

Var ligger biodukens Småland? Hur Elin Wagners *Åsa-Hanna* blev film

Dagmar Brunow

I ett brev till Elin Wägner skriver en besviken Klara Johanson, hemkommen från sitt biobesök, om filmen *Åsa Hanna* (1946) efter Wagners roman: ”Jag kände inte igen min bild av *Åsa-Hanna* i denna överklassfysionomi med det strålande och spirituella leendet, och Franse var ju en föga lantlig charmör. Det var som dialekt översatt till rikssvenska, om inte rent ut stockholmska.”¹ Klara Johansons liknelse om dialekt översatt till rikssvenska ger en bra beskrivning hur det småländska – både lokalkoloriten och dialekten – har tonats ner i filmversionen. När hon jämför filmen med romanen, är det filmens bristande trohet till den litterära förlagan som är hennes kriterium. Men hur rättvist är det egentligen att jämföra så olika medier som bok och film? Att översätta en roman till film kräver att många element och nyanser kommer att behöva läggas till eller strykas under arbetets gång. Hur ser denna arbetsprocess egentligen ut? För att bättre förstå den kreativa processen som ligger bakom en filmadaptionen är Elin Wagners *Åsa Hanna* ett synnerligen bra exempel eftersom olika manusversioner och en del kringmaterial finns bevarade tack vare olika arkiv.

Vanligtvis är det svårt att få tillgång till de källor som vittnar om denna process: utkast, anteckningsböcker, brevväxlingar, manusversioner och produktionsbolagets interna uppgifter. Manus till *Åsa Hanna* skrevs av Barbro Alving (Bang), som genom sin nära vänskap med Wägner kunde bolla idéer med romanens författare. Genom arbetets gång kom både regissören Anders Henrikson och huvudrollsinnehavaren Edvin Adolphson med ändringsförslag. I brevet fortsätter Klara Johanson: ”Men så vill ju filmteknikerna ha det, och författaren – jag menar dig och inte Bang – har väl föga talan. Men här pratar jag om saker som jag inte begriper.” Med sin medvetenhet om filmmediets egna konventioner är Klara Johanson långt före sin tid men hon medger att hon saknar en förståelse för den kollektiva process som skapandet av biografifilm innebär. Dock hur ”föga talan” hade Elin Wägner egentligen? Denna artikel kommer att visa hur vi med hjälp av manusversioner och övrigt arkivmaterial kan få en bättre förståelse för den kollektiva processen som vägen från bok till film innebär. Och den kommer att ge svar på frågan vart det småländska tagit vägen i biografversionen av

1 I motsats till romanen *Åsa-Hanna* stavas filmtiteln utan bindestreck. Klara Johansons brev är det enda originalbrev av K.J. som finns i Elin Wägner samlingen på KvinnSam i Göteborg. Hennes övriga brev arkiveras på Kungliga Biblioteket i Stockholm. Brev från Klara Johanson till Elin Wägner, 25.2.1946, Elin Wägner samlingen A 48 a Ela: 9, Kvinnohistoriska samlingar, Göteborgs universitetsbibliotek.

Åsa Hanna, som kom 1946 i regi av Anders Henrikson, med Aino Taube och Edvin Adolphson i huvudrollen.



Illustration: Åsa Hanna (1946). Filmaffisch. Arkiv: Filminstitutets bibliotek.

© AB Svensk Filmindustri/Europafilm (1946)

Wägners relation till filmmediet

Elin Wägner var synnerligen medveten om filmmediets egna konventioner. På 1940-talet kunde hon blicka tillbaka på flera decenniers erfarenhet av filmbranschen och hon kände därför gott till filmproduktionens krav och behov. Elin Wägner hade kontakter med filmbranschen i två funktioner: som manusförfattare och som romanförfattare som sålt filmrättigheter och följde arbetet kring filmadaptioner av sina verk (Brunow 2018). En gång spelade Elin Wägner även framför kameran, i filmen *Hon fick platsen eller Exkonung Manuel i Stockholm* (1911) som hon skrivit manus till. Wägner skrev dessutom manus till *Systrarna* (1912), regisserad av Sveriges första kvinnliga filmregissör Anna Hofman-Uddgren, och till filmen *Ungdom* (1927), i regi av Ragnar Hyltén-Cavallius. Bortsett från *Åsa-Hanna* blev flera av Elin Wägners romaner till spelfilm. Mest känd är stumfilmen *Norrtullsligan* (1923) i regi av Per Lindberg, efter Elin Wägners debutroman med samma titel. 1939 regisserade Schamyl Baumann en fristående, nyskriven fortsättning på *Norrtullsligan*, med titeln *Efterlyst* (1939). Och 1944, två år före *Åsa-Hanna*, blev Wägners roman *Vändkorset* (1935) adapterad för filmen.

Inom litteratur- eller filmvetenskap har adaptionforskningen, som i sin tur tillhör intermedialitetsstudierna, länge fokuserat på relationen mellan bok och film. Och även till vardags jämför vi gärna en film med sin romanförlaga – ofta till filmens nackdel. Det är vanligt att anse att en lyckad filmadaption kännetecknas av trohet till ursprungstexten. Nya strömningar inom adaptionsteorin har dock påpekat bristerna med en sådan uppfattning. För i själva verket är film ett alldeles egen medium, med egna narrativa och visuella konventioner samt en specifik produktions-, distributions- och receptions-kontext. Och eftersom film är ett eget medium finns det inom adaptionforskningen tendenser att lämna frågan om trohet bakom sig. Ett av de viktigaste nyare forskningsbidragen i Sverige som går nya vägar är Anna Sofia Rossholms (2017) studie om Ingmar Bergmans notböcker. I den granskar hon hur Bergmans filmer växer fram ur de olika litterära utkasterna och fragmenten. Filmskapande och manusutveckling handlar alltså snarast om en process. Rossholms ingång, som inspirerat min egen forskning, gör det också möjligt att lyfta fram de konstnärliga forskningsprocesser som författaren är involverad i. Istället för att jämföra boken och den slutgiltiga filmen kommer jag därför att visa axplock av de olika steg (och beslut) som tagits på väg från bok till film. Hur gick det till? Vad hände med manuset när det kommit till produktionsbolaget? Hur förändrades och bearbetades Bangs version inför och under filminspelningen, och av vilka skäl? Vilka faktorer påverkar manusarbetet? För att kunna forska kring adaptionprocessen behöver vi dock källor som ofta är opublicerade och svårtillgängliga.

Att studera olika manusversioner, utkast och brev är ett sätt att rekonstruera den konstnärliga process som behövs för att skapa en filmadaption. Tillgången till dessa källor är dock ofta begränsad. De har gått förlorade eller ligger i otillgängliga arkiv. När det gäller arkivbeståndet kring Elin Wägners

och Bangs *Åsa Hanna* så känns situationen otroligt lyxig: I Svenska Filminstitutets manussamling finns det flera olika exemplar av inspelningsmanuset, däribland Edvin Adolfs sons exemplar och scriptans exemplar, som innehåller både strykningar, med blyerts nyskrivna dialoger och skissade scenlösningar, scenerier och kamerapositioner. I arkiven finns det dessutom ett mycket sällsynt fynd som hjälper oss att förstå varför vissa ändringar har gjorts: ett P.M. från huvudrollsinnehavaren Edvin Adolphson till produktionsbolaget Europafilm.² Dessutom finns Europafilms reklamblad till *Åsa-Hanna* med ett uppslag där Elin Wägner själv skriver om sin syn på filmatiseringen. Därutöver förtecknar en textlista de slutgiltiga dialogerna. Det som idag heter dialoglista brukade skapas efter inspelningen. Den redovisar den inspelade dialogen, dvs efter alla ändringar och var därmed ett värdefullt underlag för dubbning eller textning efter att filmen sålts till andra länder och språkområden. Att Europafilm planerade att sälja filmen utomlands vittnar en tysk och en engelsk dialoglista om. Dessutom finns i arkiven en tysk, en fransk och en engelsk synopsis av filmen. Filmens såldes visserligen inte till kontinenten, men den såldes till Norge, där den distribuerades under samma titel. Och även romanen kom i norsk nyupplaga i samband med filmen.

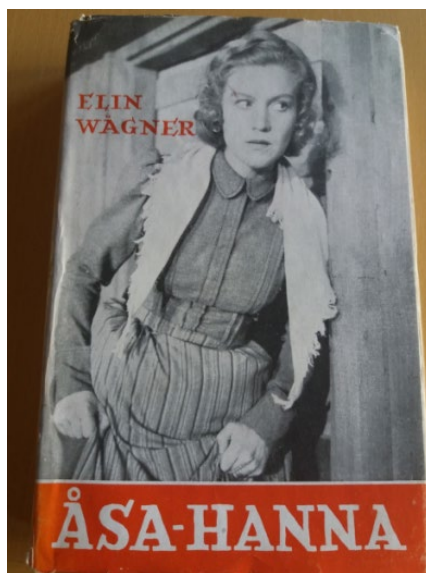


Illustration: Den norska utgåvan av Elin Wagners Åsa-Hanna (Oslo: Land og kirke, 1946) med Aino Taube som filmversionens Hanna. Elin Wagners boksamling vid St. Sigrids folkhögskola, Växjö.

² Kringmaterial: *Åsa-Hanna* (SW, Anders Henrikson, 1946). Svenska Filminstitutets Bibliotek.

På KvinnSam vid Göteborgs Universitetsbibliotek finns det dessutom ett råmanus, Aino Taube-Henriksons exemplar av inspelningsmanuset, ett flertal brev från regissören Anders Henrikson till Elin Wägner, korta meddelanden från Wägner till Bang angående manusarbetet, Elin Wägners synpunkter vid genomgången av manusversionerna samt brev från Elin Wägner till regissören, och slutligen två dokument som heter "Förslag till line-up" resp. "katalog över handlingen".³ Tack vare det rika arkivmaterial som står till förfogande erbjuder exemplet Åsa Hanna en unik möjlighet att studera hur adaptationsprocessen går till.

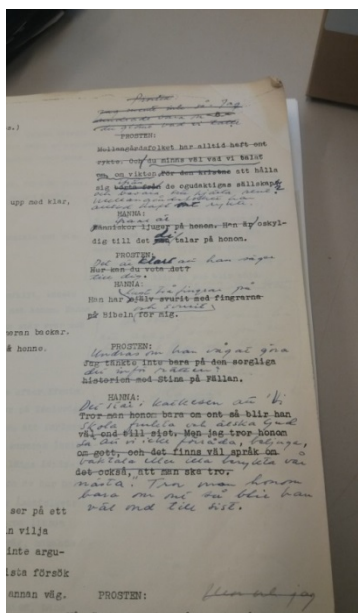


Illustration: Bangs ändringar i manuset. Kvinnohistoriska samlingar. Göteborgs universitetsbibliotek

Romanen *Åsa-Hanna* – "en berättelse om själens äventyr och seger"

Elin Wägners *Åsa-Hanna* (1918) är en central roman i Wägners författarskap. Efter sina Stockholmsromaner *Norrtullsligan* och *Pennskaftet* skiftade Wägner nu fokus från storstaden till landsbygden i Småland, ett fokusskifte som skulle spela en allt större roll under Wägners författarskap. *Åsa-Hanna* utspelas på den småländska landsbygden och dess dialoger är skrivna på dialekt, men romanen behandlar, som Peter Forsgren framhåller, "djupa existentiella och moraliska frågor" (Forsgren 2018: 4). För Karin Boye tillhörde *Åsa-Hanna* "en av topparna i Elin

3 Elin Wägners samling A48a Fl:3.

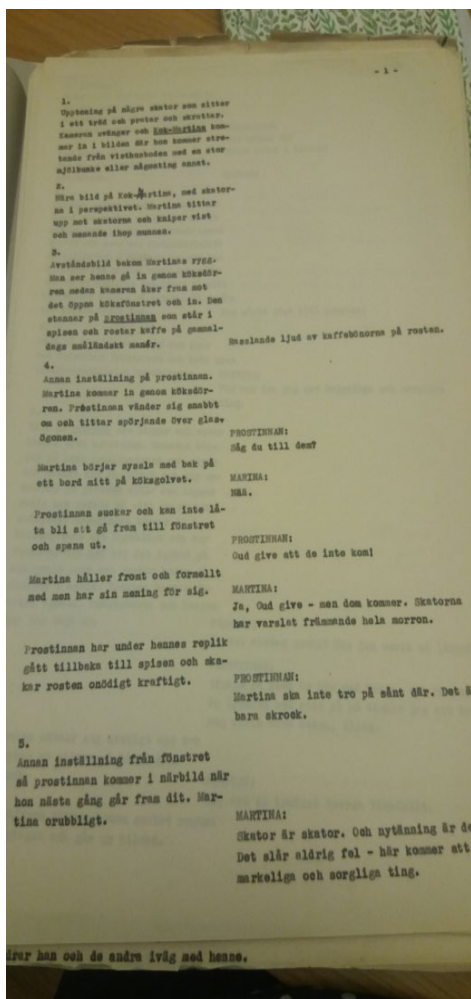
Wagners produktion” som gestaltar ”en berättelse om själens äventyr och seger” (Boye 1936: 418). Romanen skildrar hur Hanna måste hitta sin egen väg, hur hon ”håller på att kvävas tills hennes inneboende kraft bryter fram och hon i ett samlat ögonblick står fri från all fruktan och går sin raka väg utan att välja, lydig endast samvetets röst.” (Boye 1936, 418). I samma spår går Bangs uttalande om den effekt romanen haft på henne som 12-åring: ”Jag visste /.../ att något hänt med mig. Jag visste att om man gör något mot sitt innersta kan man inte leva.” (citerad efter Arnborg 2011:226). Karin Boye påpekar att Wagners böcker inte är miljöstudier utan ”en verklighet, beskuren, koncentrerad och sammanställd alltefter sin väsentlighet i förhållande till en bestämd helhetsidé.” (Boye 1936: 420). Bibi Jonsson (2001) anser att *Åsa-Hanna* med religiösa och existentiella förtecken behandlar moraliska konflikter bland landsbygdens bönder och prästfolk. För Peter Forsgren är *Åsa-Hanna* en roman om ”patriarkatet och kvinnans ansvar”. Romanen betyder Elin Wagners skönlitterära genombrott och Forsgren antyder, i Helena Forsås-Scott (1986) spår, att litteraturkritiken och forskningen möjligen missat ”den subversiva kritiken mot patriarkatet och diskussionen om kvinnors ansvar för sina liv i denna allmogeskildring från Småland” (Forsgren 2018: 5). Frågan är även om inte John Landquists (1949:86) uppdelning av Wagners författarskap i ”tendensromaner” och ”smålandsbygdsromaner” ter sig alltför enkel. Filmversionen tolkar *Åsa-Hanna* varken som tendensroman eller smålandsbygdsroman utan framhäver de existentiella frågorna. Att det småländska tonats ner i filmen, något som kommer att utforskas senare i artikeln, är en av konsekvenserna därav, dock finns det ytterligare skäl för den minskade småländska koloriten. Tack vare nya trender inom adaptationsforskningen kan dessa nu uppmärksammas och vi kan bättre förstå vägen från bok till film.

Vad kan studiet av manusversioner ge oss?

Om vi enbart jämför boken och filmen utan att studera manusversionerna kommer vi att missa stora delar i den konstnärliga process som skapar en filmadaptation. Genom att exempelvis jämföra Bangs råmanus med scriptans version av inspelningsmanus kan vi studera hur mycket ett manus fortfarande förändras under filminspelningens gång. I motsats till romanen, vars tre första kapitel kretsar kring Hannas barndom och uppväxt, börjar filmen med att Hanna tar ut lysning. Tack vare arkivbeståndet kan vi se hur förändringen kom till. I det bevarade dokumentet ”Katalog över handlingen” beskriver den första notisen hur den 8-åriga Hanna besöker marknaden. Ur denna katalog har ”förslag till line-up” utvecklats. Enligt detta förslag skulle filmen börjat så här:

En sommardag. Filmen börjar på prostinnan och Kok-Martina, som håller på med köksförberedelser till besök, rostar kaffe, bakar o.s.v. Prostinnan tittar flera gånger oroligt ut genom fönstret och suckar: Gud give att de inte kom. Kok-Martina är övertygad om att ”de” kommer, flera gamla säkra tecken såsom skatorna tyder därpå. Sista gången prostinnan tittar ut genom fönstret utropar hon: Där kommer de ändå!, varvid kaffet som hon rostar till råga på uppståndelsen bränns vid.

Manusförfattaren står här bland annat inför utmaningen att gestalta det lakoniska ”flera gamla säkra tecken såsom skatorna” visuellt. I Bangs råmanus har scenen förvandlats så här:



1.
Upptoning på några skator som sitter i ett träd och pratar och skrattar. Kameran svänger och Kok-Martina kommer in i bilden där hon kommer stretande från visthusboden med en stor mjölkbunke eller någonting annat.

2.
Nära bild på Kok-Martina, med skatorna i perspektivet. Martina tittar upp mot skatorna och kniper vist och menande ihop munnen.

3.
Avståndsbild bakom Martinas rygg. Man ser henne gå in genom köksdörren medan kameran åker fram mot det öppna köksfönstret och in. Den stannar på prostinnan, som står i spisen och rostar kaffe på gammaldags småländskt manér.

Rosslande ljud av kaffebönorna på rosten.

Illustration: Bangs råmanus. Svenska Filminstitutets manuskriptsamling.

Enligt Bangs råmanus skulle sedan scenen med Hannas och Efraims besök på prästgården följa. I sitt PM till produktionsbolaget kommer Edvin Adolphson med ett annat förslag:

Förhistorien med prästen och Hannas besök där är alldeles onödig. Den sitter löst i filmmanuskriptet och är naturligtvis en reminiscens från Hannas förhistoria hos prästens. Förslagsvis skulle jag vilja börja filmen på sid. 11, där Magnus kommer till Ljungheda station och har sin scen med stinsen. Det fordras för en sådan här film, att publiken kommer in i miljön, och det vore kanske lyckligt, om man började med den här stilla scenen och låter publiken undra vad det ska bli.

Också Elin Wägner ger konkreta förslag på nya scenlösningar och skriver nya dialoger till de olika manusversionerna. Flera brev och anteckningar i arkivet vittnar om hennes medvetenhet kring filmmediets egna berättargrepp, såsom detta odaterade brev till regissören Anders Henrikson där hon svarar på Adolphsons förslag: ”Jag förstår idén med scenen mellan stinsen och Magnus, men som romanförfattare är jag alltid rädd att dra in figurer som sedan försvinner. Kanske Stinsen kan användas igen då Magnus kommer från Amerika?” Inför den hotande strykningen av inledningsscenen med prostinnan och Martina ger Elin Wägner ett ändringsförslag:

Antag att Scenen Martina och prostinnan går bort. Den kunde också läggas på ett annat sätt. Prostfolket vet ingenting, men Martina är underrättad om vad som är i görningen.

Prostinnan: Varför springer Martina te fönstret i ett kör? Hon har redan bränt en plåt.

M Jag väntar lysefolk, så ja gör. Det är ju nytänning.

P Det måste va något märkligt lysefolk efter Marina är så orolig?

- Martina: Jag skulle ge mycket om de inte kom, jag.

Prostinnan: Nej, nu gör hon sig nyfiken också? Vilka är det?

Martina skadeglad: Prostinnan som förbjuder mig ju jämt att komma med skvaller [handskriftligt tillägg: kan väl icke vilja --]. Nu kommer det en skjuts i allén! Men det är inte lysefolk. Det är Åsahanna och hennes far, Efraim.

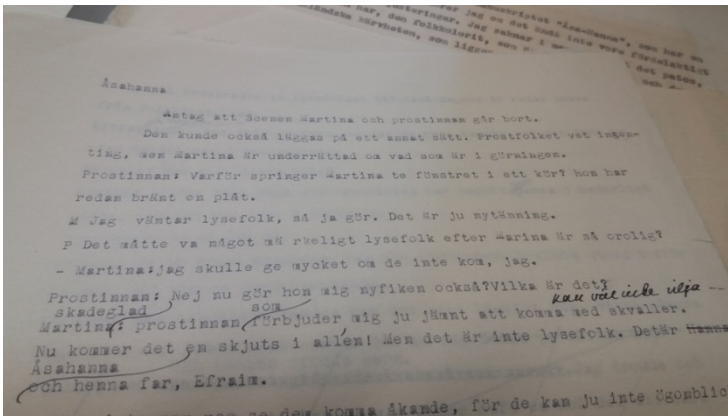
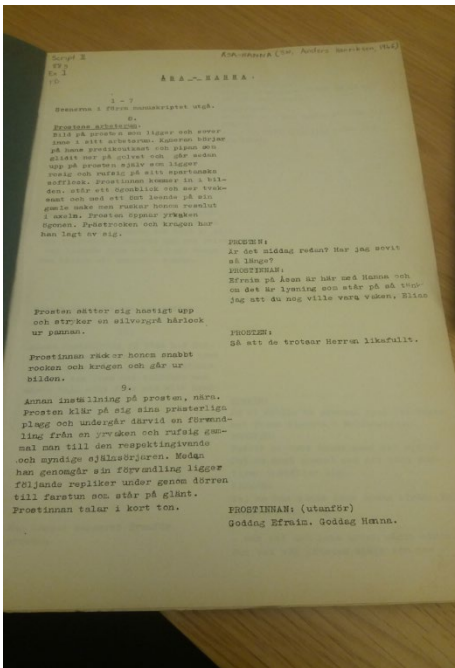


Illustration: Elin Wägners ändringsförslag. Typoskript. Kvinnohistoriska Samlingar, Göteborgs universitetsbibliotek.

Till slut blev varken Adolphsons eller Wägners ändringsförslag antagna. Den ursprungliga öppningsscenen med Kok-Martina blev struken och istället inleds filmen med besöket hos prosten. Strykningar måste ha skett till förmån för ett mera ekonomiskt berättande. I inspelningsmanuset börjar filmen med scen 8 i Bangs råmanus: prosten väcks av prostinnan som meddelar att Hanna och hennes far har kommit för att begära lysning med Franse.



Inspelningsmanus Åsa Hanna. Filminstitutets bibliotek.

Under filminspelningen har man lagt till prostinnans inledande ”Elias...Elias...vakna - - vakna, Elias!”, som dialoglistan vittnar om. Och när sedan Hanna introduceras i filmen så hör vi först hennes röst utan att se henne. Detta är ett klassiskt sätt att trappa upp åskådarnas förväntningar inför mötet med huvudrollsinnehavaren Aino Taube som på den tiden var en populär filmstjärna.

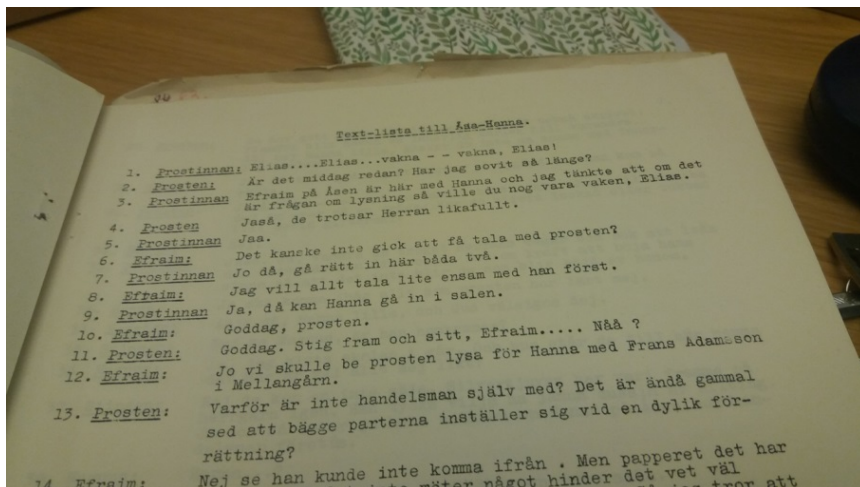


Illustration. Dialoglista till Åsa Hanna. Filminstitutets bibliotek.

Exemplet visar hur vi med hjälp av manusversioner och kringmaterial kan rekonstruera det kollektiva konstnärliga samarbetet inför en filmadaption. Romanen översätts inte bara genom att strama upp handlingsförloppet och förenkla berättarperspektiv, utan den anpassas till filmens konventioner och ekonomiska krav från produktionsbolaget. Skäl för strykningar kan vara produktionsbolagets krav att korta ner antalet inspelningsdagar och därmed tidsödande och dyr ljussättning samt att undvika nya inspelningsplatser. Dramaturgiska skäl för strykningar var att undvika upprepningar i handlingsförloppet eller att undvika introduktionen av ytterligare rollfigurer.

Åsa Hanna: mot biograffilmens dåliga rykte

Det kan förefalla överraskande att det blev just Bang, rikskänd DN-journalist och krigsreporter, som skulle skriva manuset till *Åsa Hanna*. Men manusskrivandet var ingen ny verksamhet för henne. Manuset till *Åsa Hanna* är ett av fyra manusuppdrag som hon ägnade sig åt året 1940. Under 1930-talet hade Bang arbetat som manusförfattare åt produktionsbolaget Wivefilm, så troligen har hon skrivit flera manus än vi hittills trott (se även Forsman/Sundstedt 2015: 552). Innan *Åsa Hanna* kom till hade hon, tillsammans med filmkritikern Bengt Idestam-Almquist (Robin Hood), skrivit manus till Anders Henriksons film *Lokomotivet* (1943), en adaption av Emil

Bønnelyckes roman *Lokomotivet* (1933) och Herbert Grevenius pjäs *Tåg 56*, som i sin tur är en adaptation av denna roman. Dessutom skrev Bang manuset till ytterligare två filmer, även de romanadaptationer som regisserats av Anders Henrikson: *I dag gifter sig min man* (1943) bygger på en tysk roman av Annemarie Selinko och *Jag är eld och luft* (1944) är en adaptation av Fritz Thoréns roman från 1939 med samma titel. Bang och Henrikson hade alltså samarbetat kring flera filmprojekt innan *Åsa Hanna* blev film. Angående *Jag är eld och luft*, som kom två år före *Åsa Hanna*, skrev Georg Svensson 1944 i BLM att filmen utgör ett undantag i den andefattiga svenska filmproduktionen:

Att filmens andliga utveckling inte förmått hålla jämna steg med dess tekniska är ett ofta konstaterat faktum. Genom att tekniken, speciellt hos fotograferna och arkitekterna, plötsligt tagit ett jättesprång framåt i svensk film har den andliga torftigheten där kanske blivit mera påfallande än i utländsk film. Om man uppnått det stadium av hjärnuppjuckning vartill av vissa tecken att döma flitigt beskådande av film leder kan man möjligen förledas till att betrakta *Jag är eld och luft* som ett mästerverk”.⁴

Det är denna andliga torftighet som adaptationen av *Åsa-Hanna* ville komma bort från. Under 1940-talet var de svenska filmproducenterna måna om att höja biograffilmens rykte och att attrahera publikgrupper som förknippat 1930-talets biografkultur med 'pilsnerfilm'. Den svenska biograffilmen var då en ren kommersiell verksamhet utan det statliga produktionsstöd som startades 1963, i samband med Filminstitutets grundande. Således konstaterade Bengt Idestam-Almquist (1964): ”De svenska producenterna hade fått upp ögonen för dramatiska ämnen, och de svenska filmarna gjorde ärliga ansträngningar att efter 30-talets 'förljugenhet' närma sig verkligheten och skildra olika miljöer så riktigt som möjligt.”⁵ Under trettioåret hade svensk biograffilm mött stor kritik från både folkrörelserna och kultureliten. På det s k Konserthusmötet i Stockholm den 25 februari 1937, som arrangerats av Sveriges Författarförening, hade den svenska biografproduktionen förkastats som ”undermålig vara” och ”enfaldigt andligt gods” som utgör ”en skamfläck för vår kultur”, som förläggaren och kritikern Carl Björkman anförde i sitt inledningstal (cit. eft. Furhammar 1991: 127). Under sitt anförande på Konserthusmötet kritiserade Vilhelm Moberg den svenska biograffilmens ”andefattiga” innehåll och beklagade att filmtekniken erbjuder ”en fasaväckande möjlighet att reproducera dumheten och stupiditeten i massupplaga” (cit. eft. Furhammar 1991: 128). Mot denna bakgrund är det begripligt att Sveriges filmproducenter under 1940-talet

4 <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=4070#comments> (senast visat 10-05-2020)

5 Stockholms-Tidningen 11.12.1964, citerad efter

<http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=4050#comments> (senast visat 10-05-2020)

försökte lyfta biograffilmens rykte – inte minst genom filmadaptioner av ansedda författares romaner.

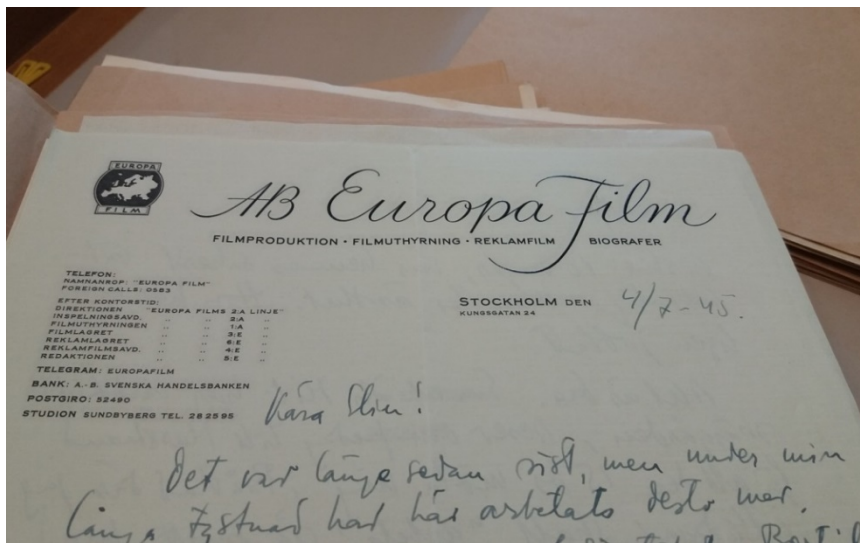


Illustration. Brevhuvud. AB Europa Film. Brev från Bent Janzon till Elin Wägner 4/7 1945. Kvinnohistoriska samlingar. Göteborgs universitetsbibliotek

Filmens produktionsbolag Europafilm AB hade rönt stora publikframgångar med Edvard Persson-filmerna, dock var det andra publikgrupper än landsbygdspubliken som filmproducenterna ville nå ut till med filmer som *Åsa Hanna*. Detta blir tydligt när vi slår upp programbladet till *Åsa Hanna* vars titelsida visar en helsidesannons från NK av en kvinnlig modell iförd pälskappa. Det var en borgerlig, välbärgad och urban publik som produktionsbolaget försökte attrahera. Ansedda kulturpersonligheter som Elin Wägner och Bang lovade status, inte minst eftersom Wägner var medlem av Samfundet De Nio och nyss (sedan 1944) tillträdd ledamot av Svenska Akademien. Det är därför som namnen på Elin Wägner och Barbro Alving syns i filmens förtexter omedelbart efter filmtiteln, innan skådespelarna och regissören omnämns. I produktionsbolagets ”Filmnytt” om kommande filmer ges Elin Wägner mycket utrymme för att beskriva sin syn på filmatiseringen av romanen.⁶ Ett sådant inlägg i marknadsföringen betydde onekligen ett offentligt ställningstagande från författaren som därigenom godkände filmversionen. Det var ett sätt att höja filmprojektets status. Wägners ambivalens kring filmens nya slut går dock att läsa mellan raderna i hennes inlägg. Hon beskriver att hon inte hunnit se den färdiga filmen innan hon skrev dessa rader som här citeras i sin helhet:

6 Filmnytt från Europafilm 1946. Broschyr. Svenska Filminstitutets manuskriptsamling.

Men jag skall berätta något om hur det gick boken, då den skulle översättas till ett filmmanuskript. Själv var jag så glad över att detta skulle ske, och så säker på att den dramatiska linjen skulle hålla, att jag tog lätt på svårigheterna. De var heller inte så farliga i början. Att en del av Hannas barndoms- och ungdomshistoria som i och för sig var ganska rolig måste bort, det höll jag med manusförfattaren Barbro Alving om. Så småningom blev vi ense med regissören Anders Henrikson om att börja just då Hanna tar ut lysning. Sen ströks det bort en del bifigurer och deras historier. Höga vederbörande undrade om man inte kunde hålla fru Wägnér i okunnighet om detta. Men det gick ju inte och behövdes inte heller, ty hon förstod ganska bra att man måste hålla filmhandlingen ren, även om man förlorade vissa lustiga och rörande sidor. Men så närmade vi oss krisen, slutet.

I boken är Åsa Hannas man Franse en figur – det måste författarinnan själv tillstå – som mest är till för att göra *Åsa Hannas* moraliska nederlag så bittert och hennes seger så stor som möjligt. Det är en man som tror att han med yttre godmodighet, knivighet och brutalitet (och så Hanna som skylt i sitt bodfönster) ska kunna klara sig undan misstankar och vedergällning. Det går inte. Nåväl, har det ingen inverkan på honom att han finner sig slagen och besegrad? I boken är han samma typ in till slutet, det står kanske bara ett par rader om att han började undra om hans skryt kanske var förhastad, att det inte fanns någon Gud som straffade hans missgärningar. Men när Aino Taube som *Åsa Hanna* hade en sådan medspelare som Edvin Adolphson, hade man ju fått en människa att göra med, som man inte kunde försumma. Filmens logik krävde att man redovisade för hur det gick med de två. Så måste filmen ta ett steg längre än boken. Bara ett enda steg, men det kostade manuskriptförfattare, regissör och mig själv mer möda än hela filmen i övrigt hade gjort.



Illustration: Filmnytt från Europafilm. *Åsa-Hanna*. 1946. Filminstitutets bibliotek.

I en notis i samma informationsbroschyr, ”Filmnytt från Europafilm” (1946), beskrivs samarbetet med följande ord: ”Författarinnan själv har biträtt Barbro Alving i manuskriptarbetet och även regissören Anders Henrikson har tagit

mycket stor del i 'översättningen' från roman till film." Det kollektiva arbetet betonas alltså, och både Elin Wägners och regissörens samarbete med Bang anses som anmärkningsvärda i reklamsyfte för filmens marknadsföring. Recensenterna var överlag nöjda med Anders Henriksons filmversion *Åsa Hanna* (1946) och hur den lyckas transformera romanen. Särskilt Aino Taubes rolltolkning berömdes av recensenterna som även hyllade Bangs filmmanus. I BLM tyckte Jolo att filmen lyckades höja sig över alla dessa allmogedramer som översvämmat biograferna. Filmen har istället "smittats av Elin Wägners klarögda realism och närhet till jorden och människorna, och hennes kvinnliga klokhet och underfundiga humor har envist trängt sig med, den också. Filmatiseringar av hennes böcker tycks inte kunna undgå att få något friskt och fräscht över sig, något nytt och äkta" (cit. efter svenskfilmdatabas.se). Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist) utgjorde en av de få undantagen i en välvilliga kritikerkörens när han menade att den "Elin Wägnerska helheten är upplöst".

Den småländska lokalkoloriten tonas ner

Det är påfallande att romanens småländska dialekt och dess miljöer har tonats ner i filmversionen. Ett skäl för detta torde vara den svenska landsbygdens dåliga rykte och filmen *Åsa Hannas* tilltänkta målgrupp. Programbladet med NK annonsen som finns i arkivet tyder på detta. Det är alltså en urban medelklasspublik som filmen försöker attrahera, inte de populära landsbygdens folkliga publik. Visserligen är några av filmens utomhusscener inspelade i Växjötrakten, men merparten av filmen spelades in i Europafilms ateljéer i Sundbyberg.⁷ Tack vare de olika manusversioner som finns i arkiven går det även att studera hur den småländska lokalkoloriten försvinner mer och mer ur filmen. I sitt P.M. ger Adolphson sina synpunkter på Bangs råmanus:

... [Jag] saknar i manuskriptet det patos, som boken har, den folklorit, som är bokens styrka, och den småländska kärvheten, som ligger i den s.k. andliga miljön, samt även en del av bokens sociala patos. Mig förefaller det som om den genom sammandraget till filmmanuskriptet har förgrovats, de små finesserna i boken, som betyda så oändligt mycket, saknar jag.

7 I inspelningsmanuset kan vi se vilka scener som spelades in på plats utanför Växjö i Småland: prästgården, väg, station, Åsen, Mellangården, undantagsstugan, vägkrök, vägskaal, brinnande huset och brända huset. Inspelningen påbörjades i slutet av augusti 1945 med utomhusscenerna för att sedan flytta till ateljé. Den avslutades i februari 1946.



Illustration: *Åsa Hanna* (1946). Ett småländskt bröllop. Arkiv: Filminstitutets bibliotek.

© AB Svensk Filmindustri/Europafilm (1946) Foto: Stig Göth.

I scriptans manus kan vi avläsa hur flera i råmanuset tilltänkta utomscener blev strukna. Det var scener som egentligen skulle ha spelats in på plats i Småland och således bidragit till filmens lokalkolorit. Till exempel denna scen (scen 22 och 22 A i inspelningsmanus):

Kameran åker ett stycke efter Efraim och Hanna där de vandrar på landsvägen på väg hem mot Åsen. Utan att förlora de gående ur bilden gör kameran åkningsavstickare på sockenbor längs landsvägen; man bör få illusion av hur hela socknen är intresserad av Åsenfolkets ärende och hur kommentarerna liksom slingar sig kring deras väg, hakande i varandra.

22 A.

En bonde slår hö vid väggkanten, hans gumma räfsar. De stannar upp i arbetet och ser efter de gående.

Även denna scen (75 i inspelningsmanuset) blev struken.

Inställning på det avbetade middagsbordet som gästerna lämnat. Snabb kameraåkning som visar vad "lite middag" betyder på småländskt brölloppspråk. Kameran stannar på ett öppet fönster, gardinerna fläktar i kvällsbris och dämpad allmogemusik tränger in från logen.

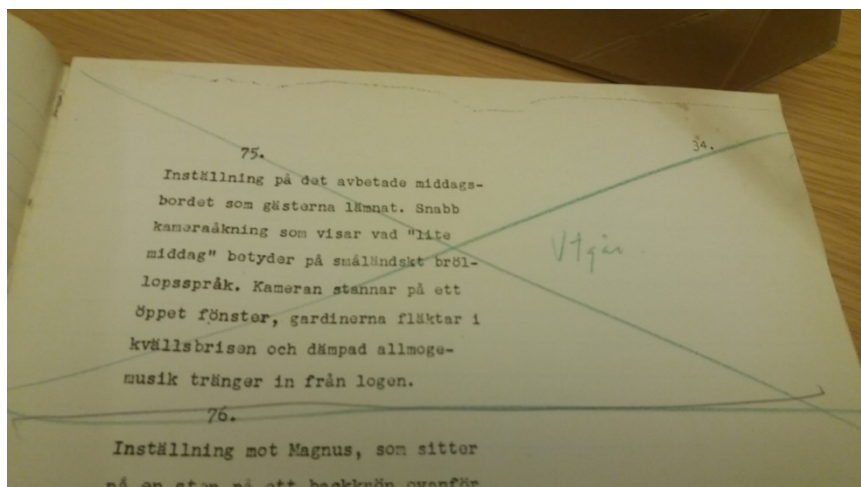


Illustration: Inspelningsmanus av Åsa Hanna. Scriptans kopia. Svenska Filminstitutets manussamling

Scenen ströks förmodligen av (tids)ekonomiska och dramaturgiska skäl eftersom den inte för handlingen vidare, utan enbart ger en stämning – resultatet kom till på bekostnad av den småländska lokalkoloriten. Andra planerade exteriörer blev istället inspelade i ateljén i Sundbyberg. Besluten hade ofta ekonomiska orsaker eftersom ljussättningen inför varje inställning var en enormt tidskrävande process. Samtidigt slapp man vänta på lämpliga väderförhållanden.



Illustration: Åsa Hanna (1946). Utomhusscenen inspelad i Småland. Arkiv: Filminstitutets bibliotek. © AB Svensk Filmindustri/Europafilm (1946) Foto: Stig Göth

Och hur är det med den småländska dialekten? Medan dialogerna i romanen *Åsa Hanna* är återgivna på dialekt, så talar filmskådespelarna en låtsas-småländska. Detta var inte ovanligt inom svensk film på 1940-talet, eftersom skådespelarna brukade vara verksamma i Stockholm. Den småländska dialektens frånvaro i 1940-talsfilmen beror även på biografteknikens utveckling. Vi får inte glömma att trettioåret hade varit ljudfilmens första årtionde. Filmproducenterna var måna om att publiken skulle förstå dialogerna och det är därför som dialekterna tonades ner. Istället talade man ett slags teatersvenska. Att låta skådespelarna tala sina egna dialekter på film är ett relativt nytt fenomen inom svensk biografhistoria och än idag är det ofta inte tal om autentiska dialekter. Så sent som 1971 blev Jan Troells filmadaption av Vilhelm Mobergs Utvandrarserien *Utvandrarna* (1971) mycket uppmärksammad därför att alla stora roller talar (eller i alla fall gör ett försök att tala) småländsk dialekt, även Liv Ullmann (Kristina) och Max von Sydow (Karl Oskar).⁸ Så sent som 2011 blev det ett led i lanseringen av *Åsa-Nisse välkom to Knohult* (2011) att det talas dialekt i filmen, men någon äkta småländska var det inte tal om.⁹

Exemplet *Åsa Hanna* har visat hur studiet av olika manusversioner ger oss en insyn i arbetsprocessen kring en filmadaption. Istället för att jämföra boken och filmen så ger manusstudier en mycket tydligare bild av den kollektiva process som ligger bakom en filmproduktion. Den visar hur konstnärligt gestaltande rör sig inom produktionens historiska kontext med ekonomiska krav, tekniska möjligheter och sina genrekonventioner. Och den förklarar varför den småländska koloriten har reducerats alltmer under adaptationsprocessen. Småländsk litteraturhistoria skrivs således inte främst på bioduken, men litteraturadaptioner kan skapa intresse för landskapet, dess historia och minnen.

Referenser

- Arnborg, Beata (2011), *Krig, kvinnor och gud: en biografi om Barbro Alving*. 2. uppl. Stockholm: Atlantis.
- Boye, Karin (1936), "Elin Wägner. En översikt", *Ord & Bild*, 1936, årg. 45, åttonde häftet, s. 415-426
- Brunow, Dagmar (2018), "Elin Wägners Åsa-Hanna på film: från manusarbete till biografvisning", *Elin Wägner: Åsa-Hanna 100 år*. Lammhult: Elin Wägner-sällskapet, s.15-27.
- Forsgren, Peter (2009), *I vansklighetens land: Genus, genre och modernitet i Elin Wägners smålandsromaner*. Göteborg/Stockholm: Makadam.

⁸ <https://www.svt.se/kultur/film/jan-troell-kravde-dialekt-i-utvandrarna>

⁹ Så här skrev Expressen: "Alla pratar svenska brukar det stå på barnfilmerna. Här skulle det kunna stå: Alla pratar småländska.- Ja, vi har alla vår egen hemmagjorda småländska. Som naturligtvis är fullständigt felaktig, säger Ann Petrén".

<https://www.expressen.se/noje/film/asa-nisse-tillbaka-i-sina-hemtrakter/>

- Forsgren, Peter (2018), "Åsa-Hanna, en roman om patriarkatet och kvinnors ansvar", *Elin Wägner Åsa-Hanna 100 år*. Lammhult, Elin Wägnersällskapet, s. 4-11.
- Forsman, Johanna & Sundstedt, Kjell (2015), "Sweden", i: Nelmes, Jill & Selbo, Jule (red.): *Women screenwriters: an international guide*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, s. 550-577.
- Forsås-Scott, Helena (1986), Bibeln, kvinnan och romanen: en studie av Elin Wägners "Åsa-Hanna". *Samlaren (Uppsala)*. 107 (1986), s. 35-57
- Furhammar, Leif (1991), *Filmen i Sverige*. Höganäs: Wiken.
- Jonsson, Bibi (2001), *I den värld vi drömmer om: utopin i Elin Wägners trettiotalromaner*. Löderup: Werstam Media.
- Landquist, John (1949), "Några drag av Elin Wägners berättarkonst", *SLT* 1949, s. 86.
- Rossholm, Anna Sofia (2017), *Ingmar Bergman och den lekfulla skriften: studier av anteckningar, utkast och filmidéer i arkivets samlingar*. Stockholm: Makadam.