

Examensarbete

Kandidatuppsats

Det narrativa rummet

En narrativ analys av berättarstrukturen i *The Room*

Författare: Adam Kyldal och Adrian Eriksson
Institution: Kultur och samhälle
Handledare: Stefan Björnlund
Examinator: Christo Burman
Ämne/huvudområde: Bildproduktion
Kurskod: GBQ2U9
Högskolepoäng: 15 hp
Examinationsdatum: 10/12/22

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 (öppet tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja

Nej

Abstract:

Denna uppsats undersöker vad som kan uppfattas som 'dåligt' den narrativa strukturen i *The Room* (2003) och hur det kan bidra till filmens kulturella uppfattning som 'dålig'. Texten går också genom vad 'dålig' film kan vara samt hur uppfattning om det kan bidra till uppfattning vad man bör fokusera på i stället i ett narrativ. Uppsatsen analyserar *The Room* genom Syd Fields treaktsstruktur för att se om filmen bryter konventionella berättarnormer. Uppsatsen tar även upp Robert McKees beskrivning av karaktärer och hur de intrigeras i narrativet och Alberto Baraccos hermeneutiska filmanalysmetod som metod för uppsatsen. Hermeneutik används i under analys av filmen för att förklara hur författarna tolkar händelseförloppet. Analysen svarar på uppsatsens frågeställningar om filmen följer konventionell berättarstruktur, vad som bygger upp narrativet i filmen och vilka aspekter som bidrar till filmens uppfattning som 'dålig'.

Nyckelord:

Narrativ, *The Room*, narrativ, gestaltning, treaktsstruktur, karaktär, karaktärisering

1 Inledning	1
1.1 Introduktion.....	1
1.2 Problembakgrund och Bakgrund.....	1
1.2.1 Vad är 'dålig' film?	1
1.2.2 Klassisk berättarstruktur.....	2
1.3 Syfte och frågeställningar	3
1.4 Metod och material	4
1.4.1 Metod – Narrativ analys.....	4
1.4.2 Filmens handling	5
1.4.3 Metodkritik.....	6
1.4.4 Material	6
1.4.5 Samarbetsprocess	6
1.5 Tidigare forskning.....	7
1.5.1 Begreppet 'dålig film'	7
1.5.2 Berättarstruktur	8
2. Teori	9
2.1 Narrativ struktur	9
2.2 Karaktärstudier.....	10
2.3 Hermeneutik.....	12
3. Analys	12
3.1 Scener med narrativ betydelse och aktindelning.....	13
3.1.1 Scener i Akt 1	13
3.1.2 Scener i Akt 2.....	15
3.1.3 Scener i Akt 3.....	25
3.2 Scener utan narrativ betydelse	27
3.2.1 Sexscener i <i>The Room</i>	27
3.2.2 Bollscener i <i>The Room</i>	28
3.2.3 Drogaffär-scenen i <i>The Room</i>	29
4. Slutdiskussion och slutsatser.....	30
4.1 "Hur förhåller sig <i>The Rooms</i> narrativ till konventionell berättarstruktur?"	30
4.2 "Hur byggs narrativet upp i <i>The Room</i> ?"	31
4.3 "Vilka aspekter i <i>The Rooms</i> berättarstruktur påverkar filmens kulturella uppfattning som 'dålig'?"	32
4.4 Slutsatser	33
4.5 Slutord.....	34
5 Förslag på vidare forskning.....	34

5.1 Skådespelet i <i>The Room</i>	34
5.2 Sexscener i <i>The Room</i>	35
5.3 Klippningen av <i>The Room</i>	35
Referenser	36

1 Inledning

1.1 Introduktion

Filmregissören Tommy Wiseau kom år 2003 ut med sin debutfilm *The Room* (2003). Wiseau visste dock inte hur denna film skulle tolkas av filmtittare. Filmen blev ökänd som ett misslyckat drama med ett osammanhängande narrativ, 'dåligt' skådespel och 'dålig' dialog. Filmen blir gång på gång benämnd som "The Worst Movie Ever Made" (MacDowell & McCulloch, 2019, s. 643), vilket har gjort Wiseau uppmärksammad världen över (MacDowell & McCulloch, 2019, s. 643). Många aspekter har bidragit till filmens kulturella uppfattning som 'dålig', inte minst det okonventionella narrativet av filmen. Uppsatsen undersöker vad som gör filmen okonventionell utifrån hur berättarstrukturen är uppbyggd i hopp om att finna en tydlig förklaring till varför filmen kan betraktas som 'dålig'. Ur uppsatsens resultat kan kunskap genereras om hur filmskapare kan göra för att konstruera ett fungerande narrativ.

1.2 Problembakgrund och Bakgrund

Filmen diskuteras oftast som osammanhängande och ologisk. Resultatet av detta blev att det har formats en sorts internetkultur kring filmen som driver med filmens olika aspekter, såsom skådespel, dialog och narrativ (Vox, 2017). I en intervju med Tom Bissell, som är medförfattare av boken *The Distaster Artist* (2013), som handlar om produktionen av *The Room*, beskriver han detta dilemma: "Do i think it's a strong movie that moves me on a level that art usually moves me? Absolutely not. But i can't say it's bad cause it's so watchable." (Vox, 2017). Filmens problem speglas i faktumet att filmpubliken har skapat videos som *The Room (2003) but with only plot driving scenes* (flinkAdink, 2019) eller motsatsen *The Room (2003) but without plot driving scenes*. (flinkAdink, 2018), för att driva med filmens narrativ. Videon som innehåller scener med narrativ betydelse är 14 minuter lång och videon som innehåller scener utan narrativ betydelse är 40 minuter lång.

1.2.1 Vad är 'dålig' film?

Det behövs undersökas exakt vad som uppfattas som 'dåligt' i filmen narratologiskt sett för att belysa de problem som existerar i filmens narrativ och hur problemen bidrar till den uppfattningen som publiken har av filmen. Uppsatsen utgår ifrån en definition av 'dålig' hämtad från artikeln "Appreciating Bad Art" av John Dyck och Matt Johnsons (2017): "...in the case of good-bad art, 'artistically bad' refers to the product of failed artistic intentions, execution, or poor artistic vision." (Dyck & Johnson, 2017, s. 282). När ett konstverk har

bristande intention eller utförande kan verket uppfattas som ”*artistically bad*” (Dyck & Johnson, 2017, s. 282–283) eller *artistiskt misslyckat* vilket är ett objektivi sätt att definiera ett verk till skillnad från den subjektiva uppfattningen om något som ’bra’ eller ’dåligt’. Intention och utförande *kan* därför påverka verkets ’artistiska uppfattning’ utan att påverka den subjektiva uppfattningen av verket. Ett verka *kan* därför vara *artistiskt misslyckat* men en publik finner ändå en sorts njutning av verket och vilket gör att det uppfattas som ’bra’ eller *good-bad*, som i fallet med *The Room* (Dyck & Johnson, 2017, s. 282–283). Genom detta går det att skilja den subjektiva uppfattningen av filmen som ’bra’ eller ’dålig’ från en definition av något som *artistiskt misslyckat* utifrån beskrivningen av Dyck och Johnson (2017, s. 282–283).

När en film inte lyckas förmedla sitt syfte till sin publik kan filmen tolkas som ’dålig’. Om en film inte har lyckats med att förmedla sitt syfte till sin publik, kan problemet ligga i narrativet. Med djupare förståelse om varför filmen uppfattas som ’dålig’ eller *artistiskt misslyckad* kan vi få reda på vad för konventioner som filmen inte följer, samt vad riskerna av att inte följa dessa konventioner blir. Därför vill vi undersöka hur *The Room* uppfattas som ’dålig’ med hjälp av att analysera narrativet i filmen. En filmupplevelse är grundad i relationen mellan filmtittaren och filmen. Alla människor tolkar filmer olika vilket kan baseras på tidigare erfarenheter och kulturella normer (Baracco, 2017, s. XXIV). Ur dessa tidigare erfarenheter och normer om film föds konventioner som tittaren är van vid och förväntar sig av film. Åskådarens tidigare erfarenheter har därför en predisponerad påverkan på deras reception av filmen som ses och avvikandet från dessa tidigare erfarenheter eller etablerade konventioner riskerar att filmen kan tolkas som ’dålig’ eller *artistiskt misslyckad*.

1.2.2 Klassisk berättarstruktur

Berättarstrukturen kan vara identisk från film till film. Trots att alla filmer inte berättar samma berättelse, följer de konventionella berättarstrukturer som organiserar narrativet och gör det logiskt för tittaren att följa berättelsen. Peter Verstraten (2009), som är författare till boken *Film Narratology*, skriver i boken att ingen film är oproblemiskt narrativ i sin helhet. Ingen film är alltså helt narrativ då filmskapare bryter mot vissa konventioner för att förmedla budskap och känslor. Berättelser förvrängs av berättartekniker, till exempel genom att förvränga tid genom klippning, men ju strängare den narrativa strukturen är, desto ’bättre’ dold är denna förvrängning (Verstraten, 2009, s. 24).

Olika typer av mallar för berättarstruktur har framkommit genom tiderna. Strukturer som *tvåaktsstrukturen* som beskrevs av Aristoteles år 400 f. Kr. eller Syd Fields *treaktsstruktur* som förklaras i hans bok *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (1979) har etablerats inom film för att stärka narrativet. Berättandemallar har hjälpt filmskapare att bygga en gemensam grund för narrativet, där en början, en mitt och ett slut är väsentliga komponenter. (Field, 2005, s. 90). Andra teoretiker som Robert McKee har arbetat med att förmedla vissa konventioner i klassiskt berättande i sin bok: *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting* (1997). McKee (2010, s. 127) förmedlar ett förhållningsätt man bör hålla till sina karaktärer och deras utveckling, samt hur narrativ struktur är lika visäntligt som karaktärer i en historia. Field och McKees teorier om berättande kommer vara väsentliga för vår analys.

1.3 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att bidra med en djupare förståelse för vad 'dålig' film är, genom att analysera filmens narrativ och berättarstruktur. Analysen av narrativet kommer ge insyn i de okonventionella aspekterna i berättarstrukturen och förklara hur uppfattningen av filmen formas utifrån dem. Vi hoppas på att kunna bidra med ny kunskap om varför filmens narrativ anses som okonventionellt. Analysen genererar även kunskap om vad konventionerna om narrativ säger när det kommer till narrativ och berättarstruktur. Uppsatsen utgår från hur klassisk berättarstruktur och karaktärsstudier kan ge insikt till en mer förståelig berättelse, samt vilka aspekter hos det narrativ filmen presenterar som har gjort den omtalad.

Frågeställningar i denna uppsats är:

- Hur förhåller sig *The Rooms* narrativ till konventionell berättarstruktur?

Konventionell berättarstruktur är viktig för att få tittaren att förstå berättelsen i filmen. Om *The Room* inte följer en konventionell berättarstruktur måste vi då förstå hur det påverkar filmens narrativ.

- Hur byggs narrativet upp i *The Room*?

Frågan undersöker vad som bygger upp narrativet i filmen, på vilket sätt och vilka scener som bidrar till narrativet i filmen samt vilka aspekter av berättarkomponenter som finns i scenerna. För att belysa ett unikt fenomen i filmen, att filmen innehåller scener som saknar narrativ relevans för berättelsen, identifieras och analyseras även scener som anses sakna narrativ betydelse. För att undersöka om *The Room* förhåller sig till klassisk berättarstruktur måste vi få en bild av vilka scener som för berättelsen framåt, samt om det finns scener som inte gör det.

- Vilka aspekter i *The Rooms* berättarstruktur påverkar filmens kulturella uppfattning som 'dålig'?

Konceptet 'dålig' är en subjektiv benämning. För att definiera begreppet 'dåligt' och föra in det i analysens sammanhang, analyseras tidigare narrativ forskning, samt forskning om *artistiskt misslyckad konst*, för att definiera vad 'dålig' film kan vara.

1.4 Metod och material

1.4.1 Metod – Narrativ analys

För att besvara frågeställningarna och öka förståelsen av filmen krävs en analys av *The Rooms* narrativ utifrån Paul Ricoeurs *hermeneutiska* analysmetod, vilket beskrivs mer grundligt i uppsatsens teoriavsnitt. Hermeneutik är läran om tolkning, där tolkningen är grunden för att bygga en djupare förståelse för ett ämne (Baracco, 2017, s. XXII). Det hermeneutiska förhållningsättet är relevant för hur vi samlar oss en analytisk tolkning av filmen, och hur vi skapar en gemensam *filmvärld* hos oss och materialet (Baracco, 2017, s. 43). Mer information om Hermeneutik kommer senare.

I undersökningen analyseras flera scener för att anteckna vilka konventionella eller okonventionella aspekter som identifieras i narrativet. Därefter väljs scener ut ur filmen som är relevanta utifrån studiens frågeställningar för att analyseras och därmed bidra med en vetenskaplig tolkning av materialet. Scenerna placeras in i akter och analyseras utefter vilken relevans de har för narrativet i sin specifika akt-placering. Till exempel bör en scen i akt 1 tillföra viss information till narrativet som skiljer sig från informationen som en scen i akt 2 bör tillföra. Urvalet av dessa scener kommer beskrivas i detalj i uppsatsens materialavsnitt.

För att redogöra för filmens dramaturgiska delar, och hur de etableras i filmen, används Syd Fields treaktsstruktur som modell, enligt Sara Khalilis förklaring av Fields treaktsstruktur i boken *Analysing the advantages of Aristotle's two-act structure in comparison with Syd Field's three-act structure in short comedic animation scriptwriting* (Khalili, 2018, s.270). Fields treaktsstruktur innefattar *set-up*, *confrontation*, *climax* och *resolution*. Den första akten informerar om filmvärlden och huvudkaraktären samt presenterar de dramatiska förutsättningarna för berättelsen och protagonistens mål. Den andra akten driver berättelsen framåt och komplicerar för protagonisten genom att introducera hinder och antagonistiska krafter. Den tredje akten, där problemet som uppstod i början har fått en lösning eller ett svar (Field, 2005, s. 90). Fields treaktsstruktur kommer att antingen benämnas som treaktsstrukturen eller Fields treaktsstruktur i uppsatsen.

Analysen utgår från tidigare forskning om berättarstruktur för att ge svar på frågeställningarna. Den tidigare forskningen kommer ge en förklaring av de komplexa förhållanden mellan vad som syns på bild, hur narrativet gestaltas och vilken uppfattning det generar. Karaktärsutvecklingen och berättarstrukturen tar en central del av uppsatsen, men exempel från dialog i filmen tas upp där den påverkar narrativet eller karaktärsbeskrivningen.

1.4.2 Filmens handling

Johnny är en framgångsrik bankman som bor i ett radhus i San Francisco med sin blivande fru, Lisa. De delar en intensiv intim relation som kännetecknas av ett aktivt sexliv. Trots denna idylliska tillvaro har Lisa oförklarligt blivit missnöjd med sitt liv. Hon berättar för sin mamma Claudette hur Johnny har blivit tråkig att umgås med, och börjar kort därefter träffa Johnnys bästa vän Mark och förför honom. Även om Mark är motvillig lyckas Lisa vid flera tillfällen förföra honom genom resten av filmen. Andra biroller framkommer även i filmen, Johnnys yngre vän Denny som är förälskad i Lisa, Lisas vän Michelle som uppmanar Lisa att sluta med sin affär, samt Peter som brukar ge råd till Johnny och Mark. Johnny vet inget om Lisas affär i början men blir misstänksam när Lisa börjar bli mer och mer motsägande i deras relation. Han bestämmer sig att spela in Lisas samtal när hon talar om hennes affär med Mark i samtalet med sin mor och konfronterar henne och Mark på Johnnys födelsedag. Efter en misslyckad konfrontation bestämmer sig Johnny att ta sitt eget liv och skjuter sig själv. Filmen slutar med att Lisa, Mark och Denny hittar Johnny död på golvet och Mark bestämmer sig för att aldrig träffa Lisa igen.

1.4.3 Metodkritik

En filmanalys med hermeneutisk metod har sina nackdelar då vår tolkning av materialet har en sådan stor påverkan på vår slutsats. Vi har källor som kan stärka våra argument, men vår analys kan inte tas som den enda möjliga tolkningen av filmen *The Room*. Vi har ingen tidigare erfarenhet av denna metod eller arbetsprocess. Vår slutsats kan därmed inte tas som absolut sanning (Baracco, 2017, s. XXII).

Ytterligare kritik mot vår metod är relaterat till uppfattningen av narrativa strukturer. I texten *The three-act structure: Myth or magical formula* (2015), hänvisar Brütsch till hur 32 olika författare uppfattar treaktsstrukturen genom att märka när de känner att varje akt börjar och slutar (Brütsch, 2015, s. 306). Brütsch kommer fram till att treaktsstrukturen inte är en exakt mall som alla har lika uppfattning om (Brütsch, 2015, s. 320–321). Vår uppdelning av filmens scener inom treaktsstrukturens ramar kan därför skilja sig från hur andra skulle dela upp scenerna vilket gör att analysen kan få olika resultat beroende på vem som genomför indelningen av scenerna.

1.4.4 Material

Denna text analyserar ett urval av scener i *The Room* för att förklara scenernas handling och narrativa funktion. Texten identifierar tre akter i filmen för att analysera hur *The Room* förhåller sig till en klassisk narrativ struktur (treaktsstruktur). I analysen delas scenerna upp i scener med narrativ betydelse och scener utan narrativ betydelse vilket gör att urvalet av scener baseras på vad vi finner väsentligt för narrativet och vad som är avvikande från narrativets huvudkonflikt. Det finns ett flertal scener i filmen som inte tillför mycket information till tittaren om vad som händer i filmen. Vissa av scenerna, som saknar narrativ betydelse, kommer beskrivas för att ge exempel på scener som avviker från narrativet. Dessa scener är viktiga att ta upp i analysen då de presenterar ett unikt problem för filmen, att filmen innehåller scener som saknar narrativ relevans för berättelsen. Analysen tar även upp olika scener som beskriver karaktärerna och deras handlingar i filmen.

1.4.5 Samarbetsprocess

Denna text är skriven av två olika författare. Arbetet mellan dessa författare har fördelats jämnt med mycket kommunikation om hur arbetsprocessen skulle se ut. Arbetsprocessen

började med indelningen av olika stycken som skrivs i denna text, där alla stycken är fördelade mellan de båda parterna, vilket gör att arbetsansvaret fördelas jämnt. Forskningen mellan de olika parterna har skett gemensamt men har också delats upp så att arbetsprocessen skulle ske flytande, till exempel genom att forska om samma ämne men dela upp olika texter mellan parterna. Vi fördelade granskningen av dessa texter och skrev det som var relevant på en tankekarta med källhänvisning så att det går att hitta referensmaterialet i tankekartan till vad som har lästs av båda parterna.

1.5 Tidigare forskning

Uppsatsens tidigare forskning används både för att förklara 'dålig film' i uppsatsens kontext och för att belysa den forskning som har gjorts kring berättarstruktur som kan vara relevant för uppsatsens analys. Den tidigare forskningen om 'dålig film' förhåller sig mestadels till *artistiskt misslyckad* konst men är relevant för uppsatsen då det ges exempel på *artistiskt misslyckad* film och relevanta begrepp. Begreppen är: *Artistically bad*, *god-bad art* och *bizarre* eller *bisarrt* (Dyck & Johnson, 2017, s. 282–285).

För tidigare forskning om berättarstruktur används främst Sara Khalili (2018) som förklarar Syd Fields treaktsstruktur. Fields treaktsstruktur är den berättarstruktur som används i analysen för att undersöka om *The Room* förhåller sig till konventionell berättarstruktur samt andra teoretiska berättargrepp, som tas upp i uppsatsens teoriavsnitt.

1.5.1 Begreppet 'dålig film'

Den forskning som har gjorts om 'dålig film' förklarar hur 'dålig' förhåller sig till den subjektiva uppfattningen av verk som film och konst. I fallet med filmer som *The Room*, där det finns en sorts uppskattning av filmen trots stor kritik, används begreppet *artistically bad* eller *artistiskt misslyckat*, där intention, utförande eller vision brister (Dyck & Johnson, 2017, s. 282). Dyck och Johnson (2017) använder även begreppet *good-bad art* för att förklara film som är så 'dålig' att den är 'bra'. Film som är *good-bad* kan alltså vara *artistiskt misslyckade* men ändå uppskattas av en publik.

För uppsatsen är det relevant att relatera begreppet 'dåligt' till något i *The Room* som är *artistiskt misslyckat*, som Dyck och Johnson förklarar det, och sedan förklara på vilket sätt det misslyckades enligt konventionella berättarsätt. Dyck och Johnson (2017) fortsätter med att

förklara att det *artistiska misslyckandet* i *good-bad art* gör verken *bisarra* och ger en motsatt effekt till skillnad från den effekt eller känsla de försökt framhäva. Till exempel så nämns sexscenerna i *The Room* som *bisarra* eftersom de är frekventa och använder troper som rosor och *soft-music* vilket gör dem oavsiktligt ironiska (Dyck & Johnson, 2017, s. 283–285). Ett citat från boken summerar den *bisarra* känslan: ”One is left not just laughing, but rather genuinely curious and bewildered, wondering: *How could someone think this is a good idea?*” (Dyck & Johnson, 2017, s. 283).

I texten *The Disaster Artist (2017): How we appreciate bad films* (Huang, Geyu, Mimi John Lin, Feng Tian, Sijie Wu, Belinda Q. He, Yvonne Lin, and Xiaoyu Xia, 2017) för filmvetare ett samtal kring värderingen av *bad films*. Enligt textens abstrakt innefattar filmvetare i det här fallet filmproffs, högskolestudenter eller tjänstemän inom en mängd olika områden. Vissa filmtittare bestämmer intuitivt att en film är ’dålig’ när dess produktionsvärde inte möter industristandarden eller när den är gjord under krävande filmförhållanden medan andra filmtittare undviker stora Hollywood-produktioner som har ’pinsam dialog’ och ’förfärlig berättelse’ men visar de nyaste specialeffekterna (Geyu, 2021, s. 239). Trots att ’dåliga’ filmer som *The Room* innehåller alla ovannämnda möjligheter, som pinsam dialog och en ’dålig’ berättelse, finns det ändå filmer som kombinerar ’misslyckat skådespel’ och ’dålig regi’ oavsiktligt vilket resulterar i ett fenomen som lockar tittare (Geyu, 2021, s. 239). Enligt Wu Sijie (2021) är det omöjligt att sätta en enskild standard för vad som är ’bra’ och ’dåligt’. Sijie ger ett exempel på *The Room* där publiken först kan tycka utan tvekan att det är en ’dålig’ film men ju längre in i filmen en publik kommer desto mer förstår de att Wiseau inte förstår film eller hur film görs och filmskapandet i sig blir en sorts komisk gimmick som får en publik att visa en sorts uppskattning genom att skratta, som Sijie (2021, s.241) förklarar det.

1.5.2 Berättarstruktur

Till skillnad från läran om ’dålig’ film, fann författarna av denna uppsats mycket mer forskning och information om hur narrativ har sett ut historiskt och vad som anses vara väsentligt i ett narrativ. I artikeln ”Analysing the advantages of Aristotle’s two-act structure in comparison with Syd Field’s three-act structure in short comedic animation scriptwriting” av Sara Khalili (2018), undersöker Kahili Aristoteles tvåaktsstruktur som ett alternativ för korta komiska animationsmanus. Kahili undersöker dess fördelar i jämförelse med Syd Fields

treaktsstruktur (Khalili, 2018, s.266), som kommer användas i denna uppsats. Aristoteles tvåaktsstruktur består av två akter, var och en med sin egen uppsättning av scener (Khalili, 2018, s.269). Syd Fields treaktsstruktur gjordes för att organisera en berättelse i tre akter, där en betydelsefull förändring av karaktärerna sker i varje akt (Khalili, 2018, s.270). Dessa strukturer är sätt att se till att berättelsen flyter från början till slut på ett organiserat sätt vilket gör den lätt att följa. Khalilis artikel handlar primärt om berättarstruktur i korta komediationer vilket inte är relevant för denna uppsats. Khalili förklarar hur berättandemallar fungerar i praktiken samt ger en tydlig bakgrund av dessa teorier. För att förtydliga vad berättandemallar och berättande strukturer är behövs det en förklaring av bakgrunden av dessa mallar, vilket Khalili förklarar i sin text (Khalili, 2018, s.266–267).

2. Teori

I detta avsnitt förklaras den teori som är relevant för analysen. Begrepp inom narrativ struktur och karaktärsstudier förklaras. Relevanta konventionella berättargrepp förklaras också, till exempel, karaktärens narrativa funktion i film.

2.1 Narrativ struktur

Inom litteratur och film är en berättelses struktur och narratologi begrepp som ofta används tillsammans. En berättelses struktur är det sätt som berättelsen är organiserad på, medan narratologi är teorin om hur berättelser berättas. Tillsammans bidrar de till att skapa en väl sammanhållen berättelse. Diverse filosofiska idéer om berättarstrukturer har funnits genom tiderna, varav en av dem är Aristoteles som introducerade sin struktur år 400 f.Kr. (Khalili, 2018, s.267).

Syd Field introducerade sin egen teori om treaktsstrukturen år 1979. Field var en amerikansk manusförfattare, författare och instruktör. Han introducerade denna struktur i sin bok *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* och identifierade hur Hollywood skriver kända manus. De tre akterna är: akt ett ”setup”, akt två ”konfrontationen” och akt tre ”beslutet” (Khalili, 2018, s.270). *Setup* är där alla element som publiken behöver veta ska visas upp, saker som historiens ”setting”; som står för tidsepok, år eller århundrade, tid, plats och konflikt (McKee, 2010, s.68). En till del av *setup* är att också etablera karaktärerna som befinner sig i denna *setting* och vilken roll de spelar i sammanhanget. I denna del påbörjas också samtliga *plottpunkter* hos vissa karaktärer, vilket är olika mål som påbörjas i början historien som sedan kommer få mer utveckling. *Konfrontationen* är där berättelsen bromsar in

och konflikten förstärks. Berättelsen bör nå en höjdpunkt av spänning, vilket får tittaren att vilja veta vad som händer härnäst. I slutet av konfrontationen kommer *climax* av berättelsen, som är händelsen som hela berättelsen har byggt upp till (McKee, 2010, s. 377). Sist kommer *beslutet*, där syftet är att sammanföra händelserna i de två föregående akterna för att skapa ett kraftfullt och slutgiltigt resultat, där alla tidigare *plottpunkter* ska avslutas. I denna analys av *The Room* kommer vi främst fokusera på Syd Fields treaktsstruktur.

Verstraten (2009) använder tidsmässig utveckling som den grundläggande definitionen av en berättelse, där en övergång från en situation till en annan sker och förändringen åstadkommes av ett agerande utfört av någon eller något. Förändring kan också uppnås av att inte agera alls, till exempel om någon drunknar och en person väljer att inte rädda personen som drunknar så har det konsekvenser för berättelsens utveckling (Verstraten, 2009, s. 12). Berättartekniker förvränger berättelser till viss del, till exempel genom att förvränga tid genom klippning. Ingen film är oproblematiskt narrativ i sin helhet enligt Verstraten, utan förvrängs av berättartekniker. En sträng narrativ struktur kan dölja dessa förvrängningar (Verstraten, 2009, s. 24).

2.2 Karaktärstudier

Joakim Hermansson, som är författare för doktorsavhandlingen *Adapting Adulthood Migrating Characters and Themes from Novels Screenplays, and Films* (Hermansson, 2021, kap 3), beskriver bland annat karaktärens roll som enheter i förmedlingen av mening i en fiktiv värld. Ett narrativ i en fiktiv värld är ofta designat utifrån vad som ses genom ögonen av karaktärer i den värld de befinner sig i. Genom denna simulation av att se utifrån en karaktärs perspektiv kan publiken få en aning av vad karaktärer tänker och känner för att sedan integrera deras uppfattning med publikens egen uppfattning (Hermansson, 2021, s. 44). Manus beskriver oftast karaktärer som levande varelser som har ett liv utanför textens ramar för att gestalta dem som självständiga individer i den fiktiva världen (Hermansson, 2021, s. 44). Karaktärer besitter inte samma frihet eller personlighet som människor i den riktiga världen gör men en publik kan temporärt tänka att fiktiva karaktärer i film besitter exakt samma privilegier som äkta människor. Att tittaren ser karaktärer som tänkande och känsliga varelser är en viktig aspekt av karaktärernas mottagande av publiken. Detta gör karaktärerna trovärdiga och enkla att relatera till (Hermansson, 2021, s. 46).

För att förstå innehållet i en berättelse, inte minst inom film, behövs en karaktär som agerar gestaltande agent för tittaren. Robert McKee presenterar i sin bok *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting (1997)*, att denna gestaltande agent leder tittaren genom den fiktiva världen med karaktärens eget perspektiv (McKee, 2010, s.169–170). Vad karaktärens mål är och vilken relation karaktären har till andra karaktärer får tittaren reda på genom att den gestaltande agentens ögon. En protagonist har en central och väsentlig roll i berättelsen och som gestaltande agent för tittaren. Generellt sett är protagonisten en enda karaktär men kan sträcka sig till två, tre, ett dussin protagonister. För att två eller fler karaktärer ska identifieras som protagonister krävs det att alla karaktärer delar samma mål och att de, under resan mot att uppnå detta mål, ömsesidigt lider eller lyckas (McKee, 2010, s.169–170). Protagonisten är en egensinnig karaktär men ett medvetet mål som den strävar efter. En alltför passiv protagonist är ett vanligt problem som hindrar berättelsens framåtrörelse mot ett *climax* eftersom protagonisten inte har några mål, inte vill något, inte kan fatta beslut. Detta gör att protagonistens handlingar inte påverkar någon förändring (McKee, 2010, s.171–172).

Debatten om struktur kontra karaktär har varit levande sedan berättelsens begynnelse. Aristoteles ansåg att strukturen av en berättelse är primär och karaktärer är sekundära till en berättelse. McKee (2010) argumenterar för att karaktär är struktur och vice versa men att debatten fortsätter för att det finns en allmän förvirring kring begreppet *karaktär* och *karaktärisering* (McKee, 2010, s. 127). Karaktärisering är summan av alla observerbara egenskaper av en människa som kön, gest, sexuell läggning men även vart karaktären bor, vilken bil den kör och vilka värderingar den har. Denna samling av egenskaper är karaktärisering och den skiljer på karaktärer i film eftersom egenskaperna gör karaktärerna unika. Karaktär är däremot, enligt McKee (2010, s. 127–128), definierat av de val en individ gör som resultat av en pressande situation som avslöjar vilken sorts person de är.

Strukturens funktion, eller berättelsens mål, är att pressa karaktärer i situationer där de ställs inför dilemman och tvingas ta svåra beslut som påpekar deras sanna karaktär. Karaktärens funktion är att, med hjälp av egenskaperna av karaktäriseringen, agera enligt berättelsens ramar, det vill säga, en karaktär behöver vara trovärdig. Karaktären måste tillföra vissa personlighetsgrepp som övertygar publiken om att karaktären är kapabel till att agera som den gör (McKee, 2010, s. 134–135).

2.3 Hermeneutik

Boken *Hermeneutics of the Film World: A Ricoeurian Method for Film Interpretation* av Alberto Baracco kommer användas som grund för metoden vi ska utöva i denna analys. Boken beskriver en metodologisk strategi för tolkningen av filmfilosofi genom hermeneutik. Baracco fokuserar på den grundläggande relationen mellan film och filmtittare, samt hur film som en konstform kan skapa konceptet *the film world* eller (Baracco, 2017, s. 43). *The film world* skapas när en åskådare ser på en film. Eftersom filmer skapar intryck hos sina åskådare och varje åskådare har sitt eget sätt att tolka filmen, är varje *film world* den unika upplevelse och relation till filmen som denna åskådare nu har skapat (Baracco, 2017, s. 65–66).

Baracco beskriver den hermeneutiska metoden enligt filosofen Paul Ricoeurs *hermeneutic circle*. Första steget i cirkeln är *pre-understanding*, vilket är uttolkarens första intryck av filmen, som sedan följs av *Pre-critical understanding*, vilket är uttolkarens första tolkning av materialet (Baracco, 2017, s. 118–120). *Pre-critical understanding* följs sedan av *the explanation*, vilket är hänvisningen av tolkningen genom tydliga argument. Sist kommer *new deeper understanding*, som är hänvisningen av argumenten genom en strukturell analys (Baracco, 2017, s. 121–122). Denna process kallas för den hermeneutiska cirkeln dels för hur denna information påverkar uttolkarens framtida tolkningar, och hur informationen kan leda till ny information som skapar nya tolkningar av filmen, alltså en cirkel (Baracco, 2017, s. 123). Metoden är ett av våra förhållningsätt i analysen för våra tolkningar av narrativet. Uppfattningen av scenerna kan vara relaterade till tidigare filmvetande och fördomar, denna analys är bara en typ av tolkning av *The Rooms* narrativ (Baracco, 2017, s. 106).

3. Analys

I detta avsnitt av uppsatsen kommer vi gå igenom scenerna och analysera viktiga händelser i *The Rooms* narrativ. Vi har delat in dessa scener in i två sektioner där de scener som har narrativ betydelse finns i en sektion och de scenerna utan narrativ finns i en annan. Vi delade in analysen i dessa två delar för att beskriva vilka scener som bygger upp narrativet i filmen och för att belysa hur scenerna utan narrativ relevans är 'onödiga' för filmens handling. Samtliga scener med narrativ betydelse kommer delas in i akter enligt Fields treaktsstruktur, vilket görs för att uppfatta vilka avsnitt som bör tillföra vad till narrativet (Kahili, 2018, s.270). Scenerna utan narrativ betydelse kommer inte delas upp i akter för att många av dessa scener har repetitiva element som visas i samtliga akter, däremot kommer de delas in efter de

fenomen som scenerna visar upp. Scenerna är numrerade utefter vilken följd de analyseras i och inte utefter scennummer i filmen.

3.1 Scener med narrativ betydelse och aktindelning

3.1.1 Scener i Akt 1

3.1.1.1 Scen 1: Johnny och Lisas Introduktion (00:02:21-00:05:22)

Filmen börjar med huvudkaraktärernas introduktion. Johnny är en bankman som älskar sin fästmö Lisa vilket gestaltas i början med en klänning som han ger till Lisa. I första scenen introduceras vi också till en bikaaktör som heter Denny som kommer in när Lisa provar klänningen. Kort efter Denny kommer och hälsar på bestämmer sig Johnny och Lisa att gå upp till sitt rum och ha sex. Sexscenen reflekterar Johnnys och Lisas idylliska romantiska liv. Detta skulle kunna vara *setup*, som del av den första aktens etablerande avsnitt, inför vad som kommer ske senare i berättelsen då relationen mellan Johnny och Lisa kommer förändras. Etableringen av relationerna och karaktärerna är korrekt placerade i den första aktens avsnitt. Tittaren är nu familjär med två av filmens huvudkaraktärer och kan följa deras utveckling (Khalili, 2018, s.270). Genom etableringen här och i framtida scener, bör tittaren kunna närma sig karaktärerna då de avslöjar mer av sin karaktär genom att pressas i obekväma situationer (McKee, 2010, s. 128). Detta i sin följd gör det möjligt för karaktärerna, främst protagonisten, att agera gestaltande agent för tittaren, som kan gestalta berättelsen utifrån karaktärens egna ögon och integrera tittaren i filmvärlden (McKee, 2010, s.169–170).

3.1.1.2 Scen 2: Inciting incident (00:10:07-00:12:28)

I denna scen möter Lisa sin mamma, Claudette. Lisa uttrycker hennes missnöje med Johnny som sin partner. Lisa anser att Johnny är ”boring” och tycker inte om honom längre. Det är i denna scen som Lisa framställs som filmens antagonist, där hon har ett mål eller en önskan som överskrider målet eller önskan hos protagonisten. Denna *dramatic premise* passar i filmens etablerande första akt (Brütsch, 2015, s. 302). Funktionen för scenen kan beskrivas som *the inciting incident*, vilket är början av filmens dilemma (Field, 2005, s. 130).

Beskedet från Lisa om att hon inte tycker om Johnny längre kommer rätt hastigt. Det finns ingen kontext till varför Lisa känner som hon gör. Det har inte gestaltats att karaktärerna har ett liv utanför manusets ramar, vilket avviker från konventionellt manusskrivande (Hermansson, 2021, s. 44). Lisa och Johnny skulle, till exempel, kunna haft komplikationer

redan innan berättelsen började som leder upp till den berättelsen som tittarna nu får se. Detta skulle få karaktärerna att framstå som äkta, känsliga och fritänkande. Karaktärerna stärker då sin roll som gestaltande agent för tittaren eftersom tittaren kan relatera till karaktärerna och förstå deras motiv (Hermansson, 2021, s. 46).

3.1.1.3 Scen 3: Marks introduktion & key incident (00:12:29-00:20:31)

Här introduceras nästa huvudkaraktär i filmen; Mark. Lisa ringer Mark efter hon har talat med Claudette och berättar hur samtalet gick. Mark säger att hon borde uppskatta sitt liv mer och säger att de kan prata om det dagen efter. De bestämmer sig att mötas hos Lisa.

Det som är okonventionellt i scenen är hur Mark introduceras. Det har inte funnits en scen tidigare i filmen som visar Mark interagera med Lisa eller Johnny vilket gör det lite förvirrande att Lisa bestämmer sig att prata med honom. Marks ord till Lisa om att hon borde uppskatta sitt liv mer blir tomma för tittaren eftersom tittaren inte vet vem denna person är som ger råd till en etablerad huvudkaraktär. Tittaren misstänker nog att Lisa och Mark har någon sorts relation men det har inte blivit etablerad än i filmen vilket förvirrar. Mark skulle lika gärna kunna vara Lisas bror eftersom filmen inte har etablerat att Marks relation till Lisa och Johnny. Enligt etablerade konventionella borde Mark introducerats tillsammans med Johnny och Lisa för att etablera relationer mellan karaktärerna (Khalili, 2018, s.270).

Avvikelsen från konventionen skapar förvirring hos tittaren.

Dagen efter samtalet med Mark möter Lisa upp Mark och börjar förföra honom. Mark tackar nej till Lisas försök av förförande och säger att han är ”Johnny is my best friend”, vilket inte är trovärdigt eftersom tittaren inte har sett Mark interagera med Johnny hittills i filmen. För att etablera att två karaktärer har en relation bör det visas i tidigare scener för att förtydliga för tittaren att de faktiskt är vänner (Field, 2005, s. 103). Filmen avviker även här mot konventionerna och gör relationen mellan Mark och andra karaktärer otydlig vilket kan ses som ett *artistiskt misslyckande* som bidrar till uppfattningen av filmen som ’dålig’.

Efter att Mark säger nej flera gånger bestämmer han sig för att ha sex med Lisa. Detta kan ses som *the key incident*, vilket är början på det dilemmat som resten av filmen baseras runt (Field, 2005, s. 134). Efter att de har haft sex frågar Mark varför Lisa gjorde detta mot honom. Mark tycker inte att han är ansvarig för det han gör med Lisa även om det är de båda som har en affär. Mark säger att de inte kan fortsätta att ha denna affär, och sedan kysser han Lisa

direkt efter, vilket rubbar uppfattningen om att Mark har en fri vilja. Mark säger nej men hans handlingar säger ja, han kysser Lisa även fast han tidigare har skylt affären på henne. Karaktären Mark saknar de privilegier som en äkta människa har, som fri vilja över sina handlingar och konsekvenstänk, vilket är en viktig del av tittarens reception av karaktärer (Hermansson, 2021, s. 46). Avvikandet från konventionerna gör att karaktärerna blir distanserade från tittaren vilket även påverkar uppfattningen av dem.

Det finns indikationer i filmen om att Lisa manipulerar Mark, och i viss utsträckning även Johnny, till att få dem att göra som hon vill. Dessa indikationer på manipulering är inte gestaltade tillräckligt för att de ska vara trovärdiga. Den gestaltning som finns hittills är att Mark håller Lisa ansvarig för affären som att hon manipulerade och berövade honom från hans fria vilja. Detta är inte trovärdigt eftersom det som händer i scenen är att Mark säger nej åt Lisa flera gånger och till slut kysser han och har sex med henne. Ingen tydlig manipulation har uppstått här, Mark och Lisa hade bara en affär. filmen gestaltar Mark som en 'bra' bästa vän åt Johnny genom att han säger nej innan sexscenen och efteråt skyller han på Lisa. Här är det *artistiska misslyckandet* att gestaltningen inte är tillräckligt för att övertyga tittaren om att Lisa är manipulativ.

Den här händelsen kan ses som slutet på akt 1. Nu har huvudkaraktärerna introducerats, filmens tema och den centrala konflikten har etablerats (Khalili, 2018, s.270).

3.1.2 Scener i Akt 2

3.1.2.1 Scen 4: Johnnys karaktär och karaktäristik (00:22:21-00:26:00)

I denna scen återvänder Johnny hem till Lisa och tittaren får reda på att han inte fick den befordran som han hade väntat sig få från jobbet. Lisa erbjuder Johnny att ta en drink med henne men han säger att hon vet att han inte dricker och avvisar henne flera gånger men till slut lyckas hon övertala honom att dricka genom att säga: "If you love me you drink". Ännu en indikation på Lisas manipulativa karaktäristik. Johnny sätts här i en pressande situation, han ger vika för pressen från sin flickvän och dricker. Detta går emot Johnnys karaktäristik, en engagerad affärsman och 'bra man', och avslöjar en rätt avslappnad karaktär som gömmer sig bakom den sofistikerade affärsmannen.

Det är viktigt att skilja på karaktäristik och karaktär i detta skede då Johnny kan besitta karaktäristiken av en affärsman och 'bra man' men under press avslöjas den sanna karaktären (McKee, 2010, s. 128). Johnny har även visat andra karaktärsdrag som i detta fall skulle stödja hans handling och karaktär. Han har visat sig vara en omtänksam person. I både Johnnys dialog med Lisa och i dialog mellan Lisa och Claudette får tittaren reda på att han älskar och bryr sig om sin flickvän vilket är den möjliga anledningen till att han övergav sina 'affärsmans-principer' och drack. Båda två blir berusade och Lisa ber Johnny att sova med henne, vilket han till sist gör.

3.1.2.2 Scen 5: Upptrappning av konflikten, Lisas karaktäristik (00:27:13-00:29:22)

I scenen direkt efter den förra, är Lisa i ett samtal med Claudette där Lisa berättar att Johnny kom hem efter att ha misslyckats med att få sin befordran, drack sig full och slog henne. Claudette kan först inte tro det och säger att det inte är likt Johnny att dricka och Lisa säger att hon inte älskar Johnny längre.

I denna scen fördjupas konflikten från att Lisa inte älskar Johnny längre till att Lisa aktivt försöker förstöra Johnnys rykte som en 'bra man' och make. Johnny måste nu handskas med ryktet om att han har slagit sin flickvän vilket står i direkt kontrast till de karaktäriseringar Johnny har. Detta degraderar hans karaktär i andra karaktärers ögon. Förändring har nu åstadkommit till följd av agerandet av karaktärerna vilket fördjupar konflikten (Verstraten, 2009, s. 12). Detta kan få förödande konsekvenser för protagonistens mål om Lisa kan rättfärdiga sin otrohet mot Johnny och lämna honom. Här avslöjar Lisa sin karaktärisering av att vara manipulativ eftersom hon övertalade Johnny att göra något som han inte ville. Karaktäriseringen gestaltas även, eftersom Lisa utnyttjade Johnnys sårbara situation för att främja sina egna motiv och skapa ett hinder för protagonisten.

Situationen som har uppstått, Johnny som gick miste om en befordran, skapar en pressande situation för honom vilket avslöjar, tills vidare, hans sanna karaktär och ger Lisa chansen att utnyttja situationen. Detta gestaltar Lisas karaktärisering och trappar upp konflikten. Berättelsen skapar en pressande situation som gör att karaktärerna kan utvecklas (McKee, 2010, s. 134–135).

3.1.2.3 Scen 6: Lisa pressas (00:31:45-00:33:31)

I ett nytt samtal mellan Lisa och Claudette kommer Denny på tal och Lisa berättar hur Johnny har tagit hand om Denny och hur Johnny är som en fadersfigur åt honom. Lisa medger även att Johnny är väldigt omtänksam mot folk i hans omgivning. Claudette ber Lisa att inte såra Johnny och att berätta för honom om hon inte älskar honom längre. Claudette lämnar lägenheten och Lisa suckar och stirrar upp i taket.

Det intressanta i denna scen är att Lisa, som visat sig vara manipulativ och vilja Johnny ont, väljer att berömma Johnny framför Claudette. I slutet av konversationen kan hon tolkas som antingen obeslutsam inför vad hon ska göra åt situationen eller irriterad av Claudettes råd. Denna pressande situation avslöjar att Lisa ändå tycker att Johnny är en bra man som inte förtjänar att bli sårad, förutsatt att Lisa lyssnade på Claudettes råd. Detta kan i så fall förvirra eftersom Lisa redan har försökt att förstöra Johnnys rykte genom att anklaga honom för att ha slagit Lisa. Det är inte gestaltat vad Lisa har för vinning av att prisa Johnny, speciellt eftersom att Lisas funktion som en antagonist i narrativet är att vara ett motstånd för protagonisten, Johnnys, utveckling (McKee, 2010, s. 387).

Den pressande situationen får här ett omotiverat resultat. Det är som om det finns någon anledning hos Lisa till att inte vilja såra Johnny som inte gestaltas för tittaren. Detta är den första gången där Lisa sätts i en pressande situation. Det fanns ett tillfälle att komma nära karaktären, utveckla Lisas karaktär och avslöja motiven som styr handlingarna i denna scen, men detta hände inte (McKee, 2010, s. 127–128).

3.1.2.4 Scen 7: Marks kvinnobekymmer... och karaktärsbekymmer (00:37:15-00:38:01)

Lisa ringer till Mark och säger att hon saknar och älskar honom. Mark svarar att han inte förstår henne och frågar varför hon ”Why do you do this?”. Mark är en svår karaktär att tyda eftersom han har en karaktäristik som är något omtänksam, speciellt mot sin bästa vän Johnny. Förutom att det nämns i dialog har tittaren inte fått någon gestaltning av Mark och Johnnys relation som bästa vänner. Den första scenen där Mark och Johnny interagerar med varandra i dialog är cirka 38 minuter in i filmen, långt efter den första aktens etablerande avsnitt.

Mark och Johnnys relation har inte så stor betydelse eftersom den inte har etablerats av karaktärernas interaktioner med varandra. Skulle Mark och Johnny interagerat med varandra

tidigare i filmen och visat på deras speciella relation som de har sinsemellan, skulle Marks karaktäristik avslöjas och då skulle karaktären, och dennes handlingar, bli mer trovärdig (McKee, 2010, s. 134–135).

I pressande situationer är Mark som en karaktär utan fri vilja och hans handlingar har motiv bakom sig som inte har gestaltats. Han säger att han inte vill såra Johnny och undrar varför Lisa gör som hon gör men Mark fortsätter att vara med henne utan att berätta för Johnny eller underlätta situationen som han skulle kunna tänkas göra om han nu var Johnnys bästa vän. Lisas manipulation över Mark är inte en anledning till Marks brist av fri vilja eftersom manipulationen inte är trovärdigt gestaltad i handlingar och interaktioner mellan Mark och Lisa på ett övertygande sätt. Skulle det, till exempel, gestaltas att Mark och Johnny har en komplicerad relation trots att de sägs vara bästa vänner skulle möjligtvis Marks handlingar vara mer trovärdiga.

3.1.2.5 Scen 8: Johnny och Marks interaktion (00:38:02-00:40:00)

Nu får tittaren reda på att ryktet att han har slagit sin flickvän har nått Johnny, då han stormar ut genom en dörr som leder upp till taket på byggnaden där han bor och upprepar för sig själv: ”I did not hit her! It’s bullshit, i did not hit her. I did not”. Johnny ser att Mark också är uppe på taket och de börjar konversera. Mark säger att han är där uppe och tänker på saker och Mark frågar Johnny en mängd frågor, till exempel om Johnny tror att kvinnor är otrogna oftare än män. Mark nämner även till Johnny att han kanske har en flickvän men han är inte säker på det än, där Marks möjliga flickvän antagligen syftar på Lisa.

En scen som denna försöker möjligen att skapa friktion mellan Johnny och Mark ur tittarens perspektiv. Tittaren anar nu att Mark inte har bestämt sig än om han ska hjälpa Johnny eller gå bakom ryggen på honom. Tittaren har dock redan sett Mark vara med Lisa flera gånger och på så sätt svika Johnny. Samtidigt skyller Mark sina handlingar på Lisa vilket gör att Mark som karaktär är svår att tyda med inget tydligt gestaltat motiv.

Mark gestaltas som en antagonist men har en inre konflikt med sig själv om han ska lämna Lisa eller inte. Detta gör det svårt för tittaren att veta hur den ska känna för Mark. Förvisso kan en filmskapare lämna dessa frågor obesvarade för att väcka vissa känslor hos publiken och för att senare avslöja de obesvarade frågorna i filmens *climax*. I detta fall verkar det dock som att Mark är en biprodukt av Lisas handlingar, som att Marks karaktär bara existerar i

berättelsen för att förklara hur fel Lisa har. Marks karaktär saknar fri vilja i sina handlingar och blir styrd av berättelsen hellre än att styra eller samverkar med narrativet. För att skapa en trovärdig berättelse bör karaktärer pressas till att göra val som avslöjar deras sanna karaktär. Karaktärerna bör även agera utifrån deras karaktäristik, vilket gör deras handlingar trovärdiga (McKee, 2010, s. 134–135). Mark agerar inte utefter någon etablerad karaktäristik som han har, till exempel lojal eller opålitlig.

3.1.2.6 Scen 9: Lisa pressas återigen (00:42:40-00:44:25)

Lisa är med sin vän Michelle och avslöjar att Johnny inte fick sin befordran, blev full och slog henne. Michelle reagerar starkt på detta och frågar om Lisa mår bra och Lisa svarar att hon inte vill gifta sig med Johnny längre. Lisas argumentation är att Johnny är 'okej' men att hon har hittat någon annan. Michelle säger till Lisa att hon måste vara ärlig med Johnny men Lisa svarar att hon inte kan vara det för att Johnny skulle bli förkrossad. Michelle undrar varför Lisa är otrogen mot Johnny om hon bryr sig så mycket om hur han skulle påverkas av otroheten men Lisa säger bara att hon inte vet vad hon ska ta sig till.

I denna sekvens är det som att filmen kommer på sig själv: Varför är Lisa otrogen om hon ändå bryr sig om Johnny? det har inte gestaltats något som kan ge svar på varför Lisa beter sig som hon gör. Huvudkonflikten är att Lisa har tappat känslorna för Johnny och att hon är otrogen med Johnnys bästa vän Mark, vilket har gestaltats. Anledningen till att Lisa har tappat känslorna är oklara, eftersom det inte har gestaltats för tittaren. I de första scenerna av filmen gestaltas Lisa och Johnny som ett lyckligt och romantiskt par men helt plötsligt älskar inte Lisa Johnny längre. Tittaren får ingen inblick i hur deras förhållande har varit innan filmens handling och får heller inte uppleva händelser tillsammans med karaktärerna som gjorde att Lisa tappade känslorna. Karaktärerna har inget liv utanför manusets text och förlorar därför sin autenticitet hos tittaren som levande människor (Hermansson, 2021, s. 45, 46).

Karaktärerna styrs av ett narrativ i stället för att styra det.

3.1.2.7 Scen 10: Konfrontation mellan Lisa och Johnny (00:44:26-00:46:46)

I nästa scen kommer Johnny hem när Lisa och Michelle fortfarande är hemma. Johnny hör hur tjejerna pratar om "a secret" och frågar vad det handlar om, men Lisa säger att det är bara är mellan henne och Michelle. Michelle ger sig av och lämnar Johnny och Lisa ensamma. Johnny säger till Lisa att han aldrig slog henne och att hon inte borde hålla hemligheter från honom eftersom han är hennes framtida make. Lisa svarar: "Are you sure about that? I might

change my mind”. När Lisa säger att hon ska gå och lägga sig blir Johnny arg och ett verbalt bråk bryter ut. Johnny säger att Lisa borde berätta allt för honom och att han älskar henne och frågar varför hon håller på så här medan Lisa säger att Johnny skrämmer henne och att han är hysterisk. Lisa går upp mot sovrummet och säger att allt kommer lösa sig medan Johnny säger att han fortfarande älskar henne.

Här utvecklas den konflikt som redan existerat mellan Johnny och Lisa i en konfrontation mellan de båda karaktärerna. Som Khalili (2018, s. 270) förklarar bromsas berättelsen en aning, när det inte finns något nytt att tillägga till konflikten, och protagonisten måste ta sig igenom hinder efter hinder för att nå sitt mål. Eftersom detta är första gången vi ser Johnny och Lisa interagera med varandra sedan de båda blev fulla med varandra och Lisa spred ryktet om att Johnny har slagit henne är stämningen mellan Johnny och Lisa rätt spänd. Detta tyder på en utvecklad konflikt och en förändrad relation mellan karaktärerna. Nu när tittaren har fått se ett bråk mellan Lisa och Johnny gestaltas även konflikten och utvecklas till en ny nivå. Det finns nu grunder för Johnny att vara misstänksam mot Lisa vilket inte har funnits tidigare.

3.1.2.8 Scen 11: Vägen till en climax (00:49:10-00:51:41)

Här talar Lisa med Claudette i lägenheten och samtalet leder till att de börjar pratar om Johnny, och Lisas situation med honom. Lisa avslöjar för Claudette att hon har varit otrogen mot Johnny med någon annan men hon avslöjar inte vem det är. Här sker växelvis klippning till Johnny som står i trappan upp till sovrummet av lägenheten och lyssnar på Lisa och Claudette. Det är oklart om han råkade vara där när de kom in eller om han medvetet gömde sig där för att avlyssna deras konversation eftersom det klipper till att Johnny står i trappan utan att han har setts i rörelse innan klippet.

Lisa och Claudette pratar klart och går senare ut ur lägenheten. Johnny pratar högt till sig själv och undrar hur de kan säga sådant här om honom. Johnny säger att han ska ”show them” och ”I will record it all!”. Johnny går ner och gömmer en bandspelare vid telefonen som han förmodligen ska använda för att spela in framtida konversationer.

Denna scen trappar upp konflikten till en ny nivå, eftersom Johnny nu vet att Lisa är otrogen mot honom med någon annan och han agerar för att avslöja Lisa. Johnnys handlingar driver nu storyn framåt. Han jobbar aktivt mot antagonisten och försöker avslöja Lisas otrohet (Verstraten, 2009, s. 12). Detta skapar spänning och bygger upp mot ett *climax* som tittaren

kan tänkas se mot slutet av filmens andra akt om filmen går enligt treaktsstrukturens ramar (Khalili, 2018, s. 269–270).

3.1.2.9 Scen 12: Peters introduktion (00:51:42-00:56:35)

I denna scen introduceras en ny karaktär, Peter, som är vän med Johnny. Johnny berättar för Peter att han har ett problem med Lisa, han vet att hon är otrogen mot honom och frågar Peter vad han bör göra. Peter säger att han inte vill stå mellan Johnny och Lisa men han råder Johnny att konfrontera Lisa. Johnny säger att han inte kan konfrontera henne för att Lisa är hans framtida fru och ”love is blind”.

All spänning från förra scenen har nu lagt sig eftersom Johnny plötsligt nästan förlåter Lisa och gör inget ytterligare för att lösa konflikten utan väljer i stället att ge henne en andra chans. Detta var Johnnys chans att göra något för att ta sig över det hinder som han nu insett är framför honom men som han verkar fortsatt passiv till. Johnny valde att placera en bandspelare i lägenheten för att kunna avlyssna Lisa vilket är en handling som går mot att lösa konflikten men i dialog motsäger Johnny sina handlingar en aning och karaktärerna bygger inte upp konflikten längre förrän precis vid, eller tätt inpå, filmens *climax*.

Den tidsmässiga utvecklingen av karaktärers agerande, som Verstraten säger är grunden för en berättelse, bör ha konsekvenser för berättelsens utveckling. I denna scen agerar Johnny inte alls, vilket även kan ge konsekvenser för berättelsen enligt Verstraten. Konsekvenserna av Johnnys agerande blir att han inte närmar sig sitt mål som nu är att ta reda på vem Lisa är otrogen med. Det passiva agerandet i denna scen är dock omotiverad och tillför ingen förändring för narrativet, vilket är en förutsättning för tidsmässig utveckling (Verstraten, 2009, s. 12). Johnny förblir fortsatt blind för situationen, trots att utvecklingen av berättelsen möjligen skulle gynnas av att han agerar för att förändra situationen. När Johnny är så passiv att hans handlingar inte driver på någon förändring, hindrar det berättelsens framåtrörelse (McKee, 2010, s.171–172). Att karaktärers handlingar inte har någon effekt på berättelsen går emot viktiga konventioner, inte mins enligt Versarten (2009, s. 12) som anser att karaktärers agerande är grunden för en berättelse.

Mark kommer in och börjar prata med Johnny och Peter. Mark tar upp ämnet om kvinnor och säger att han har en kvinna fast hon är gift och det driver honom till vansinne. Detta uttalande från Mark får tittaren att tänka att Mark har bestämt sig för att gå emot sina initiala instinkter

och fortsätta vara med Lisa trots att det äventyrar hans relation till Johnny. Detta kan göra Mark till en antagonist som hindrar Johnnys resa till sitt mål. Marks handlingar i framtida scener kommer att avgöra vilken betydelse karaktären har för narrativet men i nuläget har han gjort mer för att hindra Johnny än att hjälpa honom så det är svårt som tittare att motivera hans handlingar som hjälpsamma för protagonisten.

3.1.2.10 Scen 13: Peter och Marks interaktion (00:57:55-01:00:55)

I nästa scen går Peter upp på taket av lägenheten där han ser Mark sitta och fundera. Peter säger att Mark ser deprimerad ut och Mark säger att han mår dåligt för att han har gjort något hemskt. Efter att Peter och Mark har pratat en stund gissar Peter att anledningen till att Mark mår dåligt är för att han har en intim relation med Lisa. Mark blir frustrerad på Peter men avslöjar sedan att Peter har rätt men att det är Lisas fel för att hon är en ”manipulative bitch”. Peter föreslår att Mark tar ansvar och inte träffar Lisa mer. Peter påstår även att Lisa är en sociopat och inte älskar någon annan än sig själv.

Mark görs nu till ett offer av antagonistens, Lisas, handlingar vilket gör att Marks egna handlingar än så länge kan förklaras i att han blev manipulerad av Lisa och att han inte hade mycket egen vilja för att agera. Detta är ett problem för karaktären eftersom hans relevans för narrativet minskar från att vara en karaktär som ska driva berättelsen framåt, till att vara ett offer som stärker antagonistens roll i narrativet. Karaktären har inget tydligt motiv och har ingen ’narrativ identitet’, såsom antagonist eller protagonist, utan existerar och agerar bara för att berättelsen kräver det.

Peter blev rätt snabbt introducerad för tittaren som en gemensam vän till Mark och Johnny men i denna scen kan han ändå, med sin hastiga introduktion, karaktärisera Lisa som en sociopat. Tittare vet inte vad Peter baserar det på eftersom Peter och Lisa knappt har interagerat med varandra. Det är några komplikationer som uppstår kring den narrativa riktningen med Peters introduktion. Det är som att Peter introducerades i berättelsen för att någon skulle berätta för Mark att han gör fel i att träffa Lisa, men det borde vara karaktärens egen utveckling som får han att inse detta. Enligt McKee (2010, s. 134–135) bör karaktärer sättas i pressande situationer för att avslöja deras sanna karaktär och utvecklas på trovärdigt sätt. Nu introduceras karaktärer enbart i syfte att utveckla andra karaktärer. Peter är en av de karaktärer som dyker upp vid några tillfällen för att berätta något för huvudkaraktärerna, som i fallet med Mark på taket, för att sedan försvinna från berättelsen.

3.1.2.11 Scen 14: Födelsedagsfesten (01:16:26-01:19:55)

Lisa håller i en överraskningsfest åt Johnny på hans födelsedag. När han kommer hem till lägenheten överraskas han av, bland annat Mark, tillsammans med några karaktärer som är okända för tittaren. Festen hålls i gång en stund tills Lisa säger att alla ska ut för lite frisk luft. Alla går ut och Mark är på väg ut men innan han hinner ut ur dörren stänger Lisa dörren framför honom. De sätter sig i soffan i vardagsrummet och börjar kyssas. Mark gör inget försök att hindra Lisa eller sig själv från att initiera intimiteten. Nu, nära slutet av filmen, gestaltas det hur Mark släpper tankarna om Johnny och väljer att vara med Lisa. Detta gör honom till ett sorts motstånd för Johnny eller antagonist. Det skulle kunna gå att klassificera Mark som en antagonist tidigare i filmen, redan vid första mötet med Mark och Lisa då han sviker Johnny. Om det var meningen att tittaren skulle se Mark som en antagonist redan vid det första skedet så motsäger det Lisas etablering som en manipulativ karaktär, då det har gestaltats hur hon har manipulerat Mark och hur han har försökt göra rätt för sig genom att försöka motstå. Filmen försöker gestalta båda sidorna, vilket förvirrar Marks karaktär och hans motiv.

Bristen på trovärdighet hos karaktärer och handlingar är ett resultat av det *artistiska misslyckandet* av att förmedla något till publiken som ger filmen uppfattningen av att vara 'dålig'. Denna scen skulle däremot kunna visa på den förändring som Marks karaktär har gått igenom från den omtänksamma vännen till det han har blivit på grund av hans handlingar. Marks resa är lite diffus eftersom han hela tiden skyller sina handlingar på Lisa och att karaktären inte tar åt sig och förändras av handlingarna vilket är ännu ett exempel på det *artistiska misslyckandet* av intentionen att utveckla en karaktär brister.

3.1.2.12 Scen 15: En underlig karaktärsintroduktion (01:19:56-01:21:03)

Lisa och Mark blir påkomna medan de sitter i soffan av en av karaktärerna som tittaren fick se under festen men som inte har introducerats med namn. Han frågar Mark och Lisa varför de gör så här och Lisa svarar att hon älskar Mark och han svarar att han inte tror på det. Mark blir arg och säger att han inte förstår någonting och stormar ut ur rummet. Karaktären går fram till Lisa och undrar om hon förstår vad hon gör och att hon kommer förstöra Johnny eftersom han är väldigt känslig. Lisa drar sin vanliga historia om hur hon älskar Mark, och den onämnda karaktären säger att Lisa får honom att må illa.

Det oklara i denna scen är vem den nya karaktären är och vilken relation han har till Mark, Lisa och Johnny. Eftersom detta inte gestaltas tydligt nog blir det 'bisarrt' att se honom komma in och läxa upp Mark och Lisa, som om han har något inflytande i relationerna mellan huvudkaraktärerna som har utelämnats för tittaren. Det *artistiska misslyckandet* producerar en konflikt mellan den avsedda effekten av scenen och dess faktiska effekt vilket gör det *bisarrt* (Dyck & Johnson, 2017, s. 283). Eftersom vi inte vet vilken effekt Wiseau ville producera i denna scen går det bara att gissa på att han ville skapa någon sorts spänning med Mark och Lisas avslöjande. Den effekt som faktiskt produceras är något i stil med förundran över vem denna nya karaktär är. Om till exempel Denny hade ersatts av den onämnda karaktären hade det existerat en rimlig etablering av relationerna mellan karaktärerna som hade tillfört en trovärdig konflikt i det skedet. Nu verkar det som att berättelsen krävde att Mark och Lisa behövde bli påkomna tillsammans för att driva narrativet framåt och endast därför existerar denna karaktär i berättelsen utan någon karaktärisering eller introduktion.

3.1.2.13 Scen 16: Lisa är med barn, eller? (01:21:04-01:23:41)

När festen har pågått en stund och alla är ute berättar Johnny för alla att Lisa och han väntar barn. Michelle och Steven, den nya karaktären från tidigare scenen som ännu inte introducerats med namn för tittaren men heter Steven enligt filmens eftertexter, drar Lisa åt sidan och säger till henne att berätta för Johnny att Lisa har varit otrogen. Lisa säger att hon ska berätta för Johnny men inte på hans födelsedag för att återigen undvika att såra honom. Steven frågar när barnet väntas komma och Lisa säger att hon inte är gravid och att hon bara berättade det för Johnny för att "I wanted to make it interesting". Steven säger att detta kommer att förstöra relationen i kompisgruppen och att han tror att Mark inte ens älskar Lisa.

Här sätts Lisa under press från hennes kompisar och det tittaren förväntar sig är någon slags respons från Lisa, en handling, en konfrontation med Johnny, enligt McKees (2010, s.127) argumentation om hur karaktärer bör agera för att avslöja sann karaktär och utvecklas. I denna scen, och i många andra, gör Lisa inget speciellt för att förändra situationen och konflikten narrativt sett, utan håller ett oförändrat läge på situationen även fast hon sätts under press. Det finns rum för utveckling av konflikten men det rummet utnyttjas inte, utan karaktärerna förblir som de blir utan några tydliga motiv, till exempel när Lisa ljuger om att hon är med barn för att "make it interesting". Det gestaltas inte för tittaren varför Lisa vill göra det mer intressant.

3.1.3 Scener i Akt 3

3.1.3.1 Scen 17: Ett våldsamt sammandrabbande samt climax (01:24:49-01:26:23)

Nu är alla inne i lägenheten och Lisa och Mark dansar med varandra i vardagsrummet. Johnny upptäcker detta och frågar Lisa vad hon håller på med men hon säger till honom att det inte angår honom. Mark säger till Johnny att lämna henne ifred och att hon inte vill prata med Johnny och då knuffar Johnny till Mark och undrar varför Mark lägger sig i. Mark säger att Lisa har ändrat sig angående Johnny och att han borde "Wake up". Mark och Johnny hamnar i ett fysiskt bråk som andra gäster behöver bryta. Efter att bråket är slut säger Mark: "If you kept your girl satisfied she wouldn't come to me". Bråket återupptas igen och Johnny säger att han ska döda Mark och att han har förrått Johnny. När bråket bryts återigen säger Johnny att alla förråder honom och att han har fått nog av världen innan han går upp till sovrummet.

Efter konfrontationen mellan Johnny och Mark har filmen nått sin *climax*, den händelse som hela berättelsen har lett upp till (McKee, 2010, s. 377–378). Hela berättelsen har byggt upp till vad som kommer hända när Johnny får reda på vem som är otrogen med Lisa och nu i en fysisk konflikt med Mark får tittaren reda på hur karaktärerna verkligen känner för varandra och vad den centrala konflikten har lett upp till. Detta bygger även upp till en *climax* eller beslut där berättelsen kommer till ett slut och alla frågor blir besvarade. (McKee, 2010, s. 378–379).

3.1.3.2 Scen 18: Slut på konflikten (1:26:26-1:31:00)

I en av de sista scenerna av filmen har Johnny låst in sig i badrummet och Lisa väntar utanför och försöker få ut honom. Lisa säger till Johnny att komma ut men han svarar "I a few

minutes bitch”. Lisa ger upp sitt försök att få Johnny att komma ut och ringer upp Mark på telefon. Lisa säger att hon måste träffa Mark och att hon älskar honom och Mark frågar Lisa ”Why don’t you ditch this creep”. Lisa frågar om hon får komma upp till Mark och han säger att hon får det och ”I want your body”. Johnny kommer ut ur badrummet och frågar vem det var som Lisa pratar med men Lisa vill inte berätta. Då hämtar Johnny kassetbandet som han tidigare hade planterat i telefonen och avlyssnar bandet med Lisa. Där avslöjas det för Johnny vad Lisa och Mark pratade om och Johnny blir frustrerad på Lisa och säger att han inte har en vän kvar i världen. Lisa säger att hon lämnar Johnny, att hon lämnar relationen, och går ut ur rummet. Nu har konflikten, och till viss grad även handlingen i filmen, nått sitt slut.

3.1.3.3 Scen 19: Johnnys öde, filmens slut (01:31:01-01:37:00)

I denna scen är Johnny arg över att Lisa har lämnat honom och han går runt i lägenheten, skrikandes, och välter objekt i lägenheten. Små tillbakablickar visar stunder när Lisa och Johnny var tillsammans som påminnelser för Johnny. Efter ett tag tar Johnny fram en pistol ur en låda, sätter den i munnen och avlossar ett skott som tar hans liv. Nu är handlingen i filmen klar och det skulle kunna vara ett slut på hela filmen men det kommer en ’scen’ efter denna scen som visar Mark, Lisa och Denny som hittar Johnny död i sovrummet. Scenen är i sig inte så viktig för narrativet men den avslöjar brister i karaktärsutvecklingen och avslöjar vad som händer med Mark och Lisa efter Johnnys död. Karaktärerna sörjer Johnny i sovrummet och Mark skyller allt som har hänt på Lisa och vill inte träffa henne mer.

Efter att den scenen är slut har filmen också nått sitt slut, tittaren får se Johnnys öde och även hur självmordet påverkar Mark och Lisas relation. Slutet skulle kunna vara trovärdigt med tanke på filmens allmänna narrativa riktning. Sveket från hans flickvän och bästa vän tar för hårt på Johnny vilket leder honom till att ta självmord, men det som inte känns trovärdigt är hur de andra karaktärerna reagerar på Johnnys död. Denny, som vi inte har sett mycket av i filmen reagerar starkt på Johnnys död. Tittaren har knappt sett Johnny och Denny interagera med varandra sedan början av filmen så reaktionen av Johnnys död stöds inte av karaktärernas interaktioner sedan innan vilket minskar trovärdigheten av reaktionen för tittaren. Marks relation till Johnny har varit oklar genom hela filmen, dels på grund av karaktärens brist på egen vilja som har analyserats tidigare, dels på grund av karaktärens utveckling mot slutet av filmen där han överger sin bästa kompis för att vara med Lisa. Detta gör att Marks reaktion på Johnnys död känns omotiverad. Lisas reaktion på Johnnys död är motiverad eftersom hon har

motarbetat Johnnys mål genom hela filmen som en antagonist och i slutet finns det lite sympati mot den avlidne protagonisten.

I slutet av filmen är Mark lika mycket antagonist som Lisa är. Mark gestaltas ändå i filmens sista skeende som att han nu plötsligt bryr sig om Johnny igen. Detta visas när Lisa frågar Mark: "I still have you right?". Mark svarar med att trycka bort henne och säga att han inte älskar henne. Detta skulle kunna visa Marks sanna karaktär då detta ändå kan ses som en pressande situation för karaktären (McKee, 2010, s. 128). Under filmens gång har Marks handlingar inte nedvärderat hans relation till Johnny utan det gestaltas fortfarande som att Lisa bär skulden för allt. Marks handlingar borde vara av viss betydelse för gestaltandet av honom eftersom det är genom karaktärers handlingar som de utvecklas och avslöjar sin sanna karaktär (McKee, 2010, s. 128). Det finns ett *artistiskt misslyckande* i att försöka gestalta Lisa som manipulativ då den gestaltningen inte är trovärdig nog för att tittaren ska tro på att Marks handlingar orsakades av Lisas manipulation. Den artistiska visionen och utförandet brister (Dyck & Johnson, 2017, s. 282).

3.2 Scener utan narrativ betydelse

I detta avsnitt kommer vi beskriva de avvikande scener i *The Room* som saknar narrativ betydelse. En scen som inte har något narrativt syfte i film är en där karaktärerna gör något som inte tjänar till att föra handlingen framåt. En scen kan ha ett narrativt syfte om den tjänar till att beskriva karaktär, miljö, eller ge sammanhang för senare händelser (Field, 2005, s.162). Det kan finnas scener som saknar narrativ betydelse men som kan ha en viktig roll för karaktärerna. Detta är inte det vi kommer beskriva i detta avsnitt, utan scener som kunde tas bort i filmen och därmed göra narrativet tydligare.

3.2.1 Sexscener i *The Room*

Betydelsen för sexscener i *The Room* varierar. De flesta sexscenerna i filmen fungerar inte som ett mål som huvudkaraktären ska uppnå eller för att visa en relation mellan två karaktärer som inte redan är etablerad, vilket ger dem lite eller ingen relevans för narrativet. Enligt oss finns det två sexscener i *The Room* som har betydelse i narrativet. Scenerna analyserades i förgående avsnitt, 'scener med narrativ betydelse', men tas upp i detta avsnitt för att belysa vad sexscenerna bör tillföra till narrativet och vad som gör de andra sexscenerna 'onödiga'. Den första scenen är mellan Johnny och Lisa som sker i början av filmen. Scenen gestaltar

relationen mellan Lisa och Johnny, och agerar *set-up* för hur deras relation kommer att förändras (Wiseau, 2003, 00:05:20-00:08:28). Den andra scenen som har narrativ betydelse är första sexscenen mellan Lisa och Mark. Denna scen fungerar som början på filmens triangeldrama mellan Johnny, Lisa och Mark (Wiseau, 2003, 17.14-19:31).

Förutom dessa scener finns det flertal andra sexscener som presenteras i filmen, men dessa har inget syfte i narrativet. En av dessa scener är introduktionen av karaktärerna Mike och Michelle (Wiseau, 2003, 29:30–31:03). Mike och Michelle går hem till Johnny och Lisa och har sex på deras soffa medan de inte är hemma. Lisa och Claudette kommer tillbaka och finner dem efter att de är påklädda. Denna introduktion är okonventionell eftersom tittaren inte har sett karaktärerna tidigare i filmen. Tittaren vet inte vilka de är, varför de är hemma hos Johnny, eller varför de bestämmer sig att ha sex i deras soffa. Om syftet med denna scen var att visa vilka Mike och Michelle är, förmedlas denna information på ett icke-fungerande sätt, eftersom innan Lisa har förklarat vilka de är får åskådaren inte en gestaltning av karaktärerna och sitter förvirrad medan de har sex på hennes soffa i två minuter. Field (2005, s.165) beskriver hur varje scen i en film bör informera tittaren om något karaktärerna vill, eller föra berättelsen framåt, vilket denna scen inte gör.

Sexscenerna är väldigt långa. Även de sexscener som har narrativt syfte är upp till 3 minuter långa. McKee presenterar det han anser vara axiomen *Show, don't tell*, vilket beskriver hur filmskapare inte ska visa för mycket för sina tittare (McKee, 2010, s. 421). Sexscenerna visar hur karaktärerna har sex med romantisk musik i bakgrunden, utan att tillföra några karaktärsinteraktioner som visar vilka dessa karaktärer är. Scenerna tillför inte någon viktig narrativ information. Den onödiga längden av scenerna visar för mycket för åskådaren och visar på *The Rooms* problem med sin stora mängd onödiga scener som tar upp mycket tid i filmen. Om sexscenerna hade klippts bort från filmen och tittaren bara hade sett karaktärer interagera romantiskt utan att dra ut på scenernas längd, hade relationerna i filmen gestaltats på ett konventionellt sätt.

3.2.2 Bollscener i *The Room*

Det finns scener i *The Room* (2003) som kan definieras som 'bollscener'. Dessa scener framkommer flertal gånger i filmen och i dem sker det inte mycket narrativt sett. Bollscener är scener där karaktärerna kastar en amerikansk fotboll till varandra i det narrativa syftet av att

etablera relationerna mellan karaktärerna. Problemet med dessa scener, likt filmens sexscener, är att längden av dessa scener överskrider den tiden som krävs för att tittaren ska uppfatta och tolka relationerna mellan karaktärerna (McKee, 2010, s. 421). I vissa bollscener har karaktärerna en dialog mellan varandra som kan beröra storyn men som inte är väsentligt för narrativet. Dialogen i dessa scener består mest bara av småprat och i vissa bollscener spelar två eller fler karaktärer boll med varandra utan någon dialog. Dessa scener tillför ingenting narrativt sätt eftersom scenerna försöker gestalta en relation mellan två eller flera karaktärer som redan har gestaltats tidigare.

3.2.3 Drogaffär-scenen i *The Room*

En scen som saknar narrativ betydelse är en scen som kan definieras som 'drogaffärscenen'. I den här scenen är Denny på taket av en byggnad och väntar på någon som heter Chris R. Denny är skyldig honom pengar och situationen blir snabbt intensiv. Chris R drar fram en pistol och trycker ned Denny mot marken med pistolen mot Dennys huvud. Precis innan något händer kommer Johnny och Mark för att rädda Denny från ingenstans. Medan Johnny och Mark brottas med Chris R, befinner sig Lisa och Claudette också på taket helt plötsligt. Medan Johnny och Mark går i väg med Chris R börjar Lisa och Claudette att skrika på Denny. Efter mycket skrikande kommer Johnny och Mark tillbaka och Johnny omfamnar Denny och säger sedan att de ska gå hem.

Denna scen är en scen som inte har något narrativt syfte i filmen. Karaktärerna gör något, men det tjänar inte till att föra handlingen framåt. Field (2005, s.162) säger att varje handling i ett manus bör föra berättelsen framåt, eller ge åskådaren vidare information om karaktärerna som kan vara relevant senare. I fallet med denna scen etablerar den att karaktären Denny är involverad med droger, men varken Chris R eller Dennys drogmissbruk nämns igen, vilket gör att informationen inte är relevant för berättelsen. Om denna scen hade blivit borttagen från filmen hade berättelsen varit densamma och det hade troligen inte påverkat vår uppfattning av karaktärerna.

4. Slutdiskussion och slutsatser

4.1 ”Hur förhåller sig *The Rooms* narrativ till konventionell berättarstruktur?”

Den första frågeställningen i uppsatsen, ”Hur förhåller sig *The Rooms* narrativ till konventionell berättarstruktur?”, syftar på att undersöka om filmen följer konventionell berättarstruktur eller inte.

I Akt 1 i *The Room* introduceras huvudkaraktärerna, Johnny, som är filmens protagonist, Lisa, filmens antagonist, och Mark som kan ses som en andra antagonist. Samtidigt etableras också vad historien handlar om, vilket presenteras tydligt när Lisa bestämmer sig att ha en affär med Mark. Marks introduktion är den vagaste introduktionen av de tre huvudkaraktärerna där det inte etableras tidigt vilken relation Mark har till Johnny eller Lisa. När relationerna väl etableras sker det i dialog med Johnny, och gestaltas inte av handlingar mellan karaktärerna. Till exempel när Mark säger: ”Johnny is my best friend” (*The Room* 15:35-15:40) finns det ingen scen som tidigare har etablerat denna relation mellan Mark och Johnny, vilket minskar trovärdigheten av relationen för tittaren. I första akten presenterar inte heller vad som driver huvudkaraktären Johnny. Lisa är den enda karaktären som driver handlingen framåt i den första akten.

Akt 2 är den längsta akten av *The Room* och innehåller konflikt efter konflikt som hindrar Johnny från att uppnå sitt mål. Johnnys mål i filmen är att hålla sin relation med Lisa vid liv, och allt bygger upp till *Climax* på födelsedagsfesten (*The Room* 1:16:25-1:20:20). Johnnys hinder byggs inte bara upp av Lisa och Marks handlingar utan kan också ses komma från honom själv. Det finns en del tillfällen i filmen då han har chansen att agera men väljer att inte göra det. Exemplet för detta är hans dialog med Peter när han berättar för honom att han tror Lisa är otrogen och Peter säger att han borde prata med Lisa om detta. Johnnys respons är: ”I can’t confront her! I have to give her a second chance...” (*The Room*, 52:40-52:53). Johnny får flertal chanser att förändra situationen, men är en för passiv protagonist för att göra något åt det vilket gör att berättelsens utveckling hindras.

Akt 3 byggs upp av de sista scenerna som avslutar berättelsen. I denna akt konfronterar Johnny antagonisten Lisa om hennes otrohet, och bestämmer sig till slut att han inte kan fortsätta leva och skjuter sig själv. Den sista akten avslutar de samtliga karaktärsmålen då Johnnys död får Mark att förstå att Lisa aldrig brydde sig om Johnny, vilket gestaltas när hon

säger: ”I still have you right?”, och Mark svarar med att trycka bort henne och säga att han inte älskar henne (*The Room*, 1:34:44-1:35:15). Lisa får det hon har önskat genom filmen, eftersom genom hela filmen har hon önskat inte vara tillsammans med Johnny längre. Johnny uppnår inte sitt mål i slutet, han kunde inte få Lisa att vara tillsammans med honom längre och skjuter sig själv.

Även om dessa scener skapar ett skelett som av scener som följer Syd fields treaktsstruktur, så finns det betydligt mer avvikande delar i narrativet som inte följer den. Antalet scener som saknar narrativ betydelse påverkar hur varje akt känns och uppfattas. Till exempel i akt 2 bör majoriteten av tiden spenderas på konfliktupptrappning och karaktärsutveckling. Många scener i akt 2 tillför inget till konflikten eller bygger inte upp till en *climax*, vilket avviker från konventionell berättarstruktur.

4.2 ”Hur byggs narrativet upp i *The Room*?”

Den andra frågeställningen, ”Hur byggs narrativet upp i *The Room*?”, syftar på vilka scener som bygger upp ett narrativ och hur dessa scener är relevanta för filmens narrativ.

Interaktionerna mellan karaktärerna och deras handlingar bygger upp och driver narrativet framåt i filmen. Detta är korrekt enligt konventionell berättarstruktur, karaktärerna ska i samspel med narrativet driva berättelsen framåt. Analysen har dock avslöjat brister i karaktärer och deras motiv samt handlingar och interaktioner som gör narrativet otydligt.

Mark är en karaktär som inte har fri vilja i filmen. Hans handlingar får inga konsekvenser för honom och det förändrar knappt relationerna mellan honom och andra karaktärer i filmen. Karaktärens agerande bör tillföra konsekvenser och en förändrad situation som utvecklar berättelsen, men det är få handlingar som ger konsekvenser för Mark.

Lisa är en karaktär vars handlingar driver på den centrala konflikten i filmen men vars motiv saknar etablering. Trots att karaktären agerar korrekt som en antagonist genom att hindra protagonisten mot dennes mål, har Lisas motiv inte etablerats på ett trovärdigt sätt. Tittaren vet att hon har tappat känslorna för Johnny och inte vill vara med honom mer men längre in i filmen betar hon sig taskigt mot Johnny för ingen anledning alls, som när hon säger att hon är med barn för att göra det mer intressant. Det finns inga motiv bakom karaktärens handlingar

som har gestaltats och därför blir den centrala konflikten som berättelsen baserar sig på, och utvecklas utifrån, icke-trovärdig.

Johnny är en passiv protagonist som knappt agerar för sig själv, som i samtalet med Peter där han säger att han ska ge Lisa en andra chans trots att hon har varit otrogen mot honom. Det är främst andra karaktärers agerande som förändrar Johnnys situation och han agerar nästan aldrig för att uppnå sina mål och driva berättelsen framåt. Johnnys mål är i stort sett att hålla ihop sitt förhållande med sin flickvän och det är nästan bara Lisas handlingar som dikterar hur berättelsen utvecklas. Lisa säger att Johnny har slagit henne, Lisa har en affär med Mark, Lisa väljer att inte berätta för Johnny. Johnny tar nästan inget eget initiativ för att lösa konflikten. När Johnny valde att spela in Lisa och Marks samtal var det den enda gången hans handlingar faktiskt påverkade situationen och det var vid slutskedet av filmen, när handlingarna borde skett utmed hela filmen.

Filmen innehåller scener som saknar narrativ betydelse, vilket påverkar uppfattningen av narrativet. Enligt Fields definition av vad scener bör uttrycka till publiken, följer scenerna som saknade narrativ betydelse inte denna definition. De scener som saknar narrativ betydelse bryter mot McKees och Fields definitioner om berättarstruktur och skapar förvirring hos tittaren. Konventionellt sätt ska en scen driva narrativet framåt genom att ge mer information om karaktärer, filmvärlden eller relationer. Filmen bryter mot dessa konventioner genom att bidra med scener som inte tillför någonting eller där utförandet och intentionen av dessa scener brister. Till exempel i scenen där Denny blir konfronterad av Chris R, tillför scenen inget till narrativet, säger inget relevant om filmvärlden och etablerar bara en temporär relation då Chris R inte ses eller nämns mer i filmen. Intentionen av denna scen brister och kan anses som *artistiskt misslyckad*.

4.3 ”Vilka aspekter i *The Rooms* berättarstruktur påverkar filmens kulturella uppfattning som ’dålig’?”

Den tredje frågeställningen ”Vilka aspekter i *The Rooms* narrativ påverkar filmens kulturella uppfattning som ’dålig’?” syftar på vad berättarstrukturen har för roll i filmens uppfattning som ’dålig’.

Utifrån analysen går det att placera scener med narrativ betydelse i akter, men de scener som saknar narrativ betydelse påverkar hur narrativet uppfattas. På grund av scenerna som saknar narrativ betydelse förvärras hela strukturen. Även fast filmen ringar in några element av konventionell berättarstruktur, är det misslyckandet hos skaparen, Tommy Wiseau, att förmedla budskap som göra att vision, intention och utförande, brister i många scener. De aspekter av *The Rooms* berättarstruktur som påverkar filmens uppfattning som *artistisk misslyckad* har med berättarstrukturen och narrativet runt strukturen att göra. Som analysen avslöjar följer filmen treaktsstrukturen i få aspekter, men i helheten är det utförandet av karaktärens handling, motiv och interaktioner som brister och bidrar till ett icke-fungerande narrativ. Dessa brister är troligen en faktor till hur filmen kan uppfattas av en publik.

För att följa en konventionell berättarstruktur måste intention och utförande vara tydligt nog för en publik att förstå sceners betydelse. Som nämnt tidigare så har *The Room* en del scener som inte tillför något till narrativet och där intention, vision och utförande brister. Scenerna förlorar då sitt syfte för narrativet vilket är ett *artistiskt misslyckande*. Genom analys går det att identifiera fler exempel på *artistiskt misslyckande*, till exempel i karaktärernas utveckling och interaktioner. Dessa aspekter bidrar till filmens uppfattning som 'dålig'. Det är nödvändigtvis inte upplevelsen av filmen som är 'dålig' då många fans av filmen finner en sorts uppskattning i det *artistiska misslyckandet*. Det 'dåliga' i filmen är då 'misslyckandet' i att förhålla sig till konventionell berättarstruktur och förmedla budskap på grund av bristande intention, vision och utförande.

4.4 Slutsatser

Efter att analyserat *The Room* (Wiseau, 2003) kan vi sammanfatta att filmen har ett flertal brister, varav en av bristerna är relaterat till narrativet. De okonventionella valen i narrativet genomsyrar hur filmens publik uppfattar själva handlingen och relationerna mellan karaktärer. Genom att tillägga ett stort antal scener som saknar narrativ betydelse, syns det att *The Room* har svårigheter att kommunicera budskap i narrativet på ett effektivt sätt. Detta *artistiska misslyckande* skapar uppfattningen av filmen som 'dålig'.

Karaktärer gestaltas inte korrekt eller samspelar inte med narrativet enligt konventionell berättarstruktur och scener introducerar nya problem som inte leder någonstans eller som tillför till filmens narrativ. Detta gör det svårt för tittaren att ta del av berättelsen och följa

karaktärers utveckling, vilket främjar den kulturella uppfattningen av *The Room* som en 'dålig' film.

The Room hyllas fortfarande även om dessa fel i filmens narrativ existerar, vilket också ifrågasätter idén av att filmen är 'dålig'. Hur kan en film som är 'dålig' ändå bli så omtalad? Detta knyter an till diskussionen om 'dålig konst' och 'dålig film' som kan ses som *artistiskt misslyckad* eftersom det fortfarande kan finnas någon sorts uppskattning till verket även fast verket är 'misslyckat' till skillnad om det vore 'dåligt'. Själva 'misslyckandet' och avvikandet från konventioner kan då skapa en upplevelse hos tittaren som denne uppskattar och dras till.

4.5 Slutord

Diskussionen om 'bra' konst har funnits så länge som konst har existerat. Frågor som 'Vad är den bästa filmen?' eller 'Vad för aspekter gör en 'bra' film?' kan komma fram hos filmskapare. Filmskapare får lära sig hur de gör 'bra' film och ser upp till det som är 'bra'. Diskussionen kan vara präglad av konventioner hos filmer, det okonventionella kan bli misstolkat som 'dålig'. *The Room* är en film som är på den motsatta änden av diskussionen om 'bra' eller 'dålig' film. Den hyllas av den gruppen av människor som vill hitta underhållning i det okonventionella, i sökandet på något som är på ett sätt ett 'misslyckande', men ett underhållande sådant. Genom att undersöka 'misslyckandet' i *The Room* går det att förmedla till framtida filmskapare hur de inte ska gå till väga att skapa film, vilket kanske kan vara lika värdefullt som att bli tillsagd hur de bör gå till väga.

5 Förslag på vidare forskning

Det finns ett flertal aspekter som författarna av denna uppsats inte kunde undersöka. Samtliga ämnen är baserade på vidare analys av materialet som inte är relaterat till berättarstruktur eller narrativt. Detta är bara ett urval av ett par aspekter hos filmen som skulle kunna analyseras, då alla aspekter av filmen skulle vara ett för stort tillägg för den begränsade uppsatsramen som författarna förhåller sig till.

5.1 Skådespelet i *The Room*

Det är värt att undersöka skådespelets betydelse för uppfattningen om filmen som 'dålig'. Skådespelet har också fått kritik och skådespelarnas uppträdande kan var en bidragande faktor i uppfattningen av filmen. Denna uppsats undersöker inte teorier om effektivt skådespel. Att

forska om skådespelarnas uppträdande kan vara lärorikt för att undersöka hur skådespelet bidrar med en uppfattning om filmen.

5.2 Sexscener i *The Room*

Funktionen av sexscener i *The Room* är i viss mån oklara. De flesta sexscener i filmen har analyserats som 'onödiga' men båda författarna har inte forskat på funktionen av sexscener i film. Sexscenerna tar upp en stor del av filmen, både tidsmässigt och narratologiskt, därför finns det mycket att analysera hos scenerna. Detta kan också möjligtvis bidra till en analys om rollen av kvinnor i *The Room* och filmens sexpositiva attityd.

5.3 Klippningen av *The Room*

Tillägget av icke-väsentliga scener var till en början skapad i manusskrivandet, men valet att låta dessa scener vara kvar gjordes i klipprummet. Att undersöka hur klippningen i filmen kan bidra till uppfattningen av filmens uppfattning som 'dålig', kan vara ett forskningsområde som är värt att undersöka.

Referenser

Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the Film World : A Ricoeurian Method for Film Interpretation* (4 uppl). Università degli Studi di Torino.

Bissel, T & Sestero, G. (2013). *The Disaster Artist: My Life Inside The Room, the Greatest Bad Movie Ever Made* (1 uppl). Simon & Schuster.

Brütsch, M. (2015). The three-act structure: Myth or magical formula?. *Journal of Screenwriting*, 6(3), 301-326. DOI: https://doi.org/10.1386/josc.6.3.301_1

Dyck, J. & Johnson, M. (2017). Appreciating bad art. *The Journal of Value Inquiry*, 51(2), 279-292. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10790-016-9569-2>

Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (Rev. Ed). Dell Pub. Co.

FlinkAdink, (17 oktober 2019). *The Room (2003) but with only plot driving scenes*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=zHVijx7QwKw&t=2s>

FlinkAdink, (17 Januari 2018). *The Room (2003) but without plot driving scenes*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9M7Ta53PGrA>

Hermansson, J. (2021). *Adapting Adulthood Migrating Characters and Themes from Novels Screenplays, and Films*. [Doktorsavhandling, Göteborgs universitet]

Huang, G., Lin, M. J., Tian, F., Wu, S., He, B. Q., Lin, Y., & Xia, X. (2021). The disaster artist (2017): How we appreciate bad films. *Journal of Chinese Cinemas*, 15(2-3), 236-243. DOI: [10.1080/17508061.2021.2002611](https://doi.org/10.1080/17508061.2021.2002611)

Khalili, S. (2018). Analysing the advantages of Aristotle's two-act structure in comparison with Syd Field's three-act structure in short comedic animation scriptwriting. *Journal of Screenwriting*, 9(3), 265-277.

MacDowell, J, & McCulloch, R. (2019). Introduction: 'So bad it's good': aesthetics, reception, and beyond. *Continuum* 33(6), 643 – 652. DOI: [10.1080/10304312.2019.1677978](https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1677978)

McKee, R. (2010). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting* (1 uppl). HarperCollins.

Verstraten, P. (2009). *Film Narratology* (1 uppl). University of Toronto Press.

Vox. (14 juni, 2017). *Why people keep watching the worst movie ever made* [Video]. YouTube.

Wiseau, T. (Regissör). (2003). *The Room* [Film]. Wiseau-Films