



# **Användning av naturalistisk dialog för att skapa trovärdighet i film**

Rebecka Store

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Film och media
Identifikationsnummer:	8243
Författare:	Rebecka Store
Arbetets namn:	Användning av naturalistisk dialog för att skapa trovärdighet i film
Handledare (Arcada):	Arn-Henrik Blomqvist
Uppdragsgivare:	
<p>Sammandrag:</p> <p>Dialog är en nyckelfaktor i alla filmmanus och anses ofta vara en utmaning för manusförfattaren. I modern filmproduktion strävar man efter att skapa trovärdighet i dialogen, samtidigt som detta bör balanseras med en effektivitet som driver berättelsen framåt. Forskningsfrågorna i det här arbetet är ”vad gör filmdialog trovärdig” och ”hur skapar man trovärdighet i filmdialog”. För att svara på dessa frågor använder jag mig av litteratur av diverse filmteoretiker. De författare jag oftast hänvisar till är Rib Davis, Linda Aronson, Thomas Granath, Linda Seger och Kjell Sundstedt. Forskningsfrågorna besvaras genom en samling skrivverktyg som kan användas vid dialogskrivning, tillsammans med exempel från välskrivna filmer och tv-serier som illustrerar hur verktygen kan tillämpas i praktiken. Ett förslag på hur det praktiska arbetsflödet vid dialogskrivande kan se ut är också inkluderat.</p> <p>Problematiken i att isolera dialog som forskningsämne är att den är så tätt sammanflätad med alla andra manuselement, såsom karaktärsbygge, handling och rytm. Några av nyckelpoängerna i resultatdelen är vikten av att använda undertext i dialogen, samt att tystnad är ett underskattat verktyg som kan användas för att förmedla känslor och attityder tydligare än den uttalade repliken. Övriga metoder som lyfts fram i detta arbete är rytm i dialogen genom att karaktärer avbryter sig själva och andra, hur författarens kännedom om psykologiska mekanismer kan lyfta dialogen, hur sociala koder och omständigheter påverkar dialogen, hur man kan använda sig av improvisation och skådespelararbete för att skapa unik dialog och hur man som manusförfattare behöver känna till allmänna manusregler för att medvetet kunna följa eller bryta mot dem.</p>	
Nyckelord:	Dialog, filmmanus, trovärdighet, skrivverktyg, filmteori, naturalism
Sidantal:	44
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	19.12.2022

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Film and media
Identification number:	8243
Author:	Rebecka Store
Title:	The use of naturalistic dialogue to create believability in film
Supervisor (Arcada):	Arn-Henrik Blomqvist
Commissioned by:	
<p>Abstract:</p> <p>Dialogue is a key factor in screenwriting and is often considered a daunting task for the screenwriter. In modern film the aim is typically to create believability in the dialogue, while balancing it with a measure of efficiency to progress the story at a steady pace. The research questions of this thesis are “what makes film dialogue believable” and “how do you write believable film dialogue”. To answer these questions, I am using literature by film theoreticians, among whom Rib Davis, Linda Aronson, Thomas Granath, Linda Seger and Kjell Sundstedt are the ones most often referred to. The questions are answered through a collection of writing tools that can be used when writing dialogue, accompanied by examples from well-written films and tv-shows that illustrate how these tools can be used in practice. A suggestion of what the workflow can look like when writing dialogue is included as well.</p> <p>Isolating dialogue as a subject of research can be problematic, as it is closely linked to other elements of the script, such as characterization, action and rhythm. Some of the key points concluded are that subtext is an important aspect of dialogue, as well as silence being an underappreciated tool that can be used for characters to communicate emotion and attitudes in a way that can be more impactful than the spoken lines. Other methods brought up in this work are using rhythm in dialogue by letting characters interrupt themselves and each other, how the writer’s knowledge of psychological mechanisms can elevate dialogue, how social codes and frameworks influence dialogue, how to use improvisation and work with actors to create unique dialogue, and how the screenwriter needs to be aware of common screenwriting rules to make conscious decisions to follow or break them.</p>	
Keywords:	Dialogue, screenwriting, believability, writing tools, cinema theory, naturalism
Number of pages:	44
Language:	Swedish
Date of acceptance:	19.12.2022

# INNEHÅLL

Figurer och tabeller .....	5
<b>1 BAKGRUND .....</b>	<b>6</b>
1.1 Forskningsfråga.....	6
1.2 Relevans och syfte .....	6
1.3 Avgränsning och metod.....	7
<b>2 DEFINITIONER – TYPER AV DIALOG.....</b>	<b>8</b>
2.1 Effektiv dialog – Att driva på handlingen .....	8
2.2 Naturalistisk dialog – En spegelbild av verkligheten.....	9
2.3 Selektiv naturalism – Trovärdig, men även framåtsträvande .....	10
<b>3 VERKTYG FÖR ATT SKAPA TROVÄRDIG DIALOG .....</b>	<b>11</b>
3.1 Undertext .....	11
1.1.1 Exempel – <i>Game of Thrones</i> .....	12
3.2 Tystnad.....	16
3.2.1 Exempel - <i>Drive</i> .....	16
3.2.2 Exempel - <i>Notting Hill</i> .....	17
3.3 Att avbryta sig själv och andra.....	18
3.3.1 Exempel – <i>The Meyerowitz Stories</i> .....	19
3.4 Gräl och en förståelse för psykologi .....	22
3.4.1 Exempel – <i>Marriage Story</i> .....	22
3.5 Individuellt språk.....	25
3.5.1 Exempel – <i>12 Angry Men</i> .....	26
3.6 Sociala koder.....	27
3.6.1 Exempel - <i>Pulp Fiction</i> .....	28
3.7 Att väva in budskapet organiskt.....	29
3.7.1 Exempel - <i>Batman Begins</i> .....	30
3.8 Improvisation .....	31
3.8.1 Exempel – <i>This is England</i> .....	32
3.9 Några dialogregler att följa eller bryta mot.....	33
3.9.1 Dialogregel: “Undvik talking heads” .....	33
3.9.2 Dialogregel: “Undvik informationstunga segment” .....	34
3.9.3 Dialogregel: “Undvik repetition” .....	34
3.9.4 Att bryta mot dialogregler: <i>12 Angry Men vs The Room</i> .....	35
<b>4 SAMMANFATTNING OCH DISKUSSION .....</b>	<b>37</b>
4.1 De grundläggande metoderna.....	37
4.2 Dialogskrivning - ett arbetsflöde .....	38
4.3 Personlig reflektion .....	39
4.4 Slutord .....	40
<b>5 KÄLLOR .....</b>	<b>41</b>

## FIGURER

Figur 1. The Flash (säsong 3), 2014 .....	8
Figur 2. Pieces of a Woman, 2020.....	8
Figur 3-4. Game of Thrones (säsong 2), 2012.....	15
Figur 5-6. Drive, 2011 .....	17
Figur 7-8. Notting Hill, 1999 .....	17
Figur 9-10. The Meyerowitz Stories, 2017.....	21
Figur 11-12. Marriage Story, 2019.....	25
Figur 13-14. 12 Angry Men, 1957.....	27
Figur 15-16. Pulp Fiction, 1994 .....	29
Figur 17-18. Batman Begins, 2005.....	31
Figur 19-20. This is England, 2006. ....	33
Figur 21. 12 Angry Men, 1957 .....	36
Figur 22. The Room, 2003 .....	36

## TABELLER

Tabell 1. Konfliktelement.....	23
--------------------------------	----

# 1 BAKGRUND

Att skriva dialog är en utmaning för många manusförfattare. Vårt vardagliga språk innehåller små nyanser som skvallrar om vårt ursprung, vår sociala status, vår kultur, tiden vi lever i, våra attityder, med mera. Alla dessa nyanser kan implementeras i ett manus för att göra karaktärer mera trovärdiga och levande för tittaren.

Enligt Davis (2008, s. xiv) är det antagligen möjligt att födas med intuitionen som krävs för att skriva god dialog, men att det verkligen inte är så för alla. Det finns däremot mycket nyttigt vi kan lära oss av våra medmänniskor så länge vi är uppmärksamma; vilka unika ord och uttryck de använder, undertexterna, pauserna och tvekan, kroppsspråket och melodierna. Allt detta kan användas för att skriva dialog som berör, och det är det jag vill undersöka.

## 1.1 Forskningsfråga

Hypotesen för detta arbete är att naturalistisk dialog skapar trovärdighet i tittarens filmupplevelse och därför vill jag undersöka vad naturalistisk dialog är och hur man skapar den. I detta examensarbete lyfter jag fram teoretiskt material om naturalistisk dialog och mina forskningsfrågor är ”vad gör filmdialog trovärdig” och ”hur skapar man trovärdighet i filmdialog”.

## 1.2 Relevans och syfte

Genom detta arbete vill jag hitta manusverktyg som jag kan använda mig av i min framtida yrkesroll. Jag vill uppnå en djupare förståelse för dialog genom befintlig filmteori och skapa en praktisk verktygsback att kunna återvända till.

Jag hoppas att detta examensarbete även kan vara till nytta för både studerande och yrkesmänniskor som strävar efter att uppnå trovärdighet i sin dialog, speciellt manusförfattare, regissörer och skådespelare.

Enligt manusförfattaren och UCLA-läraren Neil Landau är utbudet i dag så enormt, att autenticitet är det värdefullaste vi har för att stå ut i massan (Blomqvist, 2021). Därför är det relevant för alla filmskapare att sträva efter att hålla ett visst trovärdighetsmått i sina verk.

### **1.3 Avgränsning och metod**

Detta examensarbete baserar sig i på litteraturstudier och egna analyser.

För att undersöka vad trovärdig dialog är har jag använt mig av filmteoretisk litteratur, samt exempel från fiktiva filmer och tv-serier i olika genrer för att illustrera teorin i praktiken. Teoridelarna i kapitel 2 och kapitel 3 baserar sig främst på litteratur av Rib Davis, Linda Aronson, Thomas Granath, Linda Seger och Kjell Sundstedt. Jag rekommenderar varmt att man ser filmerna, eller i alla fall tittar på scenerna som beskrivs, för att förstå filmexemplen till fullo.

## 2 DEFINITIONER – TYPER AV DIALOG

För att kunna undersöka vad trovärdig dialog är behöver man först definiera några grundläggande termer. Det här kapitlet behandlar termerna effektiv dialog, naturalistisk dialog och selektiv naturalism. Det finns även andra dialogtyper utöver dessa, exempelvis absurdistisk dialog som specifikt strävar efter anti-realism, men de står inte i fokus för det här examensarbetet.

### 2.1 Effektiv dialog – Att driva på handlingen

Inom filmteorin kan man grovt dela in synen på dialog som konstform i två läger. Ett av dessa läger prioriterar effektivitet. Det vill säga, att allt som sägs antingen ska föra handlingen framåt eller fördjupa förståelsen av en karaktär. Allt annat anses vara överflödigt och bör strykas. Sundstedt (1999, s. 229) beskriver effektiv filmdialog som mer direkt än det verkliga livets dialog. Replikerna är kortare och undviker att bli informations-tyngda. Dialogen strävar efter en illusion av intuitiv omedelbarhet, vilket gör att dialogen plötsligt kan ta irrationella och levandegörande piruetter. Exempelvis håller tv-serien *The Flash* (2014–2023) ett högt tempo med mycket expositionsdialog och karaktärer som talar ivrigt i mun på varandra om vetenskapliga teorier.

Bennett (2011, s. 92) lyfter däremot fram att effektiv dialog lätt kan bli babblig. Babblig dialog består av långa repliker som framförs snabbt, och kan innehålla alltför många snabbtänkta skämt och motrepliker. Detta tenderar att skapa en medioker, otrovärdig röra, vilket bland annat är vanligt inom sitcom-genren.



*Figur 1. The Flash (säsong 3), 2014*



## 2.2 Naturalistisk dialog – En spegelbild av verkligheten

I det andra lägret prioriterar man naturalism i dialogen för att återspegla genuina interaktioner människor emellan, oavsett hur långdragen en scen kan bli.

Davis (2008, s. 47) menar att en fallgrop med naturalistisk dialog är att den snabbt fylls av vardaglig trivia som gör berättelsen långsammare. Naturalistisk dialog kan även göra en scen tom och händelselös om två karaktärer bara säger några enstaka ord till varandra. Granath (2006, s. 88) anser att den naturalistiska dialogens inkludering av vardagsspråkets upprepningar och sökanden efter det rätta ordet är till nackdel, eftersom den breda publikmassan inte orkar hålla koncentrationen under en hel sådan film.

Däremot kan naturalistisk dialog gripa tag i tittaren om situationen är tillräckligt intressant. Filmen *Pieces of a Woman* från 2020, skriven av Kata Wéber, handlar om ett par som efter en traumatisk hemmaförlösning genomgår en rättsprocess mot barnmorskan. I början av filmen följer vi med paret i en cirka 24-minuter lång scen i en enda lång tagning. Under den här scenen inser paret att barnet kommer, kallar till sig barnmorskan, förbereder sig, förlöser barnet, inser att något är fel, kallar på ambulansen och tar emot den. Som tittare är man gripen av hela processen. Eftersom skådespelarna under den långa tagningen får tid att gå djupt in i sina karaktärer uppstår genuina känslor och interaktioner, som att skådespelaren Shia LaBeouf tappade bort sin telefon när hans karaktär skulle ringa ambulansen (Kelly, 2021), vilket gav honom hjälplöshet att agera ut i sin roll.

Användningen av naturalistisk dialog kan se ut på flera sätt. Ibland kan det vara svårt att särskilja en tydlig gräns mellan dokumentär och fiktion, ifall kameran endast är en betraktare av experimentella interaktioner skådespelare emellan. Det här knyter tätt an till improvisation som verktyg, vilket jag har valt att ta upp i ett senare kapitel.



*Figur 2. Pieces of a Woman, 2020*

## 2.3 Selektiv naturalism – Trovärdig, men även framåtsträvande

Det finns fördelar med båda sätten att se på dialog, men både effektiv och naturalistisk dialog har sina brister. Ett tredje synsätt uppstår när man kombinerar dem. Resultatet är en dialog som är effektiv utan att skynda eller offra känslan av autenticitet. Davis kallar detta för selektiv naturalism.

“This leads us to the concept of selective naturalism. Selective naturalism is the style of writing which attempts to faithfully imitate dialogue as we normally speak it, but, unnoticed, manages to omit all those passages - not only beginnings and endings but also all sorts of other uninteresting sections - which would add nothing to the production.”

Rib Davis, 2008

Låt oss illustrera detta med en bild. Vi börjar med att skriva en scen utifrån det naturalistiska synsättet, utifrån en interaktion som vi har betraktat mellan två verkliga personer: Två karaktärer kommer in i ett kök, drar i egen takt ut köksstolar, putsar bort brödsmlur och börjar koka kaffe. Måhända pratar de om vädret, världspolitiken och byfånen innan de slutligen närmar sig ett samtalsämne som är scenens egentliga fokus. Efter det viktiga samtalsämnet går de tillbaka till att tala om byfånen och sen sitter de tysta i en minut och lyssnar på väggklockan och kaffeklirret. Sen slår någon av dem på radion och de lyssnar till en nyhetssändning medan de kommenterar sändningen då och då.

För att selektivt effektivisera denna exempelscen kan man skära bort delar som är ointressanta eller drar ner på tempot. Vi stryker den långa introduktionen och börjar scenen när en av karaktärerna precis håller på att berätta slutet på en lång historia innan det verkliga samtalsämnet tar fart. Övriga ointressanta delar kan också strykas, såsom den långa tystnaden och radiosändningen. På så vis bevarar man en känsla av naturalism, men väljer selektivt vilka delar man vill bevara. Med andra ord: För att skapa trovärdig dialog, skär bort början och slutet av en scen för att få bort det tråkiga och låt själva mittendelen kännas destillerat naturlig.

De flesta välgjorda, moderna filmer hör i huvudsak till kategorin selektiv naturalism och därför kommer jag i följande kapitel att använda mig av manusexempel från filmer med olika genrer, som alla innehåller element som skapar trovärdig dialog.

### 3 VERKTYG FÖR ATT SKAPA TROVÄRDIG DIALOG

Det verkliga livets dialog innehåller bland annat element av spontanitet, improvisation och att byta spår mitt i en mening. Skriven text har däremot ofta förfinat dialogen och avlägsnat den här typen av element genom renskrivning, vilket enligt Davis (2008, s. 3) gör dialogen för renodlad för att vara organisk.

Enligt manusförfattaren Karin Gidfors ligger en bra dialog rätt i munnen och har logik, rytm och musikalitet. Hon menar att man inte får skriva osägbara repliker och att hon därför läser allting högt för att märka om något låter konstlat. (Granath, 2006, s. 95)

Dialogen utgör en stor del av karaktärsbygget (eng. characterization). Genom dialogen bildar publiken sig en uppfattning om karaktärens identitet, bildningsnivå, sociala status, yrke, nationalitet, attityder, värderingar, med mera. (Sege, 2003 s. 197)

Trovärdig dialog har konstaterats att innehålla både effektivt berättande och naturalistiska inslag. Detta kapitel behandlar praktiska strategier och verktyg för att uppnå detta.

#### 3.1 Undertext

Undertext är en viktig del av varje berättelse. Undertext kan förklaras som intentionen bakom en replik och som det publiken kan läsa mellan raderna. Granath (2006, s. 90) hävdar att den största dramatiska spänningen uppstår när dialogen står i konflikt med undertexten och på så vis skapar en klyfta mellan vad karaktärerna säger och det de egentligen menar eller känner inom sig. När publiken uppfattar undertexten får den uttalade repliken en ny innebörd.

En dialog som saknar undertext blir rak och robotisk eftersom karaktären alltid säger rakt ut vad den tänker och känner, exempelvis: ”Du äcklar mig”, ”Anställ mig” eller ”Jag är attraherad av dig”. Att använda raka uttryck kan vara effektivt ibland, men gör man det alltför ofta går man miste om chansen att fördjupa sin dialog. Om vi i stället använder oss av de tre exempelmeningarna ovan som undertext ger de oss tre helt olika grundattityder att framföra en annan replik med. Exempelvis får repliken ”Snygg frisyr” olika betydelser om undertexten är ”Anställ mig” eller ”Du äcklar mig”. Repliken är densamma men undertexten förändrar allt.

Utan undertexten har karaktärerna varken lager, mysterium eller psykologiskt djup (Se-ger, 2003, s. 203). När undertexten inte är närvarande uppfattar vi inte karaktärens inre komplexiteter och i stället fylls dialogen av uppenbara sanningar och klichéer. Seger an- ser att en manusförfattare bör prioritera att lära sig att bemästra undertext.

När karaktärer beskriver sina känslor alltför insiktsfullt och öppet tappar dialogen trovär- dighet (Aronson, 2001, s. 265). Leta efter möjligheter att kringgå raka yttranden och ut- forska i stället nya dimensioner i dialogen genom användning av undertext. Se till att dialogen lämnar utrymme för publiken att lista ut saker själva (Davis, 2008, s. 196).

En ytterligare aspekt av undertext är det som Seger kallar för dold eller intern undertext. Om undertexten är intern eller extern beror på om karaktären som uttalar repliken själv känner till sanningen, eller om den väljer att blunda för sina inre attityder, känslor och drivkrafter. Måhända har karaktären djupa känslor som den förtrycker som bubblar fram genom undertexten. (Se-ger, 2003, s. 204–205)

### 1.1.1 Exempel – Game of Thrones

Serien Game of Thrones använder sig flitigt av undertext och det finns många skickligt skrivna scener att välja från. Tv-serien är baserad på George R.R. Martins bokserie, gavs ut åren 2011–2019 och har ett flertal manusförfattare.

Jag har valt en scen från andra säsongens första avsnitt (skrivet av David Benioff, D. B. Weiss och George R.R. Martin), som utspelar sig i Westeros huvudstad King's Landing. Kungen Robert Baratheon har precis dött och nu regerar hans tonårsson Joffrey över kungariket. Joffrey rådges av sin mor, drottning Cersei, tillsammans med bland andra skattmästaren Petyr Baelish. Samtidigt har Catelyn och Ned Stark utsetts till kronans fiender, och deras dotter Arya Stark har flytt från King's Landing. Cersei ber i den här scenen Petyr Baelish, genom en undertextbaserad maktkamp, att hitta Arya.

För att illustrera undertexten i scenen nedan (Benioff & Weiss, 2012) har jag lagt till tolkningar av den i *fet, kursiv text* på svenska under varje replik. Tolkningen nedan bygger på Youtubekanalens L Turowieskys tolkning av scenen (jfr Turowiesky, 2019).

INT. HALLWAY

Baelish walks down a hallway next to a courtyard. Cersei and some kings-guard approach from behind.

CERSEI:  
Lord Baelish.  
**(Min undersåte.)**

BAELISH:  
Your Grace.  
**(Min härskare.)**

CERSEI:  
I wonder if I might ask you for a favor.  
**(Jag har kommit för att ge dig en order.)**

BAELISH:  
Of course, Your Grace.  
**(Låt höra.)**

CERSEI:  
Ned Stark's youngest daughter Arya... we can't seem to locate her.  
**(Vi hittar inte vår fiendes yngsta dotter Arya. Hitta henne.)**

Baelish begins walking with Cersei and her guards.

BAELISH:  
If she's escaped the capital, Winterfell seems the logical destination.  
**(Jag antar att du är dum, så jag upplyser dig med uppenbar information.)**

CERSEI:  
And yet my friends in the North report no sign of her.  
**(Det där har jag redan tänkt på, kom med något nytt.)**

BAELISH:  
Curious.  
**(Det här mysteriet är ointressant för mig.)**

CERSEI:  
If we choose to negotiate with the Starks, the girl has some value. Whoever finds her, well, you know what they say about Lannisters and debts.  
**(Jag vill använda mig av flickan som gisslan i förhandlingar. Hittar du henne ska jag betala dig väl.)**

BAELISH:  
Well, you could ask Varys where she is. He'll have an answer for you. Whether you believe it... Myself, I have always had a hard time trusting eunuchs. (Smiles) Who knows what they want?

*(Min konkurrent Varys kanske är intresserad, till skillnad från mig. Jag talar gärna illa om honom. För min del får du gärna avskeda honom.)*

CERSEI:

A mockingbird. (Points to a pin on Baelish's shirt). You created your own Sigil, didn't you?

*(Din brosch föreställer en fågel som skickligt härmar andra. Du skapade väl sigillet själv, eftersom du är av låg börd?)*

BAELISH: Yes.

*(Ja.)*

CERSEI:

Appropriate for a self-made man with so many songs to sing. *(Det passar dig. Du har nästlat dig fram i världen genom en manipulativ tunga.)*

BAELISH:

I'm glad you like it. Some people are fortunate enough to be born into the right family. Others have to find their own way.

*(Tack. Jag har tagit mig fram på grund av egna förmågor medan du har kunnat snylta på privilegiet att födas i en adelsfamilj.)*

CERSEI:

I heard a song once about a boy of modest means who found his way into the home of a very prominent family. He loved the eldest daughter. Sadly, she had eyes for another.

*(Jag vet att du som ung förälskade dig i Catelyn Stark när du jobbade i hennes hem, men hon valde Ned i stället. Jag tänker antyda att du fortfarande är lojal till henne och en eventuell risk för den kungliga familjens säkerhet.)*

BAELISH:

When boys and girls live in the same home, awkward situations can arise. Sometimes, I've heard, even brothers and sisters develop certain affections. And when these affections become common knowledge, well, that is an awkward situation, indeed. Especially in a prominent family. But prominent families often forget a simple truth, I've found.

*(För att avvärja ditt argument tänker jag låtsas som att det bara var barnsliga kärleksbestyr. Däremot känner jag till din och din brors incestuösa förhållande. Om du försöker skada mig har jag makten att berätta sanningen för folket, vilket skulle radera hela ert regemente.*

*Jag anser mig vara klokare än dig, så jag ska ta tillfället i akt och lära dig en livsvisdom.*

CERSEI:

And which truth is that?

*(Jag låtsas ha tålamod med dig. Vilken livsvisdom är det?)*

BAELISH:  
Knowledge is power.  
***("Kunskap är makt". Jag vet allt om dig och kan använda det för att attackera dig.)***

CERSEI:  
Seize him. (Cersei's guards seize Baelish.)  
***(Jaså? Jag kan arrestera dig när jag vill.)***

CERSEI:  
Cut his throat. (A guard holds a knife to Baelish's neck).  
***(Jag kan döda dig när jag vill.)***

CERSEI:  
Stop. Wait. I've changed my mind. Let him go. (The guards let Baelish go).  
***(Jag kan leka med dig. Jag kan göra precis vad jag vill.)***

CERSEI:  
Step back three paces. Turn around. Close your eyes. (The guards do as Cersei says).  
***(Jag kan skydda dig. Mina vakter lyder min minsta vink.)***

CERSEI:  
Power is power. Do see if you can take some time away from your coins and your whores to locate the Stark girl for me. I would very much appreciate it.  
***("Våld är makt". Lämna dina ytliga sysslor, prioritera min befallning. Hitta flickan, annars skadar jag dig.)***

Cersei walks away from Baelish, her guards following close behind.

Benioff och Weiss använder sig skickligt av undertext för att skapa dynamik i scenen. För att illustrera nivåer av undertext med en bild, så kan man likna de uttalade replikerna vid en vattenyta. I förhållande till vattenytan kan undertexten röra sig närmare ytan eller djupare ner som en fisk; antingen är undertexten på samma nivå som repliken och är totalt uppenbar, eller så är det ett stort avstånd mellan undertexten och repliken, vilket kan skapa tvetydighet. Genom att variera djupet på undertexten i en scen skapas på så sätt dynamik.



Figur 3. Game of Thrones (säsong 2), 2012



Figur 4. Game of Thrones (säsong 2), 2012

## 3.2 Tystnad

En släkting till undertexten är tystnaden. Båda fokuserar på det som inte sägs rakt ut. Den uttalade dialogen står i centrum i ett manus, men välanvända tystnader och handlingar kan säga mycket mer än rätt valda ord (Bennett, 2011, s. 91)

“Just as inexperienced actors act only the words and ignore the possibilities of the pause, so inexperienced screenwriters forget both the power of the pause, and the usefulness of the actor’s face and body language to transmit an idea. Get inside the pause and remember that the thoughts between the words determine the words.”  
Aronson, 2001, s. 259

Sundstedt (1999, s. 217) hänvisar till tre typer av tystnader. Den lyssnande tystnaden används när en karaktär lyssnar till någon annans prat och vi ser hur karaktären reagerar på information. Den talande tystnaden består av kroppsspråk och ordlösa gester som berättar något i dialogens ställe. Den tredje tystnaden är det som Sundstedt kallar för ”knäckebrödsprat”, vilket är en vikarie för tystnaden och en rökridå för att dölja verkliga åsikter. Det är när en karaktär rabblar fram till synes meningslöst prat för att undvika tystnaden. I babblat finns en underström av budskap och bilder.”

### 3.2.1 Exempel - Drive

Filmen Drive (2011), skriven av Hossein Amini, har en tystlåten huvudkaraktär som endast kallas för driver, eller ”chauffören”. Han jobbar dagtid som stuntman och kvällstid med att köra flyktbil efter att andra brottslingar utfört bankrån. Han och hans granne Irene dras in i en kärlekshistoria och blir av olika händelser måltavlor för andra brottslingar. Mellan filmens hektiska actionscener vilar chauffören och Irene i vardagens många tystnader, som bland annat innefattar kärlek, glädje, sorg och saknad.

Deras kärlekshistoria når sin kulmen i en scen i en hiss. En okänd man står bredvid dem och chauffören kan skymta ett vapen innanför hans kostym. Chauffören inser att mannen är lejd för att mörda dem båda och reagerar blixtnabbt.

I en slow-motionsekvens för han tyst Irene åt sidan och kysser henne för första gången. Mjuk musik och ett varmt ljus sköljer över dem. Efter kyssen ser de på varandra i tystnad innan chauffören bryter kontakten, vänder sig till den lejda mördaren och dödar honom brutalt inför Irenes chockade blick. Efter det skiljs paret åt.



I tystnaden gav chauffören Irene sitt allt. Han gav henne sin kärleksförklaring och sen visade han kallblodigheten som han dittills hållit dold, utan att yttra ett enda ord.



Figur 5. Drive, 2011



Figur 6. Drive, 2011

### 3.2.2 Exempel - Notting Hill

Den romantiska komedin Notting Hill (1999), skriven av Richard Curtis, illustrerar tydligt vad Sundstedt menar med ”knäckebrödsprat”. I en av de första scenerna (Curtis, 1999) står bokhandlaren William Thacker och pratar med filmstjärnan Anna Scott. Han har i stadsscenen innan råkat spilla apelsinjuice på henne och har nu tagit med sig henne hem så att hon kan byta kläder. Efter klädombudet indikerar Anna att hon vill gå därifrån, men William känner sig skyldig och försöker erbjuda henne olika saker att dricka eller äta, som plåster på sårerna. Snart står han med kylskåpsdörren öppen och babblar om sitt kylskåpsinnehåll och om honungsmarinerade aprikoser i ett forcerat försök att få kontroll över situationen och undvika pinsamma tystnader. Babblandet och tafattheten känns trovärdig och ger en igenkännbar värme till situationen. Den komiska monologen vittnar om Williams charmiga och omtänksamma natur och inleder karaktärernas relation.



Figur 7. Notting Hill, 1999



Figur 8. Notting Hill, 1999

### 3.3 Att avbryta sig själv och andra

I skriven dialog talar karaktärerna sällan på varandra, eftersom skribenten oftast låter dem tala i tur och ordning. Davis jämför denna typ av konversation med ett tennisspel. Varje samtalsämne är en tennisboll som slås fram och tillbaka mellan parterna tills ämnet är slutdiskuterat. Det ser prydligt och fint ut i en roman, men reflekterar sällan verkligheten. Det verkliga livets konversation kunde jämföras med en tennismatch som innehåller flera tennisbollar som flyger av och an samtidigt, som avbryts av missförstånd, tystnader, tangenter och att någon kommenterar något annat som händer samtidigt i världen runtom. (Davis, 2008, s. 11)

När vi samtalar i verkliga livet avbryter vi varandra och talar på varandra. Vi har uppfostrats till att tänka att det är oartigt, men artiga lyssnare flikar ofta in med jakande ord såsom ”Ja”, ”exakt” och ”jasa” för att bekräfta att den förstår. Ofta märker vi när den vi samtalar med närmar sig slutet på det den vill ha sagt. I stället för att vänta tålmodigt svarar vi ett par sekunder för tidigt utan att det upplevs oartigt. (Davis, 2008, s. 3–4)

Man kan förstås även avbryta andra på oartiga sätt. Vissa har en tendens att fylla i slutet på någons annans mening, oavsett om hon eller han gissar slutet rätt eller inte, vilket kan vara ett irriterande personlighetsdrag att ge en karaktär. (Davis 2008, s. 7–8)

Ett bra exempel på trovärdig dialog som innehåller avbrott och tvekan är David Mamets manus för teaterpjäsen *Oleanna*. Den har repetitioner, halva meningar och halva ord, missförstånd, omstarter, tvekan och så kallade ”running repairs”, vilket innebär att man stannar upp efter något man har sagt och rättar sig själv i farten. (Davis, 2008, s. 4)

“I dramatisk dialog kan man också gärna låta bli att fullfölja repliker. Repliken kan avbrytas av att något sker, t.ex. att samtalspartnern avbryter eller att personen själv tvekar att fortsätta. Halvt uttalade meningar där någon avbryter sig innan denne pratat klart står ofta för det som man inte kan eller vågar säga.”

Granath, 2006, s. 88

Ett praktiskt verktyg för att implementera avbrott i manuset är att använda sig av ett tecken i manuset (exempelvis: / ) för att illustrera att nästa person börjar tala efter ett visst ord medan första personen säger klart sin mening. (Davis, 2008, s. 6)

Jag har valt att illustrera det i användning i exemplet från *The Meyerowitz story* nedan.

### 3.3.1 Exempel – The Meyerowitz Stories

Noah Baumbach, manusförfattaren bakom filmen *The Meyerowitz Stories* (2017), är känd för sin finkänslighet för trovärdig dialog och utnyttjar flitigt avbrutna och imperfekta meningar. *The Meyerowitz Stories* handlar om familjen Meyerowitz komplicerade dynamik och cirkulerar mestadels kring pappan Harold och halvsyskonen Matt, Danny och Jean. Matt och Danny har glidit ifrån varandra under åren, men Harold's insjuknande har fört dem närmare varandra på både fina och slitsamma sätt. I den här scenen talar Matt och Danny med varandra i sjukhuskorridoren om Matts framsteg i karriären.

I det här manusutdraget ser vi hur Baumbach använder sig av avbrott för att skapa trovärdighet i dialogen. Jag har markerat avbrotten med tecknet ”/” för att visa att nästa replik inleds på repliken medan den sägs till slut, alltså att karaktärerna talar i mun på varandra. För att bäst förstå hur rytmen tar sig i uttryck i praktiken rekommenderar jag att se scenen.

INT. HOSPITAL HALLWAY

Matt and Danny end up next to each another, walking down the hall.

DANNY

Dad says you started your own company.

MATT

Yeah, a couple of other guys  
and me/ decided to..

DANNY

So, how does that work?  
Do you just tell your boss,  
like/ I'm gonna start my own company?

MATT

Well, I was one of the partners  
so, I didn't/ technically have a boss.

DANNY

Right, no...so you got a better offer.

MATT

No, there were no offers,  
that's what was so scary,  
we were creating our own opportunity..

DANNY

Because you wanted something smaller.

MATT

Bigger. Many of the firm's clients came with us..

DANNY

Which was surprising.

MATT

No, we expected it.  
We can't legally ask the clients  
to come with us/ but we trust...

DANNY

But they don't have much choice.

MATT

It's totally their choice.

DANNY

No, I know, because you have their money.

MATT

Well, their money is with the  
firm. But their money is  
in investments/ or a bank.

DANNY

I understand. My buddy, Ptolemy,  
he lives across the street/,  
or *lived* across the street from where I lived.

MATT

Dad told me about your... /Karen, I'm sorry. I've also..

DANNY

Ptolemy is like you; he works in  
an... Arbitrage.

MATT

Yeah, that's not what I do.

DANNY

But Ptolemy said the system is rigged from the inside.

MATT

That's not entirely true.

DANNY

But mostly.

MATT

So, this is an exciting time/ for me.

DANNY

How's your boy?

MATT

Good, Victoria and I are having some problems.

DANNY  
I never met her. Karen and I separated.

MATT  
I know, I just said I was sorry.

DANNY  
Did you? I'm sorry too.

A brief pause.

MATT (moving on)  
I liked Eliza's movie!

/.../

I den här scenen försöker Danny stärka sin emotionella koppling till sin halvbror genom att gissa sig till hur hans meningar kommer att sluta. Problem uppstår när han gissar fel och Matt ständigt måste rätta honom, vilket får konversationen att bli dysfunktionellt. Det visar även av att Danny inte egentligen lyssnar, utan bara vill ge intrycket av att han också är insatt i affärsbranschen och att han vill vinna Matts godkännande. Bröderna går så att säga förbi varandra i konversationen ända tills vid slutet av scenen när Matt berättar att han och hans fru Victoria har relationsproblem och Danny berättar att han har skilt sig från Karen. Bröderna säger "I'm sorry" till varandra och når en punkt av äkta samhörighet. Stunden varar inte länge innan Matt blir överväldigad och byter ämne, men den lilla knytpunkten räcker för att utveckla deras förhållande. (Nerdwriter1, 2017)



Figur 9. *The Meyerowitz Stories*, 2017



Figur 10. *The Meyerowitz Stories*, 2017

### **3.4 Gräl och en förståelse för psykologi**

En effektiv fiktiv film kräver tydliga konflikter för att föra handlingen framåt och ett vanligt sätt att skildra konflikter på är genom gräl. Enligt Aronson (2001, s. 260) är gräl ett effektivt verktyg för att skriva exposition, eftersom det vid gräl är vanligt att ta upp gamla nyckelhändelser att attackera motparten med, och för att ett gräl även kan vara fysiskt och medryckande.

För att kunna skriva trovärdiga gräl kräver det att manusförfattaren har en god förståelse för mänsklig psykologi och hur förhöjda känslotillstånd kan förändra sättet som en människa kommunicerar på i stunden.

Det är dock viktigt att komma ihåg att människor i förhöjda känslotillstånd sällan har förmågan att beskriva sina egna känslor i detalj. De tenderar att vilja dölja sin sårbarhet eller snabbt avsluta samtalet när de inser att de har fel. (Aronson, 2001, s. 259)

För att hitta trovärdighet i dialogen, men även effektivitet, se till att dialogen i ett gräl inte låter spänningen i konflikten minska när den egentligen borde öka. (Davis, 2008, s. 197)

#### **3.4.1 Exempel – Marriage Story**

Filmen Marriage Story (2019) är skriven av Noah Baumbach och handlar om Nicole och Charlie som genomgår en skilsmässa samtidigt som de försöker se till deras 8-åriga son Henrys bästa. Baumbach, som jag tidigare lyft fram i kapitlet om att avbryta sig själv och andra, har en förträfflig förståelse för gräl som dialogverktyg och den mänskliga psykologin bakom. Filmens klimax består av en tio minuter lång scen i Charlies nya lägenhet under vilken huvudkaraktärerna går från att civilt diskutera vem som ska träffa Henry under helgen till att Charlie skriker att han önskar att Nicole skulle dö en plågsam död. (Baumbach, 2019)

Den amerikanske familje- och äktenskapsterapeuten Jonathan Hetterly (Shrinktank, 2020) menar att det verkliga livets konflikter både kan vara uppbyggande eller destruktiva, och lyfter i sin analys av filmen Marriage Story fram element för en hälsosam konflikt och element för en destruktiv konflikt:

Element för en hälsosam konflikt	Element för en destruktiv konflikt
- Att tala rakt och vara specifik	- Att försöka läsa den andras tankar
- Att hålla sig nära nutiden	- Att använda sig av öknamn
- Att diskutera ett ämne i taget	- Att avbryta den andra parten
- Att använda "jag"-budskap	- Att använda "du"-budskap
- Att kunna ta emot och ge respons	- Att hålla långa monologer
- Att besvara outtalade och uttalade påståenden	- Allmän kritik som innefattar extremer såsom aldrig och alltid (t.ex. "Du är alltid sur. Du bryr dig aldrig.")
- Att bekräfta den andras perspektiv	- "Stonewalling", alltså att bli kylig och sluta att kommunicera
	- Förakt
	- Defensivitet
	- Överdrivande

Tabell 1. Konfliktelement

Utifrån tabellen över konfliktelement övergår grälet i filmscenen gradvis från hälsosamma till destruktiva konfliktelement under sex upptrappingsstadier.

I det första stadiet frågar Charlie om han kan få umgås med Henry en kväll som de hade kommit överens om att Nicole skulle få spendera med Henry. Konflikten är hälsosam; de talar rakt och specifikt, håller sig till nutiden och till ett ämne i taget. Båda använder "jag"-budskap. Charlie ger en passivt-aggressiv kommentar om att Nicole är oflexibel, men för övrigt håller de god ton. I det här skedet är de hälsosamma konfliktelementen fler än de destruktiva.

I det andra stadiet diskuterar Charlie och Nicole hur tung skilsmässan är, på grund av den juridiska härvan mellan deras advokater. Charlie påminner Nicole om att han varnade henne om att det skulle bli jobbigt, vilket Nicole försöker bortförklara i stället för att erkänna att han hade haft rätt. Nicole blir aningen defensiv. Parterna börjar glida bort från nutiden i sin diskussion, men talar fortfarande civiliserat.

I det tredje stadiet säger Charles att han inte förstår varför Nicole vill stanna i Los Angeles och de blir osams om vad de har kommit överens om tidigare och vem som har sagt vad. De fastnar i att gnabbas om vem som har rätt, vilket eskalerar konflikten. Hetterly menar att man sällan vinner på att försöka bevisa att man har rätt i en konflikt och att det oftast skapar större avstånd mellan parterna. Parterna har nu glidit långt ifrån

nutiden och talar defensivt. Ett skifte har skett i scenen och de destruktiva konfliktelementen är fler än de hälsosamma.

I det fjärde stadiet beskyller de varandra för att ha dragit in sonen Henry i röran, men eftersom bägge är skyldiga till det, har båda ammunition att attackera varandra med och ingen av dem vill ta ansvar för sina handlingar. De börjar använda ”du”-påståenden och beskylla varandra. De talar sarkastiskt, kallar varandra öknamn och svär, och i det här skedet av en konflikt är det svårt att lugna ner grälet. Hetterly menar att det här är en så kallad ”point of no return” och att konflikten endast tar slut när en av parterna avlägsnar sig eller bryter ihop. Nicole jämför Charlie med hans pappa, vilket trycker på en öm punkt som får Charlie att höja rösten och hytta med fingret åt henne.

I det femte stadiet börjar parterna öppet uttrycka förakt för varandra. Hetterly menar att en betydande händelseutveckling i en konflikt är när kritik förbyts i förakt. Skillnaden mellan kritik och förakt är att kritik poängterar fel i den andra partens handlingar, vilket kan vara skäligt att lyfta fram, medan uttryck av förakt endast används för att sår den andra parten och för att kritisera kärnan i personens karaktär. Hetterly summerar detta med orden ”Contempt attacks your core character and the essence of who you are” (Shrinktank, 2020). I det här skedet börjar Charlie och Nicole jämföra varandra med de människor de avskyr allra mest och säga att de äcklar varandra. De har helt tappat greppet om nutiden och ämnet de inledde konflikten med och har nu fastnat i att älta gamla dispyter och riva upp sår.

I det sjätte och sista stadiet börjar Charlie bryta ihop, vilket märks i och med att både hans logik och försvar rämningar. Paret grälar om Charlies otrogenhet mot Nicole. I ett försök att försvara sina handlingar påstår Charlie att Nicole borde vara tacksam att han inte var otrogen oftare, eftersom han ville vara det. Sedan säger han att han önskar att hon skulle dö. Charlie brister ut i gråt och bryter ihop på golvet. Nicole är djupt sårad men tröstar honom, vilket vittnar om att det i grunden finns kärlek och omsorg mellan dem, men att det är överskuggat av år av sårade känslor.

Baumbach eskalerar skickligt konflikten och tack vare att tittaren har följt med karaktärerna i en hel timme innan det stora grälet, så förstår man båda parternas perspektiv. Tittaren förstår att läget är komplicerat och att båda huvudkaraktärerna är filmens



protagonister och antagonister. Båda är värda vår sympati samtidigt som de är bristfälliga människor, och därför finns det ingen självklar karaktär att heja på.



Figur 11. *Marriage Story*, 2019



Figur 12. *Marriage Story*, 2019

### 3.5 Individuellt språk

Davis hävdar att alla lämnar ett språkligt fingeravtryck efter sig; ett unikt, individuellt språk. Verkliga människor tenderar att tala i korta, hackiga fraser eller svamla på alltför länge. Verkliga människor kan påbörja en berättelse men tappa bort sig och glida in på en helt annan. Vissa människor stammar och använder utfyllnadsord medan andra talar flytande och värtaligt. Vissa använder sig av ordskämt, vissa använder tvetydiga ord för att manipulera och vissa talar ärligt och bryskt. Vissa har en fallenhet för att ständigt avbryta andra medan andra är mycket tystlåtna (Davis, 2008, s. 17).

Mångfalden i vårt språk är värdefull. Om man lyckas skapa en illusion av mångfald i dialogen uppfattas den som mera trovärdig. Exempelvis kan man jobba med regionala dialekter, kulturella jargonger eller olika generationers slangord. Seger rekommenderar manusförfattare att läsa slangböcker när de ska jobba med ett visst ämne. Slangord som används inom specialområden, såsom hästskötsel eller teaterproduktion, kan ge kontexten mera trovärdig tyngd. (Seger, 2003, s. 198) Davis lyfter fram att den som väljer att skriva i olika dialekter bör göra det noggrant och omsorgsfullt (2008, s. 13). Annars kan felaktigt bruk skapa friktion och avstånd mellan publiken och berättelsen. Samma människa kan

även tala annorlunda i olika situationer, beroende på om hon befinner sig i sin hemby med en lokal dialekt, eller om hon vistas i en större stad där dialekten kan vara svår att förstå och bör tonas ner.

Man kan undersöka om karaktärerna har ett unikt språk eller om de är alltför lika varandra genom att tillfälligt byta ut replikerna mellan karaktärerna. Då dyker snabbt eventuella brister i dialogen upp. (Sundstedt, 1999, s. 204) Även Davis (2008, s. 197) understryker vikten av att se till att talmönstret matchar karaktären och situationen och att olika karaktärer har egna talmönster och rytmer.

### **3.5.1 Exempel – 12 Angry Men**

Den dialogcentrerade filmen *12 Angry Men* (1957) är skriven av Reginald Rose och använder sig av individuellt språk för att hjälpa tittaren att skilja på karaktärerna och för att göra dem trovärdiga.

Filmen handlar om tolv civila jurymedlemmar i en amerikansk jury, som står inför uppgiften att bedöma om man åtalad för mord är skyldig eller oskyldig. Om de dömer mannen skyldig kommer han att avrättas, vilket ger berättelsen en allvarlig tyngd från första början. Alla tolv jurymedlemmar måste enas om domen. När röstningsresultatet blir 11 röster för ”skyldig” och 1 röst för ”oskyldig” blir de skyldigröstande alltmer desperata att övertyga sista jurymedlemmen, vilket är filmens centrala konflikt. När männen tvingas diskutera under växande ilska och frustration avslöjar de alltmer om sig själva och varandra.

Eftersom tittaren inte ens får veta vad karaktärerna heter, utan endast deras jurynummer och yrken, är det speciellt viktigt att karaktärerna inte låter precis som varandra. Karaktärerna behöver individuella språk, som innefattar allt från kroppsspråk och temperament till ordval och tonläge. Rose understryker detta i filmmanuset med en inledande kommentar som fritt översatt lyder: ”Karaktärsbeskrivningarna är extremt korta, eftersom uppfattningen om vad och vem de är kommer att uppenbaras genom deras repliker och handlingar under filmens gång” (Rose, 1957, s. 2).

Här följer några exempel på de olika karaktärernas individuella språk: Jurymedlem #3 är den som på grund av sina personliga relationsproblem starkast hävdar att den åtalade

förtjänar dödsstraff. Hans attityd speglar sig i replikerna genom att han lätt tar till verbala angrepp och höjer rösten. Jurymedlem #5 är en framgångsrik affärsman, vilket märks i hans tydliga och analytiska språk. Jurymedlem #7 är otålig och vill hinna till en baseboll-match, vilket förstärks genom att han talar om väderförändringarna och att han använder sig av sportterminologi för att kommentera rättsprocessen. Jurymedlem #10 sparar inte på rasistiska utlåtanden och har en vana att avsluta sina meningar med ”you know what I mean” i ett försök att vinna medhåll. Han slarvar även med grammatiken, vilket skapar en komisk situation i och med att den europeiska immigranten Jurymedlem #11 rättar honom. När Jurymedlem #10 hävdar att den åtalade inte kan engelska på grund av sin etnicitet (”He don’t even speak good English”), rättas han av Jurymedlem #11 vars modersmål inte är engelska (”He doesn’t even speak good English”). Jurymedlem #11 är å andra sidan alltid hövlig och använder ordet ”pardon”, vilket vittnar om hans ursprung. (Script Sleuth, 2020)



Figur 13. 12 Angry Men, 1957



Figur 14. 12 Angry Men, 1957

### 3.6 Sociala koder

Verkliga människor har personliga register och klarar av att tala på olika sätt beroende på vilken situation de befinner sig i. Man kanske skämtar mera, döljer svärord, eller börjar använda sig av gammalmodiga ord beroende på situationen. Det här är något man kan leka med i dialogskrivande (Davis, 2008, s. 19). Man kan låta karaktärerna ha ett brett register och en bred anpassningsförmåga, eller ett mycket snävt register. Man kan låta en karaktär försäga sig, exempelvis genom att råka svära framför ett litet barn, och se hur det påverkar handlingen.

Att bryta mot sociala koder kan användas som ett humorelement, vilket karaktären Phoebe i tv-serien Friends ett bra exempel på. Eftersom hon gör det konsekvent uppfattas det som ett lustigt karaktärsdrag (Davis, 2008, s. 15)

### 3.6.1 Exempel - Pulp Fiction

Quentin Tarantino är känd för sin extravaganta och effektiva dialog, som inte alltid strävar efter realism. Däremot använder sig auteuren av trovärdiga element för att fånga tittaren och i filmen Pulp Fiction (Tarantino & Avary, 1994) ser vi ett exempel på hur en manusförfattare kan leka med sociala koder. Torpederna Jules och Vincent åker i början av filmen till en lägenhet för att konfrontera några unga brottslingar som har misskött sig och för att hämta en portfölj som ska levereras till deras chef Marcellus Wallace.

I många gangsterfilmer talar man hotfullt för att skrämja slag på dem man konfronterar. Tarantino valde i den här scenen att gå en annan väg.

Scenen inleds med att Jules och Vincent släpps in i lägenheten, i vilken ligisterna sitter och slappar. En av dem äter en hamburgare. När ligisterna ser torpederna inser de snabbt att de svävar i livsfara och blir uppenbart stela och alerta. Jules, som spelas av Samuel L. Jackson, är den som så att säga äger scenen och kontrollerar det sociala ramverket medan Vincent inspekterar lägenheten.

Jules skulle kunna skälla ut dem under pistolhot, men i stället tilltalar han dem mycket trevligt och familjärt. Han börjar med att fråga de unga männen hur de mår och introducerar sig som en vän till vad han kallar "herremännens affärspartner" Marcellus Wallace. Han ber om ursäkt för att ha stört männen mitt i frukosten och frågar vad de äter. När svaret är "hamburgare", kommenterar han leende att det är hörnstenen i varje balanserad frukost. Han frågar mera om hamburgaren i fråga och ber att få äta en tugga. Den unga brottslingen verkar förvirrad och har inget annat val än att låta Jules smaka på hamburgaren. Genom att äta hamburgaren bryter Jules dessutom mot sociala koder om att inte ta någon annans mat, och skapar ett slags forcerat vänskapsband mellan dem, som om det vore vanligt att de delade mat med varandra. Jules fortsätter att tala om hamburgare och berättar för den unge mannen vad McDonalds hamburgare kallas i Frankrike. Han ger

den unge mannen komplimanger. Under hela sekvensen verkar de unga männen förvirrade och Jules plågar dem med att låta dem vänta på det han egentligen tänker säga. Till slut kommer Jules till saken och scenen tar en våldsamt och grym vändning.

I stället för att gå rakt på sak, väljer Tarantino att mästertligt bygga upp spänningen i scenen genom att låta Jules gå i cirklar runt ämnet som en varg cirklar runt sitt byte innan den attackerar. Genom att gå emot sociala förväntningar har Jules männen i sitt grepp, eftersom de inte kan förutse vad han kommer att göra till näst. Situationen vittnar dessutom om Jules karaktär och tittaren förstår att Jules är kallblodig, social, beräknande och kräver respekt. Hans lugn visar att situationen han befinner sig i är högst alldaglig för honom och att han är avtrubbad till våld.



Figur 15. *Pulp Fiction*, 1994



Figur 16. *Pulp Fiction*, 1994

### 3.7 Att väva in budskapet organiskt

Det är vanligt för manusförfattare att ha en viss idé eller visdom de vill uttrycka genom sin berättelse eller sina karaktärer. De kan ha en önskan att göra ett transformerande intryck på publiken genom dialogen i sin film. Om man inte är omsorgsfull i skrivandet av en sådan dialog finns det en risk att publiken uppfattar den som en moralföreläsning och slutar lyssna (Aronson, 2001, s. 205). Enligt Aronson bjuder en välskriven sensmoral in publiken till att upptäcka den tillsammans med huvudkaraktären. När karaktären inser en sanning förstår publiken den också.

### 3.7.1 Exempel - Batman Begins

Batman Begins (2005), vars manus är skrivet av Christopher Nolan och David S. Goyer, har ett tydligt budskap som förmedlas på ett glasklart och okonstlat sätt.

Filmen handlar om Bruce Waynes väg till att bli Batman efter att han som barn bevittnat mordet på hans högprofilerade föräldrar, och i tonåren tagit avstånd från sitt rika arv och begett sig ut i världen för att lära sig att slåss och bekämpa kriminalitet. När han som vuxen återvänder till staden Gotham bestämmer han sig för att bekämpa korruptionen.

En viktig händelse i Bruces uppväxt var att han föll ner i en brunn på gården och fladdermöss svärmade runt honom. Det här gav honom chiroptofobi, alltså fladdermusskräck. Bruce räddades av sin pappa Thomas Wayne, som hissade upp honom ur brunnen, och faderns tröstande ord blir filmens ledord: ”Why do we fall, Bruce? So we can learn to pick ourselves up”. Orden sägs all dagligt, men blir en röd tråd för filmen och en av de mest minnesvärda replikerna från Nolans Batman-trilogi.

Filmen cirkulerar kring temat rädsla och dess onda och goda användningsområden. Bruce vill förvandla sin egen skräck för fladdermöss till en symbol som ska ingjuta skräck i brottslingar, och använder på så sätt sin rädsla till det goda.

Orsaken till att vi tror på filmens budskap är inte att repliken ”Why do we fall, Bruce? So we can learn to pick ourselves up” upprepas flera gånger. De facto används frasen endast två-tre gånger i hela filmen. Första gången vi hör frasen är när Thomas har räddat Bruce från brunnen och bär honom i sina armar (Goyer & Nolan 2005, s. 7). Andra gången drömmer den vuxna Bruce om när hans pappa sa det, medan han är medvetslös i två dagar. Tredje gången är det butlern Alfred, Bruces nya faderfigur, som säger det till Bruce när allt ser hopplöst ut; familjen Waynes herrgård har brunnit ner och Gotham har fallit i en terroristgrupps våld (Goyer & Nolan 2005, s. 131–132). Vid det tredje tillfället ser vi tack vare Christian Bales skickliga skådespel att Bruce tar till sig Alfreds ord och får ny kraft av dem. Frasen används bara när den behövs som mest, vilket ger den mera slagkraft.

Orden får en egen styrka och trovärdighet, eftersom tittaren upptäcker ordens innebörd samtidigt som huvudkaraktären gör det, och eftersom de har en personlig betydelse för huvudkaraktären. Om den tröstande uppmaningen hade varit ett opersonligt ”don’t give up”, vilket i princip betyder samma sak, så hade den fallit platt.

Frasen har ett djup och kan tolkas på flera sätt: 1) att överkomma sin rädsla, vilket i Bruces fall är fladdermöss, 2) att bearbeta djup och långvarig sorg och 3) att bekämpa ondska och inte ge upp.



Figur 17. *Batman Begins*, 2005



Figur 18. *Batman Begins*, 2005

### 3.8 Improvisation

Det här verktyget riktar sig till den som är manusförfattare och/eller regissör, och som har förmånen att arbeta på dialogen tillsammans med skådespelarna. Improvisation är ett verktyg som hjälper både regissören och skådespelarna att göra karaktären och dialogen levande och personlig.

Mike Leigh (född 1943) är en brittisk manusförfattare och regissör, känd för sin användning av improvisation och utförliga skådespelarövningar inför filminspelningarna. Resultatet är en levande spontanitet och naturlig realism som han sedan använder sig av för att komplettera manusskrivandet. (Shail, 2007, s. 132)

Ken Loach (född 1936) är även han en känd brittisk manusförfattare och regissör, och räknas tillsammans med Leigh som pelarna bakom så kallad modern brittisk New Wave-realism. Historiskt sett föddes genren ur ett socialpolitiskt sammanhang, i valet att lyfta fram den brittiska arbetarklassens vardag med dess sociala och ekonomiska motgångar. (Forrest, 2013, s. 81)

Loach gav ofta sina skådespelare manuset endast en eller två dagar innan scenen i fråga skulle spelas in, och ibland gav han bara ett fåtal av skådespelarna manuset, så att motspelarna tvingades reagera intuitivt. I början av filminspelningarna låter han inte ens

huvudskådespelarna veta hur filmen kommer att sluta eller ifall deras karaktärer kommer att leva eller dö. (Bloore, 2012, 2. 226)

Enligt Bloore (s. 227) är skillnaden mellan Loach och Leigh att Loach skriver ett fullständigt manus som han bit för bit avslöjar för skådespelarna strax före inspelningen, medan Leigh utvecklar manuset tillsammans med skådespelarna under utförliga repetitioner.

### **3.8.1 Exempel – This is England**

Shane Meadows har lyfts fram som en av Englands främsta manusförfattare och jämförs ofta med Mike Leigh och Ken Loach i sin strävan efter realism (The Guardian, 2015). Meadows är mest känd för filmen *This is England* (2006), som sedan har utvecklats vidare till ett flertal miniserier med samma namn. *This is England* handlar om Shaun Fields, en utstött och faderlös 12-åring på 1980-talet. I en längtan efter grupptillhörighet dras Shaun med i ett högerextremistiskt skinhead-gäng, vars ideologi cirkulerar kring nationalism och rasism. (Meadows, 2006)

Meadows metoder för att åstadkomma hyperrealism består av Loachs fallenhet för att använda sig av icke-professionella skådespelare och av Leighs karaktärsbygge genom improvisationsövningar. Meadows använder sig av så kallade typecastade amatörskådespelare som själva kommer från liknande bakgrunder som karaktärerna. Exempelvis spelas huvudkaraktären Shaun av Thomas Turgoose, som hade blivit relegerad från skolan på grund av att ha ställt till bråk, och som dessutom krävde fem pund för att ens ställa upp på provfilmningen (Independent, 2006). Typecasting visade sig fungera bra i kombination med improvisation. Meadows inledde sitt arbete genom att skriva ett komplett filmmanus som mall. Sedan gick han inför varje inspelningsdag igenom scenerna med amatörskådespelarna över en kopp kaffe och delade historier från sin ungdom, när han själv drogs in i skinhead-kulturen. Sedan diskuterade han och skådespelarna innehållet i dialogen, i avsikt att ta bort allt som kändes inövat eller konstlat. ”Do not act” var hans ständiga uppmaning till skådespelarna. Ibland kunde Meadows även viska nya repliker i örat på en skådespelare strax före tagningen så att motspelarens reaktioner kunde vara så äkta som möjligt. gör att tittaren upplever att den betraktar verkliga ungdomar i konversation med varandra, i stället för en film med inövade repliker. (The Guardian, 2015)



What I tend to do is write a story that works, which is maybe a 20–30 page document, with some lines and bits and pieces, but basically description. Then I'll go in and work the lines out on the day. I'll go in with the actors, say "this is the scenario, have a little go," /.../ I'll have a lot more rehearsal time than a lot of other directors, as I create the scenes with the actors, but the story's written, so it's a strange kind of combination. It's not purely improvisation, but we improvise in rehearsal /.../. The biggest compliment I can get is when people say it almost feels like a documentary; or a combination of the two. /.../ That's what I'm trying to achieve.

- *Shaun Meadows om dialogprocessen. (Screen Anarchy, 2006)*



Figur 19. *This is England*, 2006



Figur 20. *This is England*, 2006

### 3.9 Några dialogregler att följa eller bryta mot

Det finns många allmänna regler som dikterar om ett manus är välskrivet eller bristfälligt. Öppnar man vilken manusförfattarhandbok som helst så stöter man på dem. Det finns mycket sanning i dessa regler, och i detta kapitel vill jag både visa exempel på hur illa det kan gå när man bryter mot regler, samt hur man å andra sidan kan gynnas av det. Oavsett om man väljer att följa reglerna eller bryta mot dem, är det viktigt att vara medveten om dem för att kunna göra medvetna stilistiska val.

#### 3.9.1 Dialogregel: "Undvik talking heads"

Benämningen talking heads syftar på att karaktärerna i en scen talar med varandra utan att utföra några desto fler fysiska handlingar. Om karaktärerna aldrig gör något annat än att samtala går man miste om möjligheter till intressant bildberättande. För att undvika talking heads, ge karaktärerna aktiviteter att utföra under samtalets gång, såsom att kratta löv, baka en kaka eller slåss mot monster. Man kan även testa på att placera karaktärerna i olika miljöer för att se hur konversationen naturligt tar nya riktningar när den behöver anpassas efter en fysisk omvärld. (Davis, 2008, s. 64)

### 3.9.2 Dialogregel: "Undvik informationstunga segment"

Enligt Granath (2006, s. 91) finns det en risk att manusförfattaren avslöjar sin närvaro genom att lägga för mycket och självklar information i munnen på karaktärerna. Sundstedt poängterar att onödig information ofta gör den första manusversionen svårläsbar och tråkig och att man därför borde stryka allt utom det absolut nödvändiga för berättelsen. Det lär även finnas en allmän feluppfattning om att berättelsens exposition eller presentation bör ske i början av filmen, när den i stället kan portioneras ut under filmens gång genom konkreta och naturliga situationer. (Sundstedt, 1999, s. 206–207)

En annan orsak till att oerfarna manusförfattare pressar in för mycket information i dialogen är enligt Davis (2008, s. 57) att försöka ersätta det klassiska bokformatets berättarröst. Det finns även risk att dialogen ersätter viktiga händelser, antingen genom att inte alls behandla dem eller genom att man i stället för att visa dem utspela sig endast diskuterar dem (Davis, 2008, s. 70).

Dessutom har nya skribenter en ovana att låta karaktärerna dela information med varandra som båda redan känner till, bara för att publiken ska få höra den Davis (2008, s. 61). Davis poängterar att publiken inte behöver känna till allt och att man kan låta den lista ut detaljerna själv.

"Check that you are not using dialogue to feed information to the audience. Remember that for a line to be said, there must be a need on the part of the character to say it. Your own need to tell the audience something is not enough. Which brings us to motivation. Every individual line must have a credible motivation, whether conscious or unconscious."

Davis, 2008, s. 197

### 3.9.3 Dialogregel: "Undvik repetition"

Man bör även undvika onödig repetition. Aronson lyfter fram ett exempel på tre repliker som i grunden betyder samma sak: "Vad gör du här?", "Jag trodde inte att jag skulle få se dig här!" och "Vilken överraskning!". (2001, s. 270) Det är vanligt för manusförfattare att repetera samma sak på olika sätt för att försöka göra en poäng, när det egentligen kan göra ett större intryck att leverera en enda slagkraftig replik (jfr kapitel 3.7.1).

### 3.9.4 Att bryta mot dialogregler: 12 Angry Men vs The Room

När det kommer till diverse dialogregler ligger nyckeln i att kunna känna till dem för att göra medvetna val att antingen följa dem eller bryta mot dem. Det här märker vi om vi jämför filmerna 12 Angry Men, en film som brutit mot regler på bra sätt, och The Room, en film som brutit mot regler på bristfälliga sätt.

The Room (2003), skriven och regisserad av Tommy Wiseau, är ökad för att vara underhållig på alla områden. Så underhållig, att det till och med har gjorts en fiktiv film vid namn The Disaster Artist (2017) om Tommy Wiseau och hur katastroffilmen The Room kom till. För att lära sig om filmskapande är det viktigt att se välgjorda filmer för att kunna ha en god referensram. Däremot är det också väldigt nyttigt att se undermåliga filmer för att se hur bland annat dålig dialog och regi påverkar slutprodukten, och därför vill jag lyfta fram The Room.

Både 12 Angry Men och The Room bryter mot regeln ”undvik talking heads”. Filmen 12 Angry Men består av talking heads i största delen av filmen men balanserar ut det genom att måla upp brottsplatsen för tittarens inre öga, visa konkreta bevismaterial i form av diagram och kartor, och att göra den tangerbar genom att huvudkaraktären räknar steg och går runt i rummet med tunga ben, för att räkna ut om den gamla mannen skulle ha hunnit bevittna mördaren. I en scen simulerar filmens antagonist att han knivhugger protagonisten för att mäta hur lång gärningsmannen måste ha varit, vilket skapar spänning på grund av hur fientliga karaktärerna är till varandra. Filmens dialogtunga segment är motiverade och balanseras upp av intressanta karaktärsinteraktioner och konflikter.

The Room består däremot av talking head-scener och dialogtunga segment som inte tillför något. Karaktärer talar i soffor, i trädgårdsstolar och på stående fot, vilket berövar både skådespelarna och kamerateamet chansen att utnyttja sin kreativitet. Filmen är även fylld av informationstunga segment som består av att karaktärerna berättar om sig själva, sina intressen och sina rädslor utan att vi får se dem i konkreta handlingar. Det här går hand i hand med regeln ”show, don’t tell”, vilket inte respekteras i den här filmen.

När det kommer till dialogregeln att undvika repetition går tankarna till en av de mest ökända scenerna i The Room. Huvudkaraktären Johnny, spelad av Tommy Wiseau själv,

talar ilsket för sig själv och under loppet av sex sekunder häver han ur sig repliken: *"I did not hit her, it's not true, it's bullshit, I did not hit her, I did not."* Den här repliken är långt ifrån trovärdig och är ett klockrent exempel på hur repetition inte stärker dialogen utan tvärtom drar ner på dess kvalitet.



Figur 21. 12 Angry Men, 1957



Figur 22. The Room, 2003

## 4 SAMMANFATTNING OCH DISKUSSION

I det här arbetet har jag undersökt vad det är som gör filmdialog trovärdig. Jag har undersökt hur man kan skapa trovärdig dialog genom olika manusverktyg och brutit ner verktygen genom att ge konkreta exempel från välskrivna filmer.

Mina forskningsfrågor har varit ”vad gör filmdialog trovärdig” och ”hur skapar man trovärdighet i filmdialog” och genom teoridelen i detta arbete har jag besvarat frågorna.

### 4.1 De grundläggande metoderna

Det här examensarbetet innehåller en ”verktygsback” som manusförfattaren kan använda sig av för att skriva trovärdig dialog. Metoderna jag har lyft fram är att skapa djup genom undertext, att låta tystnader tala, att avbryta sig själv och andra, förståelse för psykologin bakom konfliktens mekanismer, att ge karaktären ett individuellt språk för att särskilja den från andra karaktärer, att följa eller bryta mot sociala koder, att väva in budskapet eller sensmoralen på ett organiskt sätt, samt improvisation för att överföra dialog från verkliga situationer till fiktiva scenarion.

Det som jag upplever att sammankopplar alla dessa metoder är respekten för tittaren. En oerfaren manusförfattare kan i sin rädsla att bli missförstådd förenkla sitt manus för att försäkra sig om att tittaren hänger med. Det här riskerar att filmen blir banal och platt i dialogen. När manusförfattaren i stället använder sig av djup i dialogen, genom exempelvis undertext och tystnader, visar det att manusförfattaren litar på tittarens kapacitet. Enligt Sundstedt skapar den indirekta, antydda dialogen en lyhörd publik som aktivt lägger pussel för att förstå berättelsens nyanser (Sundstedt, 1999, s. 216). När man som tittare själv listar ut hur saker hänger ihop skapar det en triumferande känsla.

Undertext är inte nödvändigtvis det viktigaste verktyget, men jag har lagt märke till att det inte utnyttjas till sin fulla potential inom den finländska filmbranschen. Den används däremot flitigt utomlands, speciellt i politiska dramor såsom *Game of Thrones*, *The Crown* och *House of Cards*, och jag hoppas att den ska få ett starkt fäste även här.

Förutom undertext och tystnad har jag även tilltalats av gräl som verktyg, men framför allt av hur en förståelse för psykologi kan ta texten till nya nivåer. Konflikt är och bör vara en central drivkraft i varje berättelse och även i mindre skala inom varje scen. I en välskriven film behöver man kunna förstå konfliktens upptrappning och antagonists resonemang. Om antagonists enda argument är att han vill ta över världen blir han en svartvit karaktär och faller in i det alltmer omoderna ond-eller-god-facket. En välskriven antagonist vinner sympati och är rationell på sitt eget sätt.

## 4.2 Dialogskrivning - ett arbetsflöde

Med alla dessa verktyg sin verktygsback, var börjar man? Här är ett förslag på hur arbetsflödet kan se ut när man skriver dialog och vilka frågor man kan ställa sig:

1. Börja med att etablera scenens ramar; vad vill jag åstadkomma med den här scenen, vad är scenens funktion och relevans i filmen och vad driver min karaktär?
2. Begrunda sedan omständigheterna; Vad är maktdynamiken mellan karaktärerna och vad är den sociala kontexten? Hur direkta vill jag att karaktärerna är med varandra? Känner de till varandras och sina egna sanna motiv? Vilka ömma punkter har mina karaktärer och kan de använda dem mot varandra i konflikten eller undviker de dem varsamt? Vad gör de medan de pratar och hur påverkar det dialogen?
3. Först då kommer vi in på den uttalade texten; Vilka ord väljer min karaktär och hur låter karaktärens unika språk? Lönar det sig att uttala en replik just här, eller borde min karaktär vara tyst och låta handlingar tala? Behöver jag inkludera exposition i dialogen och hur kan jag göra den naturlig? Hur är tempot i dialogen, kan jag skapa variation genom att låta karaktärerna avbryta sig själva och varandra?
4. Efter detta kan granskningen inledas; låter dialogen naturlig när jag läser den högt? Hur löper undertexten genom dialogen? Har jag använt mig av repetition

eller klichéer i dialogen? Finns det onödiga eller ointressanta segment som jag kan skala bort? Har jag hittat ett oväntat guldorn i dialogen som jag vill utveckla vidare? Har jag nu möjligheten att ta en paus från min text i några dagar för att kunna se på den med nya ögon?

### 4.3 Personlig reflektion

Att skriva det här examensarbetet har bidragit till stor personlig tillväxt och yrkesmässig mognad. I mina tidigare manusprojekt har jag märkt hur utmanande det är att skriva dialog, exempelvis i min slutproduktion *Brodern och basisten* som producerades på Yrkes högskolan Arcada. Före inspelningarna av *Brodern och basisten* hade jag lyxen att få jobba med mina skådespelare under en workshopvecka, så att vi kunde improvisera fram olika scener och scenarion. Vi filmade övningarna och tack vare det inspelade materialet kunde jag återskapa sättet som skådespelarna naturligt talade med varandra i dialogen som jag sedan skrev. Tack vare den här möjligheten blev jag intresserad av improvisation som dialogverktyg, och efter att ha läst mera om Leighs, Loachs och Meadows metoder är det definitivt något jag vill fortsätta att utforska i framtiden. Tyvärr är det ofta produktionsens budget som begränsar hur mycket tid manusförfattaren eller regissören kan spendera tillsammans med skådespelarna.

Noah Baumbachs skrivkonst har också inspirerat mig, och framöver vill jag även utforska rytm i dialogen, avbrott och halvsagda meningar.

I efterhand önskar jag att jag hade lärt mig mera om trovärdig dialogskrivning innan jag började skriva manuset för *Brodern och basisten*. När jag ser tillbaka på kortfilmen hittar jag en del trovärdiga element som jag intuitivt har vävt in i dialogen, men nu när jag har lärt mig flera praktiska verktyg ser jag även många saker jag i efterhand skulle ändra på. Ett exempel på detta är slutscenen när den ena huvudkaraktären ska hålla brölloppstal och öppet avslöjar inför hela festpubliken att han fortfarande älskar bruden och att han försöker acceptera att hon gifter sig med en annan. I efterhand skulle jag gärna ha ändrat slutet till att han håller ett tal som för festpubliken låter vanligt och trevligt, men att det skulle finnas specifika ord eller personliga anekdoter som skulle få brudparet att förstå hans

egentliga budskap, nästan på ett slags kodspråk, och på så sätt skapa en stark kontrast mellan den nöjda festpubliken och det chockade brudparet.

En utmaning i den här forskningsprocessen har varit att isolera dialog som forskningsämne, eftersom det är så tätt sammanflätat med alla andra element i en film, såsom karaktärsbygge, handling, dramaturgi, specialeffekter och musik (Davis, 2008, s. xiii). Jag har speciellt märkt av detta när det gäller dialog och karaktärsbygge, på engelska kallat *characterization*. De är så starkt beroende av varandra, att nästintill alla verktyg som jag har lyft fram som redskap för att skriva trovärdig dialog, även kunde användas som redskap för att skapa en trovärdig karaktär. Just därför har mitt intresse för karaktärsbygge väckts vid sidan om den här forskningsprocessen, eftersom det också är en utmaning för manusförfattare att skriva unika och mångfacetterade karaktärer. Om jag skriver ett examensarbete till i framtiden skulle jag gärna forska i hur man skapar komplexa, trovärdiga karaktärer.

#### **4.4 Slutord**

Dialogskrivning skrämmar många manusförfattare, men man kan definitivt lära sig att höra vad som låter naturligt. Man kan lära sig mycket genom att se både välskrivna och undermåliga filmer, speciellt om man använder ett aktivt, analytiskt sinne och ser samma film flera gånger. Det är lätt att se på film passivt som ett underhållningselement i slutet av en lång dag, men om man aktiverar sig och blir medveten om dialogen kan man hitta ord, meningar, undertexter och tystnader som sticker ut, och då kan man begrunda vad det är som gör att den känns trovärdig eller icke-trovärdig.



## 5 KÄLLOR

- Amini, H. 2011. Drive  
Tillgänglig: <https://imsdb.com/scripts/Drive.html> Hämtad: 29.9.2022
- Aronson, L. 2001. Screenwriting updated: New (and conventional) ways of writing for the screen. Los Angeles: Silman-James Press.
- Baumbach, N. 2017. The Meyerowitz Stories  
Tillgänglig: <http://dailyscript.com/scripts/TMS.PDF> Hämtad: 29.9.2022
- Baumbach, N. 2019. Marriage Story  
Tillgänglig: <https://deadline.com/wp-content/uploads/2019/12/marriage-story-ampas-script.pdf> Hämtad 29.9.2022
- Benioff & Weiss. 2012. The North Remembers, Game of Thrones  
Tillgänglig: <https://genius.com/Game-of-thrones-the-north-remembers-annotated>  
Hämtad 28.9.2022
- Bennett, X. 2011. Screenwriting Tips, You Hack. Routledge.
- Blomqvist, A-H., 2021, Film och autenticitet [muntl.], föreläsning: 17.3.2021
- Bloore, P. 2012. The Screenplay Business: Managing Creativity and Script Development in the Film Industry. Taylor and Francis Group
- Curtis, R. 1999. Notting Hill  
Tillgänglig: [https://www.scripts.com/script.php?id=notting\\_hill\\_709&p=2](https://www.scripts.com/script.php?id=notting_hill_709&p=2)  
Hämtad 29.9.2022
- Davis, R. 2008. Writing dialogue for scripts: [effective dialogue for film, tv, radio and stage]. 3rd ed. London: A & C Black.
- Forrest, D. 2013. Social Realism: Art Nationhood and Politics. Cambridge Scholars Publisher.
- Goyer & Nolan. 2005. Batman Begins  
Tillgänglig: <https://www.scriptsug.com/assets/scripts/batman-begins-2005.pdf>  
Hämtad 28.4.022
- Granath, T. 2006. Manus och dramaturgi för film. 3. uppl. Malmö: Liber.
- Independent. 2006. Teenage tearaway walks the red carpet to redemption as he stars in acclaimed film [www] Uppdaterad 14.10.2006 Tillgänglig: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/teenage-tearaway-walks-the-red-carpet-to-redemption-as-he-stars-in-acclaimed-film-6231050.html> Hämtad: 30.9.2022

- Kelly, H. 2021. Pieces of a Woman Hinges on One Heaving, Tremendous Home Birth-Scene [www] Uppdaterad 12.1.2021 Tillgänglig: <https://www.vulture.com/2021/01/how-pieces-of-a-woman-filmed-the-home-birth-scene.html>  
Hämtad: 2.11.2022
- Meadows, S. 2006. This is England  
Tillgänglig: [https://sublikescript.com/movie/This\\_Is\\_England-480025](https://sublikescript.com/movie/This_Is_England-480025) Hämtad 30.9.2022
- Nerdwriter1. 2017. What Realistic Film Dialogue Sounds Like  
Tillgänglig: <https://youtu.be/CHp639vhUJg> Hämtad 29.9.2022
- Rose, R. 1957. 12 Angry Men  
Tillgänglig: <https://www.dailyscript.com/scripts/12AngryMen.pdf> Hämtad 29.9.2022
- Screen Anarchy. 2006. Tiff report: Shane Meadows interview [www] Uppdaterad 18.9.2006 Tillgänglig: <https://screenanarchy.com/2006/09/tiff-report-shane-meadows-interview.html> Hämtad: 30.9.2022
- Script Sleuth. 2020. 12 Angry Men: Analysis and Screenwriting Tips  
Tillgänglig: <https://youtu.be/2TPvDSxMoWk?t=513> Hämtad 29.9.2022
- Seeger, L. 2003. Advanced screenwriting: Raising your script to the Academy Award level. Los Angeles: Silman-James.
- Shail, R. 2007. British Film Directors: A Critical Guide. Edinburgh University Press.
- Shrinktank. 2020. What Caused the Big Fight in Marriage Story? A Marriage Therapist Breaks Down the Scene [www] Uppdaterad 13.2.2020 Tillgänglig: <https://www.shrinktank.com/marriage-story-big-fight-marriage-story-marriage-therapist/> Hämtad: 29.9.2022
- Sundstedt, K. 1999. Att skriva för film. Stockholm: Ordfront.
- Tarantino & Avary. 1994. Pulp Fiction  
Tillgänglig: <https://www.scriptslog.com/assets/scripts/pulp-fiction-1994.pdf> Hämtad 29.9.2022
- The Guardian. 2015. Shane Meadows, chronicler of England's public and personal stories [www] Uppdaterad 7.8.2015 Tillgänglig: <https://www.theguardian.com/film/2015/aug/07/shane-meadows-chronicler-england-public-personal-stories> Hämtad: 30.9.2022

Turowiesky, L. 2019. Game of Thrones – 02x01 (2012) – Subtitled Subtext (For Actors & Screenwriters)

Tillgänglig: [https://www.youtube.com/watch?v=tQTbJ4ydO\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=tQTbJ4ydO_4)

Hämtad: 28.9.2022

Wiseau, J. 1999. The Room

Tillgänglig: <https://www.scriptslug.com/assets/scripts/the-room-2003.pdf> Hämtad:

17.10.2022

