att den upptrappning som sker antingen introducerar ett hot för att sedan bara plocka bort det, eller gäller annat än den centrala konflikten. Exempel på andra konflikter är relationen mellan Katja och hennes son samt problemet med att kommunen vill stänga ner campingen, dessa berör knappt Minna som protagonist.

Tredje akten utspelas i en ny miljö och sätts igång av andra vändpunkten, som är scenen där Minna ställs inför Christer och får en chans att betala av sin skuld. Detta medför en ny riktning för Minna i form av att hon nu behöver jobba med att sälja knark ute på gatan. Detta leder sedan upp till vad som skulle kunna ses som filmens klimax, scenen där Minna ska göra en sista försäljning för att bli skuldfri. Scenen är händelsen som faktiskt kan lösa hennes konflikt med Christer. Dock löser sig inget i denna scen eftersom polisen istället kommer och Minna tvingas gömma knarket och fly, vilket gör det till en upptrappning inför ett kommande klimax. Filmens klimax sker istället när Minna tvingas välja mellan sin egen frihet eller att hjälpa Katja, vilket sätter mycket på spel och är kulmen av filmen. Dock vet publiken inte hur mycket som faktiskt står på spel för Minna eftersom publiken inte vet hur pass nära vän hon är med Katja. Dessutom är det svårt att veta varför det skulle vara ett så pass stort hot för Minna att åka in i fängelset. Det går att anta att ingen vill åka in i fängelset rent generellt, men varför vill inte just Minna det? Detta klimax handlar dock inte om den centrala konflikten eller om något yttre mål som Minna har. I och med allt detta är det diskutabelt om denna scen är filmens klimax eller om filmen ens har ett sådant.

Efter det klimax som diskuterats har filmen sedan en kort avtoning där publiken får se att campingen fick stänga ner och Minna som befinner sig i fängelset. Det kvarstår dock frågor om vad som hände med Katja och Christer, samt hur Minnas framtid ser ut i fängelset. Därav har filmen inte ett så pass stängt slut som det bör vara inom det klassiska berättandet. Filmens har däremot en urskiljbar treaktsstruktur med katalysator, vändpunkter och akter, trots att det inte finns en tydlig huvudkonflikt eller protagonist.

Min lilla syster

Filmen tillhör gruppen med kritikerrosade filmer och är ett drama som handlar om två systrar. Storasyster Katja är smal, vacker och väldigt duktig på konstakning, medan hennes lillasyster Stella är något knubbig och idealiserar systemen. Stella är huvudkaraktären som publiken får följa allt eftersom hon inser att hennes syster har en växande ätstörning. Filmen avslutas med att Katja rymmer hemifrån men sedan hittas av Stella vilket innebär att Katja hamnar på ett behandlingshem. Filmen har ingen huvudkonflikt eller central konflikt, däremot är sjukdomen filmens centrala ämne eftersom alla konflikter i filmen grundas i eller påverkas av den. Anledningen till varför ätstörningen behandlas som ett centralt ämne och inte konflikt är för att Stella inte uttrycker en vilja att påverka situationen, vilket hade skapat en konflikt.

Protagonisten i Min lilla syster

Genom filmens gång är det Stella som publiken följer. Dock fokuserar filmen så pass mycket på systerskapet och det centrala ämnet, ätstörningen, att det tydligt att båda Stella och Katja är viktiga huvudkaraktärer. Stella är karaktären vars perspektiv publiken alltid får följa och det är hon som har relationer och konflikter utanför det centrala ämnet. Därav är det hon som i slutändan diskuteras som filmens möjliga protagonist.

I *Min lilla syster* är Stella inte en aktiv huvudkaraktär. Hon försöker att efterlikna sin syster genom att göra som hon, till exempel när hon är ute och motionerar, utövar samma sport och testar sin systers klänning. Dessa handlingar pekar endast på ytliga mål. McKee (1997, 138) menar att en protagonist kan ha flera olika mål som betyder olika mycket för karaktären. De tydligaste, viktigaste målen mäts helt enkelt med hjälp av de starkaste handlingarna. Dessa handlingar som Stella gör för att bli som sin syster pekar inte på att det är hennes innersta högsta önskan eftersom hon inte offrar något för att nå dit.

Eftersom varje scen i det klassiska berättandet ska bygga upp inför filmens klimax är det viktigt att detta bör vara kopplat till protagonistens mål och utveckling (McKee 1997, 32). Klimaxet i *Min lilla syster* är när Stella hittar Katja i ishallen efter att hon rymt hemifrån. Här är det alltså ätstörningen som är i fokus och ska lösas, men vad är Stellas mål i detta centrala ämne? Det går att påstå att Stella vill hjälpa sin syster och få en närmare relation till Katja med tanke på att hon är hennes förebild samt att de är en familj. Frågan är hur Stella genom sin handling visar att hon verkligen vill hjälpa Katja med ätstörningen, att hon vill lösa problemet. Under filmens gång blir Stella hotad av sin syster att inte berätta något samt uppmanad och bedd att inte göra det. Vi vet att det här påverkar Stella, hennes skolarbeten faller efter och hon blir aggressiv, som när hon slår sönder en spegel i skolan. Hon gör dock inget konkret själv för att lösa situationen som rubbat hennes tillvaro. Till slut berättar hon för sina föräldrar, men det är inte hennes egna initiativ utan snarare på grund av att hon blir pressad till att säga det.

Mot klimax så springer Stella och letar efter Katja som är försvunnen, men när hon väl hittar henne så har Stella ingen konkret lösning på problemet. Därav är hennes mål otydligt eftersom hennes handlingar inte klart och tydligt pekar på en stark vilja att göra någonting, hon är en passiv karaktär.

Stella visar inte heller någon tydlig inre karaktär genom filmens gång eftersom hon är passiv och inte gör aktiva val som kan visa på en utveckling. Att hon mot slutet av filmen pussar Katjas tränare verkar vara på grund av att hon till slut lyckades hamna ensam i ett rum med honom snarare än att hon utvecklades till en modigare karaktär under filmens gång.

I filmens klimax gör inte Stella något som visar på någon utveckling heller. Tidigare i filmen har hon varit inkapabel till att påverka Katjas ätstörning och det är ingen skillnad under denna scen. Hon står bara och skriker medan Katja åker skridskor och ignorerar henne till hon faller ihop. I en scen under avtoningen skrattar Stella med sin syster vilket inte är något nytt för deras relation eftersom publiken har sett de haft glada stunder förut. Dessutom får publiken se Stella och hennes vänner i skogen där de plockar upp skalbaggar. De ser likadana ut som de hon hade infångade i en burk hemma i början av filmen, men som Stella sedan spolade ned i toaletten efter halva filmens gång. Att hon i slutet väljer att sysselsätta sig med skalbaggar igen visar inget annat än att hon är tillbaka där hon började. Möjligtvis visar faktumet att hon låter skalbaggar vara i naturen istället för hemma i en burk på någon form av symbolisk mening av frihet eller mognad. Dock är det ingen tydlig karaktärsutveckling enligt det klassiska berättandet.

Stella har alltså ingen form av utveckling eller karaktärs mål. Det är istället Katja och hennes sjukdom som är den drivande kraften i filmen eftersom hon försöker att dölja och fortsätta sitt beteende. Hade publiken fått följa henne istället och få en djupare förståelse för henne som karaktär hade filmen möjligen haft en protagonist, men som det ser ut nu har den inte det. Istället fokuserar filmen på att berätta om det centrala ämnet genom ett barns ögon som är oförmöget att förändra situationen, vilket är anledningen till att filmen inte har en huvudkonflikt.

Treaktsstrukturen i Min lilla syster

Eftersom filmen varken har en huvudkonflikt eller central konflikt och har en huvudkaraktär som är passiv och saknar mål, är det svårt att se både vändpunkter och akter. Även katalysatorn är svår att hitta eftersom ingen tydlig händelse sätter någonting i rullning eller ändrar på Stellas vardag. Scenen då Stella äter upp Katjas ägg uppfyller vissa delar för att vara en katalysator eftersom det är den första riktiga scenen som vittnar om vad det centrala ämnet kommer att vara. Detta är ingenting som sägs eller visas tydligt, filmen tycks snarare vilja förtydliga och bygga upp problemet långsamt med en upptrappning som sträcker sig genom

hela filmen. Det finns alltså ingen katalysator utan publiken anar bara att Stella blir medveten om att det är något konstigt med Katja, vilket innebär en form av upptrappning.

Den första vändpunkten kan vara scenen där Stella kommer på sin syster med att äta chips ur soporna. Den kopplar till filmens centrala ämne och får Stella att börja inse att någonting är fel, vilket leder till att hon ber att få prata med Katjas tränare Jacob. Detta möte kan dock tolkas som att hon använder det samtalsämnet till att få prata ensam med Jacob snarare än att hjälpa sin syster. Även om Stella inte själv är aktiv i vändpunkten får det henne att agera då hon inser att det finns ett problem, däremot ger hon direkt upp när hon inte lyckas tala om för Jacob hur Katja mår. Detta gör att vändpunkten knappast trycker in handlingen i en ny akt. Den första vändpunkten kommer istället när Stella ser Katja stoppa fingrarna i halsen för att spy på restaurangens toalett, detta sker dock senare än en klassisk vändpunkt då den kommer cirka en timme in i filmen. Scenen lyfter i alla fall det centrala ämnet, Katjas ätstörning och Stella tvingas nu hantera det. Trots att det nu blir bekräftat att Katja har en ätstörning tar filmen fortfarande inte en direkt ny riktning eller går in i en ny akt eftersom Stella beter sig på samma vis som innan händelsen. Det som har ändrats är att det finns mer som står på spel, både hennes systers hälsa och sin egen hemlighet. Rädslan för att Katja ska avslöja hennes kärleksdikter för Jacob eller deras föräldrar får henne dock att fortsätta vara passiv. Detta gör att akt ett och två är mycket lika, det som skiljer sig är främst Katja som mår allt sämre och blir allt elakare mot Stella.

Vändpunkten i slutet av akt två sker när Stella gör det aktiva valet att berätta för sina föräldrar om systemens ätstörning. Detta ändrar förutsättningarna inför nästa akt, som går ut på att de ska försöka lösa problemet. Spänningen trappas tydligt upp när att Katja rymmer från deras sommarstuga efter att föräldrarna försöker tvinga i henne vatten. Detta skulle kunna ses som ett klimax, eftersom föräldrarna försöker att lösa problemet med Katjas ätstörning genom att tvinga henne till att dricka och äta. Katjas rymning leder dock till att ingenting blir löst, det är snarare här mot slutet av filmen som det centrala ämnet utvecklas till en konflikt. Scenen leder istället till en upptrappning av vad som står på spel eftersom ingen vet var Katja är plus det faktum att Stella tidigare fått höra att folk kan dö av ätstörningar. Klimaxet som allt detta bygger upp inför är dock inte förenligt med det klassiska berättandet på grund av att protagonisten inte har något tydligt mål och kan alltså inte uppnå eller misslyckas med det. Ingenting löser sig genom den scenen som inte hade löst sig ändå, för Katja hade blivit intagen på behandlingscentralen utan Stellas inblandning, det har hennes föräldrar redan sagt.

Dessutom var det Jacobs idé att Stella skulle leta efter Katja just där, vilket innebär att hon förmodligen hade hittats med eller utan Stellas hjälp.

Avtoningen knyter ihop hela berättelsen när Katja visas på behandlingscentralen. Systrarna pratar och skrattar som vanligt vilket ger publiken bilden av att allt kommer att gå bra med Katjas ätstörning och även systrarnas vänskap. Publiken får dock inte konkret veta om Katja kommer att bli bra eller vad hon faktiskt genomgår för behandling, vilket lämnar slutet till viss del öppet. Stellas förälskelse till Jacob avslutas och knyts ihop genom att systrarna skämtar om det hela och skrattar åt det tillsammans.

Allt som allt är det svårt att hitta tre olika akter eftersom filmen saknar huvudkonflikt, central konflikt och aktiv protagonist. Därav går det inte att avläsa tydliga vändpunkter eller en tydlig treaktsstruktur.

Flocken

Filmen tillhör gruppen med kritikerrosade filmer och är ett drama som handlar om den 14-åriga flickan Jennifer som har blivit våldtagen av Alexander, en klasskompis. De bor i ett litet samhälle i norra Sverige där alla känner alla och så fort Jennifer anmäler Alexander får alla reda på nyheten. Den centrala konflikten i filmen är våldtäkten och alla dess konsekvenser som trappar upp under handlingens gång. Dessa konsekvenser innefattar konflikter som uppstår när omgivningen lyssnar på Alexanders mamma som försöker rentvå hennes son. I slutändan leder våldtäkten till att Jennifers familj blir utstött vilket får dem att gå emot varandra och Jennifer hittar ingen annan utväg än att försöka ta sitt liv, vilket hon inte lyckas med.

Protagonisten i Flocken

Jennifer är den mest förekommande huvudkaraktären och det är främst hon som blir utsatt för konsekvenserna av den centrala konflikten, därför anser vi att hon är filmens möjliga protagonist även om hon verkar vara en passiv karaktär.

Jennifer anmäler Alexander för våldtäkten tidigt i filmen, men publiken får endast se henne prata om händelsen med en kurator och sedan polisen som hämtar Alexander. Detta innebär att hon har ett mål i början av filmen. Det verkar dock inte vara Jennifers yttersta önskan att få honom fälld, hon har ingen hämndlystnad eller stark strävan efter rättvisa som publiken får

följa under filmens gång. Det enda aktiva hon gör är att prata med någon på skolan om att Alexander borde byta skola, men när det inte går igenom tar hon inte frågan vidare, hon framstår alltså som mestadels viljelös. Hon försöker snarare fortsätta sitt liv som vanligt och gör knappt något motstånd mot de orättvisor som händer omkring henne. Bland annat förlorar hon sitt arbete som städare i kyrkan och tillslut tar även hennes familj avstånd från henne, men ändå gör hon ingenting för att ändra situationen hon befinner sig i. Det är bara i det absoluta slutet när hon går ut för att ta livet av sig som hon försöker påverka något. Dock så fullföljer hon inte aktionen och blir därav en väldigt passiv och viljelös karaktär utan mål. Detta är anledningen till varför även denna film inte har någon huvudkonflikt.

Det är svårt att diskutera en möjlig utveckling i en så passiv karaktär som Jennifer eftersom hon så pass sällan, om ens någonsin, visar på hennes inre karaktär och vad hon står för. I början av filmen när hon och hennes kompisar bär på bröllopstårtan får publiken se henne som glad, men det ändras i nästa scen när hon gråter av förtvivlan och dricker sig kraftigt berusad. Detta tillstånd blandat med en neutral tom blick är de enda sätten hon porträtteras. Mot slutet när hon sitter med en gevärspipa i munnen verkar det som att hon fått nog efter att hennes egen mamma gått emot henne, men ingen vet vad som får henne att ångra sig. Jennifers karaktär stämmer nästan bättre överens med en offerroll, en karaktär vars funktion är att utsättas för hemskheter som andra karaktärer kan ta ställning kring.

Det går att argumentera för att Alexanders mamma Susanne är närmare definitionen av en protagonist eftersom hon har ett tydligt mål och strävar mot det - att få Alexander friad från alla anklagelser. Även hon saknar dock någon form av utveckling, hon förblir densamma fastän Alexander till slut berättar att han utförde brottet. Dessutom stämmer hon bättre överens som filmens antagonist. Susannes starka vilja är oförenlig med protagonistens, Jennifer, eftersom hon är den som anmäler Alexander och sätter igång det hela. Det som gör Susanne till en mer passande antagonist än protagonist är också att hon knappt möter några hinder på vägen mot sitt mål. Alla tar ständigt hennes sida förutom i rättssalen där Alexander döms till böter, en dom som alla i hela samhället beklagar. Det som inte stämmer överens med det klassiska berättandet är att dessa viljor inte möts i en huvudkonflikt där protagonisten faktiskt strävar mot ett mål och har möjlighet att utvecklas. Filmen har därav ingen protagonist i vare sig Jennifer eller Susanne.

Treaktsstrukturen i *Flocken*

Katalysatorn i *Flocken* skulle kunna vara när Jennifer blir våldtagen, vilket sker innan själva filmen börjar. Detta är händelsen som sätter igång hela filmen och rubbar Jennifers tillvaro. Dock kan det även ses som en katalysator när Jennifer berättar om våldtäkten och sedan anmäler Alexander. Även den händelsen sätter saker i rullning och ändrar Jennifers liv genom att hon bland annat blir utfryst av sina vänner och hatad av folk i byn. Detta kan dock även ses som en första vändpunkt eftersom det är en aktiv handling av Jennifer att anmäla honom, även om publiken inte får se henne faktiskt göra det i bild. Det står därefter mer på spel eftersom Alexander antingen kan bli friad eller fälld för våldtäkten samt att alla nu vet om brottet och kan ta ställning kring det. Det som talar emot att det skulle vara en första vändpunkt är att den sker väldigt tidigt, cirka tio minuter in i filmen och enligt det klassiska berättandet ska den komma cirka trettio minuter in. Detta gör att det blir mer utav en katalysator än en vändpunkt. En annan möjlig första vändpunkt är efter att Alexanders mamma hämtat honom från förhöret och sedan övertalar honom att ta tillbaka sitt erkännande av våldtäkten. Detta leder till svårigheter för Jennifer eftersom vänner och andra börjar ta Alexanders parti när han påstår att han är oskyldig, och därmed beskyller henne för att vara en lögnare. Detta ger dock mer av en fortsatt upptrappning än ett tydligt aktbyte, vilket gör att första och andra akten är mycket lika.

Upptrappningen är stadig och full av event som rör den centrala konflikten mellan Jennifer och hela byn som tror att hon ljuger om våldtäkten. Hon blir utsatt för hot, kallad för hora och förlorar även sitt deltidsjobb för att prästen tror att hon ljuger. Allt leder tillslut upp till att David, mammans pojkvän som är en av de få som står upp för Jennifer, får sin häst dödad av männen som är på Alexanders sida. Detta får David att ta avstånd från både Jennifer och hennes mamma. Detta skulle kunna ses som en vändpunkt eftersom skeendet ändrar förutsättningarna för Jennifer som nu är i stort sett ensam, men det får henne inte att agera annorlunda efteråt. Att David lämnar familjen blir också en upptrappning som även får Jennifers mamma att vända sig emot henne och kalla henne för en hora. Detta blir den andra vändpunkten eftersom den får Jennifer att vara aktiv och ta Davids gevär, vilket blir hennes sätt att försöka lösa den centrala konflikten. Vändpunkten sker dock sent i filmen och lämnar inte mycket rum åt en tredje akt där det enda vi får se av Jennifer är att hon går genom skogen och sätter sig ner för att ta självmord. Filmen fokuserar istället på Alexander under den sista akten, vilket är väldigt olikt den klassiska treaktsstrukturen.

Det finns ingen scen i filmen som passar in på det klassiska berättandets klimax. Den sista scenen, när Jennifer går ut i skogen med geväret för att ta självmord, är det som mest liknar ett klimax. Det är den enda scen som vi ser henne aktivt försöka lösa den centrala konflikten på något vis. Eftersom hon inte tar självmord uppfyller dock scenen inga utav kraven för ett klimax mer än att det är den så kallade kulmen av filmen, alltså den väldigt känsloladdade scenen hela filmen byggt upp inför. Scenen är även den sista i filmen, parallellklippt med att vi får se Alexander våldta igen, vilket betyder att det finns inte mycket av en avtoning. Det finns därmed en hel del frågor som går obesvarade, som vad kommer att hända nu när Alexander våldtagit igen och hur kommer det att gå med Jennifer och hennes familj. Detta gör både klimax och slutet, tillsammans med vändpunkter, för otydliga för att vara en klassisk treaktsstruktur.

En underbar jävla jul

Filmen tillhör gruppen med biosuccéer och är en dramakomedi som handlar om Simon och Oscar som är förlovade och ska hålla i julfirandet för sin familj. Paret väntar på ett barn genom surrogatmoderskap tillsammans med en nära vän, Cissi, som flyttat in med dem i sitt nya hus. Tillsammans ska de berätta den glada nyheten för deras familjer, men paret är nervösa över reaktionen, inte minst från den homofobiska Ulf som är Oscars pappa. Filmen saknar huvudkonflikt, men den centrala konflikten är hur Ulf ska lyckas reparera relationen till sin son, framförallt efter nyheten om barnet som förvärrar situationen. Oscar och hans pappa har inte träffats på tre år och den bakomliggande anledningen är Ulf's homofobi som han vägrar inse existerar. Det är inte förrän han inser denna sanning som deras problem kan lösas. Filmen avslutas med att Ulf bättrar sig och alla kommer överens samtidigt som barnet föds på grannens golv.

Protagonisten i En underbar jävla jul

Filmen har en ensemble av karaktärer vilket kan göra det svårt att hitta vem som är den möjliga protagonisten eftersom allas perspektiv följs. Ulf är dock den karaktären som publiken får se mest av, och den enda som visar på en form av förändring i sitt beteende när han måste lösa problemet han själv ställt till med. Därav kommer han att analyseras som den möjliga protagonisten.

Det mesta publiken får se av Ulf i början är att han ofta uttrycker bittra åsikter om saker som han inte tycker om. Dessutom vill han ha svar kring juridiska och finansiella frågor gällande

Oscars nya boende. Detta pekar inte på att han har något specifikt mål i första halvan av filmen. Hans karaktär vill periodvis försöka att ändå hålla god stämning på julafton, som när han vill lätta upp atmosfären genom att klä ut sig till tomte. Samtidigt ger han dock spydiga kommentarer om ansvarsfulla frågor vilket bara försämrar stämningen, till exempel vem som är den faktiskt biologiska pappan till barnet och vad huset kostade. Publiken vet alltså inte vad hans mål är förrän det blir en konfrontation med Oscar vilket får Ulf:s homofobiska åsikter att komma till ytan. Publiken får då reda på att han ogillar och klagar på alla val hans son gjort den senaste tiden. Detta pekar dock inte på att Ulf vill ändra på sin sons beteende eftersom han inte strävat efter att påverka någonting, han bara uttalar sig om det. Efter den stora konfrontationen lämnar den gravida Cissi byggnaden och vill säga upp föräldraskapet med Simon och Oscar, vilket får Ulf att ge sig ut för att hitta henne. Det är endast här i filmen som Ulf har en tydlig strävan att påverka någonting, vilket gör att han knappast uttrycker ett genomgående mål under filmen. Däremot kan man anta att han har det inre målet att förbättra relationen till sin son vilket han påstår genom ord ett fåtal gånger under filmen. Dessutom uttrycks det inre målet genom hans agerande i slutet av filmen när han försöker att lösa problemen. Karaktärsålet strävas dock inte mot under hela handlingens gång vilket gör det oförenligt med det klassiska berättandet. Bristen på ett genomgående mål är också anledningen till att filmen inte har någon huvudkonflikt.

Ulf visar tidigt en negativ syn på att bryta traditioner och han uttrycker ett ogillande mot homosexualitet. Dessutom är han generellt bitter och har svårt att kommunicera med sin son tack vare hans homofobi. Allt detta verkar mirakulöst ändra sig efter att han får utlopp för sina tankar genom att skrika ut hemsigheter om homosexualitet och sin son mot filmens slut. Bråket avbryts tvärt och de ger sig ut för att leta efter Cissi och efteråt så ångrar Ulf det han sa, han pratar ut med sin son och frågar om han får läsa hans bok samt gottgöra honom. De håller om varandra och allt är gott. I slutändan verkar det som att Ulf får en form av outtalad insikt om att han faktiskt varit homofobisk och att det förstört hans familj, vilket gör honom till en mer kärleksfull och accepterande pappa. Denna form av utveckling är tydlig i sin enkelhet, publiken får se honom agera på ett visst sätt och genom ett skeende förändras han. Eftersom Ulf inte visar på någon form av inre karaktär, förutom i slutet när saker faktiskt börjar stå på spel, blir utvecklingen dock något svag.

En underbar jävla jul har i slutändan ingen protagonist eftersom Ulf inte strävar mot ett tydligt mål även om karaktärsutvecklingen finns där. Filmens centrala konflikt saknar

dessutom en form av drivande kraft som binder ihop alla de olika perspektiven som berättas. Det är endast scenerna som innefattar Oscar eller Ulf som påverkas av den centrala konflikten medan de andra karaktärerna mest diskuterar annat som till exempel hur man firar jul i Grekland.

Treaktsstrukturen i En underbar jävla jul

Filmens katalysator tycks ske innan filmen börjar, när alla i familjen blir inbjudna till att fira en ovanlig jul hos Oscar och Simon, vilket rubbar tillvaron i de båda familjerna. Däremot introduceras det tidigt i filmen, enbart för publiken, att Oscar och Simon väntar barn med sin kompis Cissi, vilket de ska berätta för sina familjer. Detta skulle kunna ses som en katalysator eftersom det rör den centrala konflikten. Publiken får dock enbart reda på det för paret diskuterar det hela privat med Cissi. Det ändrar alltså inte någon av karaktärernas tillvaro vilket gör att det inte kan klassas som en katalysator.

Eftersom huvudkaraktärens mål är något otydlig blir det även svårt att finna någon första vändpunkt. Det skulle kunna vara när Simons pappa dyker upp vilket gör det pinsamt för Ulf och Monica som träffade honom tidigare under dagen när han städade deras hotellrum. Detta skulle kunna ändra förutsättningarna för kvällen till viss del, men med en så pass obetydlig grad att det inte får några konsekvenser. Händelsen klassas alltså inte som en vändpunkt eftersom den inte ändrar förutsättningarna, inte för in berättelsen i ett nytt skede eller ställer mer på spel. Detsamma gäller scenen där de sista gästerna anländer, det sker ingen riktig vändning i berättelsen som inte var förutbestämd sedan långt innan och det sker inte genom en aktiv handling av någon karaktär. Det enda den scenen uppfyller till viss grad är att blir det lite av ett aktbyte när alla är samlade och festen har börjat på riktigt. Därmed finns ingen tydlig första vändpunkt under första halvan av filmen.

Under första halvan av filmen får publiken främst se scener som tar upp små konflikter mellan olika karaktärer, som att Ulf är missnöjd med att Oscar är författare eller att några vill äta innan och andra efter Kalle Anka. Det finns inga konflikter som faktiskt för handlingen framåt förutom när Cissi får nog och går ut, vilket får Oscar och Simon att till slut lova att berätta om barnet för familjen. Detta leder fram till upptrappningen av den centrala konflikten där Simon och Oscar berättar att det är deras barn för alla gästerna. Scenen sker precis i mitten av filmen, vilket vanligtvis är sent för en första vändpunkt. Den räknas dock som den första vändpunkten eftersom scenen skapar det tydligaste aktskiftet. Hela stämningen och Ulfs humör blir sämre

efteråt vilket leder till att han gömmer sig i källaren och råkar höra Simons föräldrar pratar illa om honom. Han blir därefter upprörd och vill åka därifrån vilket leder upp till den stora konflikten där hans homofobi kommer fram. Cissi får därefter nog av hela familjen och skyndar själv ut ur huset. Detta är en tydlig andra vändpunkt eftersom den rör den centrala konflikten och ändrar förutsättningar och miljö för alla karaktärer som nu måste hitta Cissi. Det sker även på grund av en aktiv handling från Ulf, i form av hur han uppförde sig och vad han sa inför alla.

Klimax i akt tre sker när Ulf och Simons pappa hittar Cissi och övertalar henne att komma hem igen. Ulf ber även om ursäkt för hur han betedde sig och är därmed aktiv i lösningen av klimax, vilket även löser hela huvudkonflikten för Ulf som återförenas och säger förlåt till sin son. Avtoningen fortsätter dock med ett mer fartfyllt event i form utav att Cissi ska föda. Tillsammans lyckas alla till slut hjälpa henne över till grannen där hon föder i deras vardagsrum. Detta är okaraktäristiskt för det klassiska berättandet som ska ha en kort avtoning efter klimax där publiken ska få tillfälle att andas ut. Därmed finns det vissa delar som passar in i treaktsstrukturen, till exempel en tydlig andra vändpunkt och ett klimax. De delar som däremot inte passar in som klassisk treaktsstruktur är främst den första vändpunkten, den ojämna uppdelningen av akterna och filmens långa avtoning.

En man som heter Ove

Filmen tillhör gruppen med biosuccéer och är en dramakomedi som handlar om den principfaste äldre mannen Ove som spenderar dagarna med att hålla ordning runt sitt kvarter och besöka sin frus gravsten. När Ove förlorar sitt arbete börjar han försöka ta livet av sig men blir ständigt avbruten. Efter ett tag lär han sig att uppskatta livet igen genom gemenskap och vänskapen till bland annat sina nya grannar. Dessutom spenderas lite över trettio minuter, alltså nästan en tredjedel av filmen, i flashbacks som inte påverkar handlingen utan bara fördjupar bakgrunden åt Oves karaktär. Detta gör filmen icke-linjär vilket bryter det klassiska berättandets form av illusion eftersom publiken blir påmind om att det är en film de ser på när berättelsen både hoppar i tiden och har en berättarröst under tillbakablickarna.

Huvudkonflikten i filmen är att Ove vill ta livet av sig men ständigt blir avbruten och förhindrad av andra personer.

Protagonisten i En man som heter Ove

Genom filmens gång dominerar Ove händelseförloppet vilket gör honom till den självklara huvudkaraktären att analysera som möjlig protagonist.

Ove visar tidigt i filmen att han strävar efter att hålla ordning på gatan där han bor när han går sin runda och städar upp efter folk. Detta beteende sträcker sig längs hela filmen men visar snarare på vem han är än vad han vill ha. Det är sant att han vill ha det snyggt och städat men även om han genom filmens gång alltid strävar efter en standard som ibland rubbas av mindre konflikter betyder det inte att det är hans mål. Ett mål ska vara absolut på det sättet att det kan uppnås en gång för alla, att hålla det rent i sitt bostadsområde uppfyller inte det kravet. Oves mål är istället att försöka ta livet av sig, vilket han gör genom att klä upp sig och testa olika metoder som att hänga sig och hoppa framför tåget. Han repeterar processen sju gånger och blir avbruten av bland annat slumpen, som när repet går av, och för att han ångrar sig, som när han går upp från tågspåret. Detta karaktärs mål är dock inte helt förenligt med protagonistens i det klassiska berättandet eftersom Ove inte ständigt strävar emot det. Efter halva filmen när han står på tågspåret väljer han att inte ta sitt liv utan att publiken får veta varför, för att senare efter en konflikt med en man försöka ta självmord igen med ett gevär.

I slutändan vill han inte ta livet av sig längre eftersom anledningen bakom det hela, hans behov av gemenskap och syfte, uppfylls på annat sätt. Därav är hans inre mål att fylla en tomhet som uppstod efter det att hans fru dog samt när han förlorade jobbet. Det går att tolka det som att han antingen ville lösa detta genom att återförenas "fysiskt" med sin fru i döden, vilket han gör i slutet av filmen efter hjärtattacken, eller helt enkelt få ett slut på eländet. Att både ha ett inre och ett yttre mål är inte oförenligt med det klassiska berättandet. Även om målet att ta livet av sig inte strävas mot i absolut hela filmen överensstämmer det bäst med huvudkonflikten och är därav Oves karaktärs mål.

Ove släpper aldrig på sina principer om ordning och reda men visar en annan utveckling när han äntligen kan prata ut om sin döda hustru, accepterar hjälp från andra samt lär sig att uppskatta livet igen. Detta sker efter att han tagit sig an det nya målet att hjälpa sina grannar Anita och Rune, vilket kräver att han öppnar upp sig och får hjälp av grannskapet och journalisten som han stött på tidigare. Att han uppskattar livet igen visas i avtoningen genom hans nya roll som "morfar" åt Parvanehs barn, där han umgås med dem och ger bort presenter. Dessutom ändras säsongen till vinter och Ove har tydligt släppt sitt gamla mål, att ta livet av sig.

Genom filmens gång försöker alltså Ove att ta livet av sig men blir ständigt avbruten och måste återställa ordningen och hjälpa andra innan han kan försöka igen. Detta gör han ofta utav ren princip sak som när han inte vill att Parvaneh ska lära sig att köra av fel person, med anledningen att han "klarar inte att titta på när en idiot lär en annan idiot att köra bil". I slutändan hjälper Ove alltså sig själv genom att hjälpa andra eftersom han då hittar den gemenskapen som han har behov av.

Ove har alltså en tydlig utveckling som är relaterat till det mål som är så gott som genomgående i hela filmen. Detta gör honom till en drivkraft under handlingens gång som blir hindrad av former av antagonism, som Parvaneh vars vilja är något oförenlig med Ove som strävar mot att få dö. Detta innebär att *En man som heter Ove* är den första analyserade filmen som har en protagonist enligt definitionen.

Trecksstrukturen i En man som heter Ove

Katalysatorn är när Ove förlorar jobbet, vilket tar ifrån honom hans sista sociala umgänge och meningsfulla uppgift i livet. Detta leder till att han bestämmer sig för att ta självmord, scenen startar alltså hela huvudkonflikten. Även händelsen när Parvaneh med familj flyttar in kan ses som en katalysator, eftersom det är en händelse som rubbar Oves vardagliga tillvaro. Scenen rör även huvudkonflikten till viss del, Ove blir ständigt avbruten i sina självmordsförsök och tvingas vara mer social när han måste hantera sina grannar. Scenen passar dock snarare in som en första vändpunkt eftersom den tvingar Ove att ta tag i vissa problem som familjen orsakar och även hindrar honom från att lösa huvudkonflikten. Däremot är denna scen cirka 10 minuter in i filmen vilket skulle göra den till en tidig första vändpunkt.

En annan möjlig första vändpunkt dyker upp efter ungefär halva filmen, när Ove står vid tågplattformen och tänker hoppa framför tåget men istället räddar en avsvimnad man som ramlat ned. Här tycks minnen från hans barndom få honom att välja att inte stanna kvar på spåret och ta livet av sig, vilket visar på någon sorts förändring hos honom då han innan aldrig självant avbrutit ett självmordsförsök. Det är dock väldigt otydligt vad som orsakat denna reaktion från Ove och vad det ger för konsekvenser, vilket gör att det inte klassas som en riktig vändpunkt.

Scenen efter denna, när en katt ligger skadad utanför Oves dörr och han låter den flytta in är istället den första vändpunkten. Detta eftersom det både är en aktiv handling av Ove och det ändrar på både hans handlingar och förutsättningarna inför kommande akt. Ove talar till exempel om för sin frus grav att han nu inte kommer kunna ta självmord på ett tag, han måste

bli av med katten först. Det skulle även kunna vara anledningen som får Ove att till slut ta mer kontakt med Parvaneh. Detta gör han genom att övningsköra med henne, eftersom att han nu inte kommer kunna ta självmord inom en allt för snar framtid. Det är även ett undermedvetet steg för Ove i lösningen av hans inre huvudkonflikt, att hitta gemenskap och mening, samtidigt som det är ett hinder för hans yttre huvudkonflikt, att ta självmord.

I första vändpunkten finns det däremot ingen upptrappning av vad som står på spel, det enda som står på spel fram till andra vändpunkten är Oves liv, någonting han själv strävar efter att avsluta. Sedan finns även vänskaperna han har börjat bygga upp, vilket dock inte är någonting han strävar efter att ha kvar. Därför blir även upptrappningen i akt två väldigt otydlig, det består mest av event som får honom att komma närmare olika personer, exempelvis när han övningskör med Parvaneh och lagar cykeln åt någon främling. Sedan finns det även scener som får honom att minnas sin fru Sonja, vilket gör honom ledsen och får honom att stänga folk ute igen. Ett exempel på det är scenen där han stöter på kommunalarbetaren igen efter att ha övningskört med Parvaneh, det får honom att bli så pass arg och ledsen att han den kvällen återigen tänker ta självmord. Detta får scenen att likna en andra vändpunkt, men eftersom händelsens effekt blir så pass kortvarig är det mer av en upptrappning istället och inte en vändpunkt. Oves självmordsförsök blir nämligen avbrutet igen och den här gången måste han hjälpa en kille som blivit utslängd av hans föräldrar för hans homosexualitet. Det ger Ove, om än något motvilligt, både sällskap och ett mer meningsfullt liv igen. Scenen skulle kunna vara en vändpunkt men den återför snarare Ove till hur han var innan han stötte på kommunalarbetaren. Detta skjuter alltså inte in i filmen i en ny akt och kan därför inte vara den andra vändpunkten. Den kommer istället när Ove får höra att Rune kommer åka in på vårdhem trots upprepade överklaganden sedan tre år tillbaka. Ove blir upprörd över att han eller Sonja inte fått veta detta tidigare, vilket får honom att ångra hur han har betett sig emot Rune och hans fru. Publiken leds här in i en ny akt där mer står på spel i och med att Ove aktivt försöker förhindra att Rune behöver åka in på hemmet. Det som är otydligt i vändpunkten är närvaron av själva huvudkonflikten vilket gör den okaraktäristisk för den klassiska treaktsstrukturen.

Scenen när Ove har vunnit mot kommunalarbetarna är filmens klimax. Det är här som han har lyckats avvärja hotet och löst sitt nya mål som uppstod efter den andra vändpunkten. Filmens huvudkonflikt löser sig också eftersom han i sin nya strävan funnit gemenskap och utvecklats som person. Den blir dock inte helt enligt det klassiska berättandet eftersom det enbart är den

inre huvudkonflikten som löser sig och inte den yttre, i alla fall inte konkret. Indirekt går det att tolka in att han i scenen misslyckas en gång för alla med att faktiskt ta självmord, vilket är en sorts lösning på den konflikten. Det går även att se scenen där Ove senare får en hjärtattack som klimax eftersom den löser huvudkonflikten på ett sätt, för även om han misslyckas med att ta självmord så dör han och återförenas med sin fru.

Om vi antar att det första exemplet är filmens klimax blir avtoningen väldigt händelsefull och okaraktäristisk för det klassiska berättandet. I avtoningen får Ove en hjärtattack och överlever den, Parvaneh föder sitt barn och Ove får sedan en ny hjärtattack och dör. Om klimax däremot är när Ove dör så får vi en kort avtoning där vi får se Ove lycklig med sin fru igen, vilket är mer i enlighet med det klassiska berättandet. På grund av olika huvudkonflikter, inre och yttre, så blir det svårt att läsa av både klimax, katalysator och vändpunkter, vilket i sig gör hela treaktsstrukturen otydlig.

Micke & Veronica

Filmen tillhör gruppen med biosuccéer och är en romantisk komedi som handlar om snickaren Micke som träffar läkaren Veronica, som kommer från överklassen. De är båda skilda enbarnsföräldrar och faller snabbt för varandra. Fastän barnen inte gillar situationen åker den nya familjen till ett landställe över sommaren. Där träffar de på varandras föräldrar och deras relation sätts till slut på prov. Filmen har ingen huvudkonflikt utan handlar bara om familjerelationer samt paret's förhållande som knappt möter några motgångar förrän efter halva filmen. Filmen har istället ett centralt ämne vilket är Micke och Veronicas relation.

Protagonisten i Micke & Veronica

Micke och Veronica har nära på identiska karaktärsfunktioner, de har nästan alltid samma form av relation till varandra, barnen, deras gamla partner och deras föräldrar. Det enda undantaget verkar vara att Veronicas föräldrar inte tycker att Micke duger åt henne, medan Mickes pappa inte känner likadant för Veronica, men däremot har en komplicerad relation till Micke. Dessutom får vi följa de båda karaktärerna lika mycket vilket gör det svårt att peka ut en av dem som möjlig protagonist. McKee (1997, 136) påstår att om flera huvudkaraktärer delar mål och om de båda gagnas eller lider av samma handlingar i berättelsen betecknas de som "plural-protagonists". Enligt det klassiska berättandet finns det dock bara möjlighet till en central protagonist, men eftersom Mickes och Veronicas funktion knappt går att skilja på kommer båda att utforskas som möjlig separat protagonist.

Vare sig Micke eller Veronica uttrycker någon specifik längtan efter kärlek eller familjeskap men det går att anta att de båda vill ha varandra eftersom filmen slutar med att de väljer att bli ihop igen efter ett kort avbrott. Detta skulle kunna innebära att deras mål är att få varandra men eftersom det inte är något de båda strävar emot genom hela filmen fungerar det inte som ett tydligt mål. Allting i deras relation fungerar bra som det är och inga direkta hinder påverkar dem under hela första halvan av filmen, saker som att barnen inte gillar varandra verkar inte påverka dem alls. Till slut bråkar de och skiljer sig åt vilket de snabbt ångrar och de båda väljer att återförenas i klimax. Detta stämmer alltså inte överens med det klassiska berättandet där en protagonist ska sträva efter ett kontinuerligt mål.

Andra möjliga mål för karaktärerna vore för Micke att förbättra eller på annat sätt påverka relationen till sin pappa som enligt honom förstört hela hans barndom. Den här konflikten presenteras dock inte förrän efter halva filmen och löser sig snarare tack vare pappan än Micke, som inte strävar mot att fixa relationen. Bristen på karaktärs mål är också anledningen till varför filmen saknar huvudkonflikt.

Ingen av karaktärerna verkar ha någon form av utveckling eftersom de inte förändras på något vis genom hela filmen. Eftersom de inte har något svåruppnåeligt mål så finns det heller ingen anledning till att de skulle behöva förändras. Dessutom saknar filmen någon konflikt där karaktärerna får en chans att visa deras inre karaktär genom handling. Den enda skillnaden från att paret är tillsammans i början av filmen och i avtoningen är att deras familj är närmare varandra. Detta beror dock inte på att någon av karaktärerna hade en form av brist eller liknande som de kom över, det skedde snarare bara för att familjen spenderat en sommar tillsammans.

Eftersom ingen av karaktärerna visar någon vilja i strävan mot ett mål eller någon form av utveckling så saknar filmen protagonist. Det centrala ämnet verkar dessutom inte ha någon form av drivkraft som binder ihop handlingen i filmen, alla relationer utanför förhållandet är nästan helt oberoende av varandra.

Trecksstrukturen i Micke & Veronica

Eftersom filmen inte har någon tydlig huvudkonflikt blir både katalysator och vändpunkter svaga och inte enligt det klassiska berättandet. Det som ligger närmast en katalysator i början av filmen är när Veronica och Micke träffas och blir kära. Detta för att det förändrar båda huvudkaraktärernas liv och har stark anknytning till klimax och filmens centrala ämne. Första

vändpunkten är väldigt tydlig och sker när Veronica blir erbjuden en sommarstuga i Bohuslän. Både Veronica och Micke gör ett aktivt val genom att bestämma sig för att tacka ja till erbjudandet, vilket även leder till en ny akt i en ny miljö där deras relation kommer att bli mer utsatt och synas ur ett nytt perspektiv. Detta syns i scener som när Micke måste ljuga och säger att han är hjärtkirurg och när deras barn bråkar och visar att de inte tycker om varken varandra eller sin förälders respektive. Däremot är det fortfarande inget annat än deras relation som står på spel, vilket det har varit sedan de träffade varandra.

Huvudkaraktärerna har inget tydligt mål förutom det som i stort sätt alla människor har, vilket är att vara lyckliga. I andra akten utsätts huvudkaraktärerna för en rad händelser som ställer sig i vägen för detta. Exempel på det är scener när deras barn bråkar med varandra, eller scenen när de äter middag med Veronicas föräldrar och de inte kommer överens med Micke. Även Mickes pappa som dyker upp ur tomma intet och ser till att Veronica får reda på att Micke ljugit om pappan är ett hinder för bådasycka. Det påverkar deras relation till det negativa eftersom Veronica börjar ifrågasätta om hon kan lita på Micke fullt ut och det sätter även Micke i en sits där han inte kan undvika sin pappa. Detta skulle kunna vara en andra vändpunkt eftersom det ändrar förutsättningarna för huvudkaraktärerna och sätter deras relation på spel. Däremot händer detta efter halva filmen vilket är tidigt för den andra vändpunkten och efteråt ändras inte miljön eller liknande, vilket gör det till en upptrappning inför den andra vändpunkten.

Den andra vändpunkten sker efter att Micke och Veronica har bråkat på festen, när de bestämmer att Micke ska åka hem efter barnens seglartävling och Mickes tennisturnering. Det blir dock en utdragen och försenad effekt av denna vändpunkt. Huvudkaraktärerna fortsätter nämligen att bete sig som vanligt fram till att de riktiga konsekvenserna sker och Micke åker iväg. Först här byts akt och miljö och publiken får främst följa Micke som tycks vara ledsen och hantera uppbrottet på ett dåligt sätt. Till exempel tappar han humöret mot en kund, vilket visar en ny sida hos honom. Att Micke mår dåligt leder sedan mot klimax genom att han till slut, när han får se Veronicas mamma och sin egen pappa vara tillsammans, gör valet att försöka lösa problemet med deras relation. Han skyndar sig för att försöka få tillbaka Veronica, vilket är ett tydligt klimax i och med att det är deras relation som filmen handlar om och som försöker lösas i scenen. Till sist har filmen även en avtoning där vi får se alla, förutom Veronicas pappa, vara glada och fira jul tillsammans. Vilket knyter ihop allas trådar förutom just pappans, eftersom vi inte vet vad som händer med honom.

Sammanfattning

Syftet med denna analys var att undersöka vilka delar av det klassiska berättandet som går att finna i dessa sex svenskproducerade långa spelfilmer, som delades upp i grupperna kritikerrosade och biosuccéer. De kritikerrosade filmerna var: *Tjuvheder*, *Min lilla syster* och *Flocken*. Biosuccéerna var: *En underbar jävla jul*, *En man som heter Ove* och *Micke och Veronica*. De tre frågeställningarna som skulle besvaras är följande:

- Vilka element av det klassiska berättandet förekommer i de tre mest kritikerrosade svenskproducerade långa spelfilmerna från 2015?
- Vilka element av det klassiska berättandet förekommer i de mest sedda svenskproducerade långa spelfilmerna på biografer från 2015?
- Hur skiljer sig användandet av det klassiska berättandet i de två olika grupperna av filmer?

Genom att avgränsa och skapa en tydlig definition av det klassiska berättandet, med hjälp av olika dramaturgiböcker, har viktiga begrepp inom treaktsstrukturen och om protagonisten kunnat analyseras i de valda filmerna. Det som kom fram i analyserna var följande: I gruppen med kritikerrosade filmer går det främst att urskilja ett klassiskt berättande i *Tjuvheder*. Den har en treaktsstruktur som är något svag för det klassiska berättandet och en protagonist som går igenom någon form av utveckling. Eftersom protagonisten inte har ett mål blir huvudkonflikten dock frånvarande och många delar av treaktsstrukturen svaga. Protagonisten är alltså vad som främst gör att filmen skiljer sig från det klassiska berättandet, vilket även gäller de två andra filmerna, *Min lilla syster* och *Flocken*. I dessa har inga av huvudkaraktärerna något riktigt mål eller går igenom någon karaktärsutveckling i filmen, vilket gör att ingen av dem kan klassas som en protagonist. Dessutom har ingen av de filmerna någon tydlig treaktsstruktur, främst på grund av att båda saknar tydliga första vändpunkter och tydliga akter. Båda filmerna består snarare av en långsam upptrappning fram till deras andra vändpunkt.

Inom biosuccéerna finns det också en avsaknad av protagonister i filmerna *Micke & Veronica* och *En underbar jävla jul*. Även här på grund av att det främst inte finns ett tydligt mål hos huvudkaraktärerna. I *Micke & Veronica* saknas även en karaktärsutveckling vilket gör att ingen av filmens karaktärer är protagonister. I *En underbar jävla jul* så finns det en positiv utveckling hos Ulf, men eftersom han inte har ett tydligt och genomgående mål blir han inte

en protagonist. Både karaktärsutveckling och mål som är relaterade till varandra finns dock i *En man som heter Ove*, vilket innebär att det är den enda analyserade filmen i uppsatsen som har en tydlig protagonist.

Treaktsstrukturen finns inte i någon av filmerna och framför allt var det svårt att hitta tydliga vändpunkter, bland annat på grund av brist på mål och huvudkonflikt. I *Micke & Veronica* finns det däremot tre tydliga akter, framförallt tack vare bytet av miljö. Dock saknas protagonist och huvudkonflikt vilket gör hela treaktsstrukturen oförenlig med det klassiska berättandet. I både *En underbar jävla jul* och *En man som heter Ove* finns det däremot inga första vändpunkter eller aktbyten förrän efter halva filmerna. Samtliga vändpunkter är även otydliga på grund av att det inte går att avläsa hur huvudkaraktärernas situation har förändrats. En annan anledning till att vändpunkterna blir otydliga är filmernas brist på huvudkonflikt, vilket gör att ingen av dem har en självklar klassisk treaktsstruktur.

Slutsats

Ingen av de analyserade filmerna uppfyller alla kriterier inom det klassiska berättandet, även om *En man som heter Ove* inte är långt ifrån. Det är dock lite underligt att den enda filmen som bryter illusionen av den fiktiva världen ändå är den som kommer närmast hela definitionen. Anledningen är helt enkelt att Ove är den enda protagonisten, vilket gör att filmen är den enda med tydlig huvudkonflikt. Detta element är alltså så pass viktigt för att alla andra delar ska falla på plats.

Skillnaderna mellan de två grupperna är inte allt för stora, båda har en film var som är närmare att representera det klassiska berättandet medan resterande filmer enbart använder sig av ett fåtal element ur den klassiska berättarstrukturen. Anledningen till att dessa två filmer, *En man som heter Ove* och *Tjuvheder*, är närmast det klassiska berättandet är på grund av att deras huvudkaraktärer är de enda som har en utveckling och agerar inom olika konflikter. Även om Minna saknar ett tydligt genomgående mål är hon den enda huvudkaraktären i de kritikerrosade filmerna som har en utveckling och dessutom involverar sig i någon form av central konflikt.

Treaktsstrukturen är även den mycket otydlig i båda grupperna, framförallt i *Min lilla syster*, *Flocken*, *En underbar jävla jul* och *En man som heter Ove*, eftersom de tre akterna inte finns

eller är mycket vaga enligt definitionen. De flesta av filmerna följer regeln för akt två, att utsätta huvudkaraktären för mer press genom upptrappning av konflikter, däremot har flera av filmerna inte tydliga vändpunkter. Självklart går det att tolka in delar av treaktsstrukturen i varje film, men det som skiljer sig främst från det klassiska berättandet är att dessa filmer ofta saknar en genomgående huvudkonflikt som engagerar protagonisten.

Det går dock att peka ut vissa skillnader mellan grupperna. Det verkar som att biosuccéerna alla innefattar ett lyckligt slut, jämfört med de kritikerrosade där endast *Min lilla syster* uppfyller något liknande. Det går såklart att ifrågasätta detta i *En man som heter Ove* eftersom Ove dör i slutet. Hans karaktärsutveckling är dock positiv och har lett honom till att hitta kärlek och gemenskap, bland annat som barnens nya morfar, vilket får honom att inte längre sträva efter att ta livet av sig. Även i *En underbar jävla jul* är det genom en positiv karaktärsutveckling som det lyckliga slutet uppstår. Detta leder till slutsatsen att biosuccéerna har använt sig av tydligare karaktärsutveckling än de kritikerrosade filmerna, möjligen för att uppnå det lyckliga slutet.

En fråga som togs upp i uppsatsens bakgrund var om det finns ett samband mellan dramaturgiska modeller och kommersiell framgång. Jimmy Karlsson antydde att bland de kritikerrosade filmerna som diskuterades i artikeln så var den mest kommersiellt lyckade filmen den vars struktur var närmast det klassiska berättandet. Denna film som han menade var just *Tjuvheder*. Alltså kan vår undersökning bekräfta hans spekulering, om endast till viss del, eftersom en mer omfattande studie hade behövt göras för att påstå något generellt om svenskproducerade långa spelfilmer. Dock var det inte bara *Tjuvheder* som bekräftade Karlssons påstående. *En man som heter Ove* sålde överlägset mest av de kommersiella succéerna, och var även den närmast berättarstrukturen i sin grupp. Samtidigt bör det konstateras att vi inser att det finns fler viktiga komponenter till varför en film lyckas kommersiellt. *Tjuvheder* sålde betydligt sämre än till exempel *Micke & Veronica* fastän den sistnämnda saknade flera viktiga element från det klassiska berättandet.

Denna form av kvalitativa undersökning är alltså inte tillräckligt stor för att dra en generell slutsats gällande dramaturgin i svenskproducerade långa spelfilmer. Även inom de valda grupperna är det svårt att påstå att det finns ett tydligt samband som specificerar kritikernas eller publikens preferens av dramaturgi enbart utifrån det urval vi har arbetat med. Vi drar slutsatsen att det klassiska berättandet inte används i dess fulla definition i vårt urval av

filmer, som sticker ut som de mest framgångsrika i Sverige på två olika fronter det året. Det är däremot tydligt att filmerna mer liknar en annan version av det klassiska berättandet, en som fokuserar mer på inre istället för yttre konflikt. McKee (1997, 45) kallar denna struktur för "Miniplot" och den skiljer sig på sådant vis att den kan innefatta en eller flera protagonister som inte strävar aktivt efter ett mål. Dessutom kan filmer med denna struktur ha ett öppet slut med möjligheten att ställa fler frågor än de besvarar. McKee (1997, 49) menar att denna form av inre konflikt fokuserar mer kring tankar och känslor, vare sig det är en medveten konflikt för karaktären eller inte. Detta förefaller sig stämma bra med huvudkaraktärer som Minna och Ulf vars tankar, snarare än yttre faktorer, är det som hindrar dem från att få det de egentligen vill ha. Även denna berättarstruktur ska innefatta treaktsstrukturen, men eftersom protagonisten inte behöver sträva efter ett yttre mål blir huvudkonflikten och därav treaktsstrukturen inte lika tydlig. Dancyger & Rush (2007, 56) skriver i sin bok att treaktsstrukturen blivit allt vanligare i all slags film men att två olika sorter börjar växa fram. De kallar de olika versionerna för "aggressiv" och "lugn" treaktsstruktur. Den aggressiva är den klassiska, som ska vara tydlig eftersom det är endast genom strukturen som själva handlingen förs framåt och narrativet berättas. Den lugna versionen behöver inte fokusera lika mycket på strukturen och dess beståndsdelar eftersom narrativet lägger vikt på andra aspekter av berättandet som bland annat bildkvalitén och produktionsdesign (Dancyger & Rush 2007, 51).

Slutdiskussion

I slutändan förekommer vårt resultat av analyserna som något underligt, att inte en enda av filmerna nådde kraven till vår definition av det klassiska berättandet, med tanke på hur vanlig den berättarstrukturen är i både filmer och litteratur. Varför vårt urval av filmer pekar på att dagens svenskproducerade långa spelfilmer inte använder sig till fullo av det klassiska berättandet går endast att spekulera kring. En möjlighet är att vår definition av strukturen är för strikt. Detta vore svårt att få ett konkret svar på eftersom dramaturgi är en så pass flytande och subjektiv vetenskap. Det mesta rör sig om teorier kring kvalitet och inte endast empiriska observationer, vilket innebär att dramaturger ofta är oense, vilket var diskuterat i inledningen. Detta i sig stärks av att narratologen Seymour Chatman (1990, 1) finner det underligt att man kallar narratologi (vilket man kan kalla för dramaturgins urfader) för en vetenskap. Detta pekar mot att olika dramaturger skulle kunna komma fram till olika resultat om de

undersöker vårt urval av filmer, även om de följer våra definitioner. Detta är ett problem för forskning inom dramaturgi som är näst intill omöjlig att undvika idag.

En annan anledning till varför det klassiska berättandet inte förekommer i vårt urval av filmer kan vara för att det helt enkelt inte är något filmskaparna strävat efter. Chatman (1993, 22) menar att konventionella narrativ ofta fokuserar på att berätta genom intrigen, alltså att svara på frågan *vad hände sen?* Denna beskrivning passar bra in på det klassiska berättandet, även om dessa filmer också kan innehålla ett budskap, såklart. Chatman påstår dock att dessa budskap kan falla platt om man håller sig till de konventionella berättarstrukturerna. Han menar att berättelser med otydligare struktur som ställer fler frågor än svar genom bland annat öppna slut är närmare livet själv och dess vagare moraliska dilemman (Chatman 1993, 22).

Huvudkonflikt och protagonist saknas till stor del i filmerna. Frågan är hur de valt att istället fånga upp publikens intresse, eftersom själva huvudkonflikten ofta är det som drar berättelsen framåt och protagonisten är den publiken ska identifiera sig med, heja på och engagerar sig i. Eftersom dessa delar saknas eller är svaga i nästan alla av våra filmer, använder de sig istället av andra medel för att driva berättelserna framåt eller skapa intresse? Är detta även typiskt för svenskproducerad film överlag, att ha otydliga protagonister utan mål eller huvudkonflikt? Det som syns i denna undersökning är en tendens att ha mörkare dramer om tunga ämnen. Dessutom använder sig filmerna mer av stämning och verklighetsskildringar för att intressera publiken (främst de kritikerrosade filmerna). Andra filmer försöker hålla intresset uppe med komedi och problemfyllda familjerelationer (främst biosuccéerna). För att få bättre förståelse kring ämnet bör en djupare undersökning göras om svenska filmers dramaturgi. Möjligtvis skulle man inte enbart leta efter element av det klassiska berättandet utan snarare efter vilka medel eller strukturer som använts istället.

En annan viktig sak att ta upp är att de båda grupperna tydligt delat upp sig efter genre. Detta kan tyda på att den svenska biopubliken föredrar komedier när det kommer till svensk film, vilket är något Anders Marklund (2004, 44) tar upp som en självklarhet i sin bok *Upplevelser av svensk film*. De tyngre dramafilmen tycks inte dra lika mycket publik rent generellt, det är komedi och skratt som drar publik, även om det är i kombination med drama och lite tyngre ämnen. I både *En man som heter Ove* och *En underbar jävla jul* används tunga och dystra ämnen som självmord och homofobi, vilket inte är långt ifrån de kritikerrosade filmernas ämnen, som ätstörning, våldtäkt och droger. Den stora skillnaden ligger i att filmerna på

biotoppen även har komiska drag i sig, vilket helt enkelt tycks göra de mer kommersiellt gångbara. Faktum är att ingen av de kritikerrosade filmer som vi valt ut till vår undersökning syns på biobiljettförsäljningens topplista på svenskproducerade filmer förrän på plats nummer 17, vilket är *Tjuvheder* med 35 547 biljetter sålda. Dessutom är alla i topp fem på listan komedifilmer (SFI, 2015). Genre är även en viktig del inom distributionen och marknadsföringen av en film, eftersom det placerar filmen i en klar och tydlig referensram. Detta faktum ger åskådaren både en föräning och förväntning på hur filmen kommer att vara (Marklund 2004, 30–31). Intressant att undersöka vidare skulle vara varför svenskar tycks föredra komedi när det kommer till svenska långa spelfilmer och inte de dramer som kritiker ger höga betyg. Eftersom dramaturgin i vårt urval av filmer inte verkar skilja sig mellan grupperna allt för mycket, vad finns det för andra olikheter dem emellan? Om man jämför saker som marknadsföring och igenkänningsfaktor i form av kända skådespelare, går det att hitta några mönster i grupperna?

Källförteckning

Litteratur

- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour. 1993. *Reading narrative fiction*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Dancyger, Ken & Rush, Jeff. 2007. *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. 4th ed. Burlington: Focal press, 2013.
- Fabe, Marilyn. 2004. *Closely watched films. An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Field, Syd. 1979. *Screenplay. The foundations of screenwriting*. 4th ed. New York: Bantam Dell, 2005.
- Johansson, Anna. 2005. *Narrativ teori och metod: med livsberättelsen i fokus*. Lund: Studentlitteratur AB
- Lindqvist, Fredrik. 2009. *Att skriva filmmanus*. Adastra Media.
- Marklund, Anders. 2004. *Upplevelser av svensk film. En kartläggning av genre inom svensk film under åren 1985–2000*. Lund: Författaren och Litteraturvetenskapliga Institutionen.
- McKee, Robert. 1997. *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers, Inc.
- Seger, Linda. 2010. *Making a good script great*. 3^{re} ed. Los Angeles: Silman-James Press.
- Sundstedt, Kjell. 1999. *Att skriva för film*. Stockholm: Ordfront förlag.

Elektroniska källor

- Asp, Jon. 2016. *Om mörkret över filmsverige*. FLM. <http://www.flm.nu/2016/02/om-morkret-over-filmsverige/#comment-242486>. (Hämtad: 2016-11-14).
- Brütsch, Matthias. 2015. *The three-act structure: Myth or magical formula?* Journal of Screenwriting 6 (3): 301-326. Doi:10.1386/josc.6.3.301_1.

- Cinemantrix. <http://cinemantrix.com/hur-man-skriver-filmmanus-2/>. (Hämtad: 2016-11-14).
- Grönberg, Anna. 2016. "En man som heter Ove" svenskt oscarsbidrag. <http://www.svt.se/kultur/film/en-man-som-heter-ove-svenskt-oscarsbidrag>. (Hämtad: 2016-11-14).
- Gordon, Andrew. 1978. *Star Wars: A myth for our time*. Literature Film Quarterly 6 (4): 314-326. <http://web.b.ebscohost.com/www.bibproxy.du.se/ehost/detail/detail?sid=401eacd4-b5ce-4430-9d92-9807d09409fc@sessionmgr105&vid=0&hid=101&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ==#db=f3h&AN=7150150>.
- Ohlsson, Bengt. 2016. *Bengt Ohlsson: Alla filmer verkade handla om såriga, utslagna människor*. Dagens Nyheter. <http://www.dn.se/nyheter/sverige/bengt-ohlsson-alla-filmer-verkade-handla-om-sariga-utslagna-manniskor/>. (Hämtad: 2016-11-14).
- Storyutbildningen. <http://www.storyutbildningen.com/> (Hämtad: 2016-11-21).
- Svenska Filminstitutet. 2016a. *Nya modeller för manusutveckling*. <http://193.10.144.150/sv/nyheter/2016/nya-modeller-for-manusutveckling/>. (Hämtad 2016-12-06).
- Svenska Filminstitutet. 2016b. *Manusgurun Robert Mckee och STORY Seminar till Malmö 25–27 november*. <http://www.filminstitutet.se/sv/nyheter/2016/story-seminar/>. (Hämtad: 2016-11-14).
- Svenska Filminstitutet. 2015. *Filmåret i siffror*. Stockholm. http://www.filminstitutet.se/globalassets/2.-fa-kunskap-om-film/analys-och-statistik/publikationer/filmaret-i-siffror/Filmaret_i_siffror_2015.pdf (Hämtad 2016-11-14).
- Svenska Filminstitutet. 2014. *Utvärdering av automatiskt förhandsstöd*. <http://sfi.se/Global/XL-bilder/Automatst%C3%B6det%20-%20en%20utv%C3%A4rdering.pdf>. (Hämtad: 2016-11-14).

Filmer

- *En man som heter Ove* (2015). Regi av Hannes Holm. Stockholm, Sverige, Tre Vänner Produktion AB.

- *En underbar jävla jul* (2015). Regi av Helena Bergström. Stockholm, Sverige, Sweetwater Production AB.
- *Flocken* (2015). Regi av Beata Gårdeler. Sverige, 2afilm AB.
- *Micke & Veronica* (2015). Regi av Staffan Lindberg. Stockholm, Sverige, Stellanova Film.
- *Min lilla syster* (2015). Regi av Sanna Lenken. Sverige, Tangy AB.
- *Tjuvheder* (2015). Regi av Peter Grönlund. Sverige, B-reel Feature Films.