



En analys av Roy Anderssons bildskapande och gränsöverskridande produktioner inom spel/långfilm och kortfilm samt reklamfilm i relation till dagens visuella kultur utifrån ett socialemiotiskt teoretiskt perspektiv för visuell kommunikation.

Mats Lundström

Magisteruppsats från programmet Kultur, samhälle, mediegestaltning 2003



CAMPUS NORRKÖPING
LINKÖPINGS UNIVERSITET

Linköping universitet, Campus Norrköping 601 74 NORRKÖPING

**Avdelning, Institution**

Division, Department

Institutionen för tematisk utbildning och forskning
Kultur, samhälle, mediegestaltning**Datum**

Date

2003-09-09

Språk

Language

-
- Svenska/Swedish
-
-
- Engelska/English

 _____**Rapporttyp**

Report category

-
- Licentiatavhandling
-
-
- Examensarbete
-
-
- C-uppsats
-
-
- D-uppsats
-
-
- Övrig rapport

 _____**ISBN****ISRN** LIU-ITUF/KSM-D--03/27--SE**ISSN****Handledare**

Kosta Economou

URL för elektronisk version<http://www.ep.liu.se/exjobb/ituf/2003/ksm-d/027/>**Titel**

Title

Den Komplexa Bilden - En analys av Roy Anderssons bildskapande och gränsöverskridande produktioner inom spel/långfilm och kortfilm samt reklamfilm i relation till dagens visuella kultur utifrån ett socialsemiotiskt teoretiskt perspektiv för visuell kommunikation.

Författare

Author

Mats Lundström

Sammanfattning

Abstract

Roy Andersson har med sina filmer intresserat och fascinerat många åskådare genom åren, kanske framförallt på grund av filmernas särpräglade komposition och bildspråk. Här arbetar han gränsöverskridande med orörlig kamera, långa tagningar och djupfokus. Själv står han med övertygelsen att en enda bild kan berätta så mycket mer, och därmed göra allt användande av flera bilder direkt överflödigt. Det filmiska grepp som Roy Andersson använder sig av grundar sig på vad han själv kallar för *den komplexa bilden* inom filmteorin.

Den här uppsatsen behandlar Roy Andersson och den komplexa bilden, samt diskuterar kring hans bildspråkliga inriktning som han har i förhållande till de konventioner som idag förekommer inom bildskapandet och den visuella kulturen. I uppsatsen görs en genomgång av Roy Anderssons produktioner, vilket täcker in områdena för spelfilm, kortfilm samt reklamfilm och som sedan sätts i relation till dagens visuella kultur med hjälp av den socialsemiotiska analysmetoden för visuell kommunikation. Utifrån detta perspektiv har tre scener från lika många av Roy Anderssons produktioner djupanalyserats. Diskussioner kring Roy Anderssons bildspråk förs även med hjälp av tre kompletterande teoretiska inriktningar; auteur-teorin (författarskapet), redundansprincipen och mise-en-scène.

Syftet med uppsatsen är att undersöka hur och varför Roy Anderssons bildspråk ser ut som det gör, och på vilket sätt som han genom användandet av den komplexa bilden gör för att uppnå detta.

Nyckelord

Keyword

Visuell kultur, visuell kommunikation, socialsemiotik, socialsemiotisk analys, Roy Andersson, bildspråk, den komplexa bilden, författarskap, auteur-teori, redundansprincipen, mise-en-scène, Sanger Från Andra Våningen, Någotting Har Hänt, reklamfilm.

INNEHÅLL

INNEHÅLL	2
INLEDNING	3
INLEDNING	3
Om bilden	3
Bildspråket - bilden och språket	4
UPPSATSEN TILLVÄGAGÅNGSSÄTT & GENOMFÖRANDE	6
Disposition	6
Terminologi & egna definitioner	7
Syfte	8
Problemformulering	9
Frågeställning	10
Urval	10
Avgränsning	11
Metod	12
Om den socialsemiotiska analysmodellen	13
Metoddiskussion - socialsemiotikens förutsättningar och begränsningar	14
Kompletterande metoder	16
BAKGRUND	17
Om visuell kultur	17
Visualitet och kultur	18
Roy Andersson och den komplexa bilden	20
Roy Andersson kontra den rörliga estetiken	20
ROY ANDERSSON - BAKGRUND	24
Långfilmerna	24
Kortfilmerna	28
Reklamfilmerna	29
TEORI	31
Om visuell kultur - visuell semiotik & ikonografi	31
Socialsemiotisk analysmetod för visuell kommunikation	33
Socialsemiotikens övergripande analysmetod	34
Representation, interaktion och komposition; vikten av att analysera den visuella strukturen. ...	35
Representativ mening - visuella strukturer	36
Interaktiv mening	38
Kompositionell, strukturell mening	40
Kompletterande teorier	43
Mise-en-scène.	43
Redundansprincipen	44
Författarskapsteorin - auteur	44
ANALYSDEL	46
Implementering av den socialsemiotiska analysmodellen	46
DJUPANALYS I: <i>HSB - "Spjålsången"</i>	58
DJUPANALYS II: <i>Någonting Har Hänt</i>	62
DJUPANALYS III: <i>Sånger Från Andra Våningen</i>	67
SAMMANFATTNING & SLUTDISKUSSION	72
Den komplexa bilden av Roy Andersson som gränsöverskridande bildskapare	72
REFERENSER	81
Litteratur	81
Antologier	81
Internet	82
Intervjuer	82
BILAGA I: DEFINITIONER	83
BILAGA II: PRODUKTIONSFÖRTECKNING	86
BILAGA III: BILDFÖRTECKNING	87
BILAGA IV: TABELLFÖRTECKNING	88

INLEDNING

Om bilden

Talesättet att "*en bild säger mer än tusen ord*" känner vi alla igen. Att uttrycket från början kommer från Kina, och betyder ordagrant "hundra höra kan ej jämföras med att se" är nog inte lika välkänt. Oavsett vilket, så är betydelsen av de två varianterna densamma. Vi människor använder talesätt för att kommunicera och meddela oss med varandra. Eftersom det ofta är språket som förenar oss människor blir det också vår gemensamma nämnare. Det som vi kan, vet och förstår, skiljer oss från andra beroende på faktorer som bakgrund, yrke och utbildning, våra individuella erfarenheter och kunskaper. Vi tar hjälp av målade beskrivningar, metaforer och uttryck för att enkelt förstå varandra. Ofta är dessa talesätt och uttryck mycket gamla och lever kvar i vårt språk, kanske inte så mycket på grund av sitt faktiska sanningsvärde utan på grund av dess språkliga egenskaper. De fyller helt enkelt sin kommunikativa funktion. Att en del av dessa uttryck sedan är direkt felaktiga är underordnat det faktum att vi, genom användandet av dem, gör oss förstådda med omvärlden. Det är till exempel inga problem med att förstå vad jag menar då jag använder ett uttryck som "*att lära en gammal hund att sitta*", trots att det i dag är bevisat att hundens ålder inte utgör något hinder för dess inlärningsförmåga. Var vill jag då komma med mitt resonemang? Först och främst vill jag ta upp en diskussion om sanningen i det gamla uttrycket om bilden och dess påstådda tusenordiga mening, det andra är att jag vill reflektera över det släktskapet som faktiskt finns mellan bilden och vårt språk.

Vad är då en bild? Betydelsen varierar förstås från person till person. En bild kan ju exempelvis vara ett fotografi, en akvarellmålning eller en kartbild. Men en bild kan också vara en sinnesbild; exempelvis en bild i form av ett lyckligt minne från barndomen. Som en del av tankeprocessen associerar vi ord med känslor och minnen, och skapar oss en bild av händelser, personer och föremål. Vi människor har även förmågan att planera för framtiden, vilket innebär att vi skapar oss en bild av hur någonting kan komma att se ut. En bild är med andra ord ett synintryck. Hur detta synintryck frammanats är sedan av underordnad betydelse. Det väsentliga är den mening bilden skapar hos mottagaren eller åskådaren. Att vi

sedan utläser dessa betydelser och meningar i bilden beror på att det till stor del är vi själva som skapar den meningen. Förvisso skapar bilden i sig själv en mening för oss, en mening som placerats där av skaparen eller avsändaren, men mer viktigt än förhållandet mellan bilden och dess avsändare är den rad komplexa sociala förhållanden som finns mellan läsaren och bilden - det vill säga, den fiktion som skapas i betraktarens huvud. Det mest grundläggande inom visuell kultur utgörs inte så mycket av mediet, som av den växelverkan som uppstår mellan betraktaren och betraktelsen - det vill säga, den visuella händelsen.¹ En bild kan vara fängslande, skrämmande, otillräcklig, berättande, uppmuntrande, avståndstagande, erotisk, avskräckande. En bild kan vara så mycket. En bild kan, beroende på betraktaren i relation till bilden samt den avsikt bildens skapare haft, "säga mer än tusen ord".

Bildspråket - bilden och språket

Den andra punkten som jag ville ta upp handlar om bild*språket*. Det finns en rad kopplingar mellan bilden och språket. I det här avseendet syftar jag till språket som ett för människan gemensamt kommunikativt redskap, i vilket såväl tal- som skriftspråket ingår. Förhållandet mellan bilden och språket ligger på en mycket generell nivå. Visuella strukturer realiserar - förstås, tolkas - på samma sätt som lingvistsiska (språkliga) strukturer. Här utgörs tolkningsförfarandet av våra erfarenheter, våra kulturella och sociala preferenser. Ord och bild avspeglar alltid kulturen de skapats i, och de avgör hur vi upplever omvärlden. De meningar som förstås genom språklig och bildlig kommunikation överlappar varandra bitvis, det vill säga, en del saker kan uttryckas både verbalt och visuellt.² Faktum är att flera av de analytiska verktyg som idag används inom semiotiken har sin uppkomst från lingvistiken. Semiotiken - med tecknet som vetenskapligt undersökningsområde - är ett system som utvecklats av lingvister för att kunna analysera det talade och skrivna ordet. Här görs distinktionen av tecknet som bestående av två delar; det som uppfattas och det som menas.³ En bild är uppbyggd på samma sätt som vårt språk - i språket använder vi ord för såväl abstrakta som konkreta saker, för att

1 Mirzoeff, Nicholas (1999) "An Introduction To Visual Culture". Sid. 13. London, Great Britain: Routledge.

2 Kress, Gunther och Van Leeuwen, Theo. "Reading Images. The Grammar Of Visual Design". Sid. 40. Routledge, Great Britain 1996.

3 Mirzoeff (1999:13).

göra oss förstådda. Bilden, det *visuella*, fungerar likadant. Om du skall beskriva något för en annan person kan det underlätta med målande beskrivningar - man talar bildligt. Inom språket både förekommer det, och används en mängd metaforer, för att vi skall förstå varandra. Ofta är dom vedertagna, och vi tänker inte ens på att vi använder dom. Omvänt kan man använda sig av språket då man vill beskriva något genom bilder.

...vision and visual images [...] are actually symbolic constructions, like a language to be learned, a system of codes that interposes an ideological veil between us and the real world.⁴

Jag har i den här uppsatsen intresserat mig för att avkoda bilder. För att försöka förstå bildens uppbyggnad i relation till det syfte som den skapats, samt i förhållande till betraktaren så måste jag hitta dessa tecken i bilderna som både är avsiktliga och oavsiktliga, såväl som suggestioner. Dessa suggestioner kan finnas där i egenskap av exempelvis färg, nyans, kontrast, komposition och djup, perspektiv och den stil med vilken avsändaren kommunicerar. Till min hjälp har jag bland annat använt teorier från semiotiken, bildanalysen, som till stor del baserats på de principer som grundlades av amerikanen Charles Peirce och schweizaren Ferdinand de Saussure i slutet av 1800-talet, respektive i början av 1900-talet.⁵

4 Mitchell, W.J.T (1998) "Showing Seeing - A critique of visual culture". Sid. 91. Mirzoeff, Nicholas (ed.) "The Visual Culture Reader ". Second Edition. Routledge, London, Great Britain.

5 Sturken, Marita & Cartwright, Lisa. "Practices of looking - An introduction to visual culture". Sid.28-31. Oxford University Press, 2001.

UPPSATSEN TILLVÄGAGÅNGSSÄTT & GENOMFÖRANDE

Disposition

Uppsatsen disponeras på följande sätt; det första och inledande kapitlet är indelat i två avsnitt. Det första handlar om bilden; dess egenskaper och förutsättningar. Min avsikt är här att i korta drag reda ut bildbegreppet, men också locka till eftertanke när det gäller vår syn på "bilden". Mina försök att tydliggöra begreppet *bild* är av yttersta relevans, då det också är kring detta tema för vilket min uppsats är uppbyggd kring. Det andra avsnittet i inledningskapitlet handlar om *bildspråket* - bilden & språket. Som rubriken antyder slår jag här an det släktskap som finns mellan just dessa två; jag drar paralleller och försöker med hjälp av teorier kring semiotiken att redogöra för på vilka grunder vi kommunicerar med dessa. Jag har i detta kapitel haft för avsikt att ge läsaren en djupare insikt i hur, och på vilket sätt, som vi kommunicerar med bilder, samt att dra nödvändiga paralleller med språket för att därigenom visa utvecklingen av de analysverktyg som finns för att tolka bilder.

Nästa kapitel har jag kallat för *Uppsatsens tillvägagångssätt och genomförande*, vilket syftar till metod respektive analys. Min avsikt är att i metodavsnittet kort gå igenom det material och den litteratur som jag haft som underlag för min undersökning, samt redogöra för hur den är utformad och genomförd.

I dessa avsnitt tar jag upp hur jag tänkt mig genomföra undersökningen, de metoder som jag använt, syftet med uppsatsen och inte minst frågeställningen för undersökningen. Här diskuterar jag också kring urval och avgränsning. Avslutningsvis tar jag upp de kompletterande metoder som jag för min undersökning anser behöva tillämpa.

Kapitlet som sedan följer är ett "bakgrundskapitel". Här redogör jag för de tankar och teorier som finns kring bilden och den visuella kulturen, för att senare kunna förankra och legitimera dessa teorier i min egen undersökning. Här följer också två avsnitt där jag i det första introducerar Roy Andersson och den komplexa bilden, samt i det andra redogör för den bildspråkliga särställning han har i förhållande till de konventioner som idag förkommer inom bildskapandet och den visuella kulturen.

I det fjärde kapitlet gör jag en genomgång av Roy Anderssons produktioner; vilket täcker in områdena för spelfilm, kortfilmer samt reklamfilm. Tanken med detta är att ge en läsaren en kronologisk och överskådlig sammanfattning av Roy Anderssons mest framträdande filmer.

Det femte kapitlet behandlar de teoretiska utgångspunkterna och perspektiv som jag intagit för min undersökning. Som en vidareutveckling av den tidigare teoretiska genomgången (bland annat bilden och den visuella kulturen) så kommer jag här in på den socialsemiotiska analysmodellen för visuell kommunikation. Syftet är att beskriva och redogöra på vilka grunder en bild är uppbyggd samt de teorier som här finns för att analysera de representationer och interaktioner som uppstår mellan bildens avsändare, det avbildade samt betraktaren av bilden. Teoridelen avslutas efter en detaljerad och extensiv redogörelse för den socialsemiotiska analysmodellen med en genomgång av de kompletterande teorier som jag även valt att ta upp.

Själva analysen återfinns i det sjätte kapitlet och är i huvudsak uppdelad i två avsnitt. I det första avsnittet går jag igenom Roy Andersson filmer och bildskapande genom att implementera tidigare nämnd analysmodell. Detta för att på ett enkelt och överskådligt sätt ge läsaren en förståelse för hur analysen i sin helhet är upplagd och genomförd. I det andra avsnittet gör jag med hjälp av den socialsemiotiska analysmodellen för visuell kommunikation en djupanalys på tre scener/bildkompositioner från lika många av Roy Anderssons produktioner.

Uppsatsen avslutas i det sjunde kapitlet med en sammanfattning och slutdiskussion där jag tar upp aspekter såsom analysmodellens begränsningar och styrka samt pekar på de mest framträdande och karakteristiska egenskaperna för Roy Anderssons bildspråk.

Terminologi & egna definitioner

Det är först och främst med hjälp av teorier och litteratur på engelska som jag har arbetat med den här uppsatsen. Det har därför ibland varit svårt att hitta svenska motsvarigheter till många av de ord och uttryck som använts. Jag har försökt att hitta både förståeliga och vedertagna översättningar, men ibland också

varit tvungen att själv finna en egen översättning. Det finns en rad exempel på ord och uttryck som direkt eller indirekt måste skrivas om för att förstås. Ett exempel är när man använder uttrycket "reading position" - och återfinns inte översatt till svenska genom någon liknande kort och enkel motsvarighet. Detta syftar till betraktarens (socialpolitiska) position i förhållande till bilden. Kort betyder det att faktorer såsom betraktarens sociala ställning, kulturella härstamning, politiska preferenser och akademiska meriter och så vidare, bidrar till dennes eventuella tolkning och förförståelse då denne är engagerad i någon slags form av visuell kommunikation - exempelvis då denne ser en film. De vanligaste förekommande definitionerna i uppsatsen, och som jag anser är av vikt att förtydliga återfinns i bilaga 1.

Syfte

Syftet med min uppsats är att undersöka hur och varför Roy Anderssons bildspråk ser ut som det gör och på vilket sätt som han genom sitt bildspråk uppnår detta. Undersökningen har satts i relation till en rad produktionsspecifika faktorer såväl som i relation till dagens visuella kultur. Från början rörde sig mitt intresse kring reklamfilm, och jag fick ganska fort upp ögonen för Roy Andersson som enligt många är en av Sveriges mest erfarna och prisade reklamfilmare.⁶ Vid en närmare inläsning och genomgång av honom och hans produktioner fick jag en allt klarare bild av hans bildskapande. Samtidigt stod klart för mig att det sätt med vilket han arbetar och skapar sina bilder skiljer sig väsentligt från allt annat bildskapande i dagens samhälle. Anledningen till att jag tycker Roy Andersson är intressant beror på mycket på att han arbetar på ett för filmskapandet okonventionellt sätt. Inte så mycket för att Roy Andersson är verksam både inom vad man kan kalla den "vanliga" filmbranschen och dels inom reklamfilmsbranschen. Det intressanta med Roy Andersson är istället att han har sitt eget, särpräglade filmiska språk - och att han också använder sig av detta både inom reklamen och i sina filmer.⁷

⁶ Lindh, Lindy (1997) "Reklamfilmboken". Sid. 26. PDF-dokument publicerat på <http://hem1.passagen.se/maxx06/doload/down.html>.

Problemformulering

I sin bok "Vår Tids Rädsla För Allvar" tar Roy Andersson upp viktiga och intressanta frågeställningar kring bilden och dess uppbyggnad. Det handlar förstås om hur och varför Roy Andersson har utvecklat och använder sig av det bild/filmspråk som han gör - men också vad detta betyder för betraktaren och det ansvar som det innebär att titta på bilderna. När vi tittar på en bild försöker vi att förstå den, medvetet eller omedvetet. En bild kan ha olika attribut, eller konventionella egenskaper. Ofta vet vi som betraktare av bilden hur den är avsedd att tydas eller tolkas - vi förstår vad producentens avsikt med bilden har varit. Denna förståelse kommer från en rad komplexa sociala förhållanden som består av åtminstone två element vid sidan av bilden och dess producent; (1) hur läsaren tolkar eller upplever bilden och, (2) under vilken kontext bilden upplevs i.⁸ Olika "bildgenrer" har sina speciella kännetecken och sätt att kommunicera till betraktaren - om en viss sorts bild används inom ett visst område så uppstår därigenom olika konventioner. En reklambild har sina konventioner med vilka den kommunicerar till betraktaren, precis som det finns konventioner inom musikvideos, nyhetsreportage och dokumentärfilmer. Dessa konventioner lär vi oss, som betraktare av bilden, att snabbt känna igen. Det finns alltså ett växelverkande förhållande mellan bildens avsändare och dess betraktare.⁹

I min undersökning har jag valt att titta närmare på hur Roy Andersson gör för att uppnå detta - genom att undersöka det bildspråk som han använder, och hur han genom detta bildspråk verkar inom skilda genrer inom filmskapandet. Undersökningen görs efter teorier kring och analyser av bland annat följande utvalda produktionskriterier; bildens uppbyggnad och kamerans användande. Dessa kriterier fungerar som två överrubriker, vilka i sin tur har egna undersökningsområden. För att närmare förklara hur jag gjort ovanstående indelning, så kan man tänka sig att i en produktion så består *bildens uppbyggnad* av det dramaturgiska fältet, det vill säga, vad det är som utspelar sig framför kameran. *Kamerans användande*, i sin tur, handlar om hur det dramaturgiska fältet skildras - hur vi som betraktare ser det som utspelar sig. Utgångspunkten för

7 Lindh, Lindy (1997:64).

8 Sturken & Cartwright (2001:45).

9 Mirzoeff (1999:13).

undersökningen är att med hjälp av bildteoretiska analyser för visuell kommunikation - socialsemiotisk analys - studera dessa områden, samt att sätta dessa i relation till den visuella kultur och det samhälle som vi lever i.

Frågeställning

Jag har studerat en modern filmkarriär i egenskap av Roy Anderssons. Utifrån två egna formulerade kriterier så analyserar jag hans, med hänsyn till bildspråket, gränsöverskridande produktioner inom spel/långfilm (och kortfilm) samt reklamfilm. Med *gränsöverskridande* menar jag dels att han bibehåller ett och samma bildspråk inom olika genrer för bildskapandet, dels det förhållningssätt som han har jämfört med samtida produktioner och deras bildspråk. Min frågeställning är följande; hur befäster Roy Andersson, med bildens uppbyggnad och kamerans användande, sin bildskapande särställning i relation till dagens visuella kultur?

Urval

Roy Anderssons produktioner *kan* delas in i tre olika kategorier/genrer; (1) Lång/spelfilm, (2) Kortfilm, och (3) Reklamfilm. Det är dock viktigt att poängtera att jag, i min undersökning, *inte* kommer att göra sådan indelning av produktionerna enligt ovan, för att därigenom analysera dessa med hänsyn till respektive genre. Jag kommer att behandla dem utifrån deras egenskaper i form av bilder, kompositioner. De produktioner som jag använt mig av och tittat närmare på är i kronologisk ordning *En kärlekshistoria*, *Giliap*, *Någonting Har Hänt*, *Härlig Är Jorden*, *Sånger Från Andra Våningen*, samt en rad olika reklamfilmer, och som finns i sin helhet angivna produktionsförteckningen i bilaga 1. Utöver en generell genomgång av dessa produktioner, så har jag som steg två valt att djupanalysera tre separata klipp ur lika många av Roy Anderssons produktioner. Detta för att ytterliggare understödja min teori om hans bildskapande särställning. Klippen är tagna från HSB - "*Spjålsången*" (reklamfilm), *Någonting Har Hänt* (kortfilm), och *Sånger Från Andra Våningen* (spelfilm). Urvalet är gjort med hänsyn till genretillhörighet, och att dom gjorts med under en längre tid (de är från åren 1985, 1987 samt 2000). De har också alla de karaktärsdrag som jag finner utmärkande med Roy Andersson och hans bildspråk när det gäller kompositionen, rummet och människan, formspråket, kamerans användande med mera.

Avgränsning

Jag har tidigare i metoddelen redogjort för den metod som använder mig av i undersökningen. Detta är också min teoretiska avgränsning. Då jag driver tesen att bildens meningsskapande är av textuell art, och som innebär att det är läsaren/betraktaren som skapar mening i samband med läsandet/betraktandet utifrån dennes betraktningsposition (så kallad *reading-position*) finner jag den socialsemiotiska metoden för visuell kommunikation vara den mest tillämpbara - även om jag kompletterar undersökningen med hjälp ytterligare teorier. Dessa är redundans, författarskap och mise-en-scène, och som jag i sin helhet redovisar i avsnittet för metoddelen. Eftersom jag utgår från Roy Andersson bildspråk och bildskapande i relation till dagens visuella kultur så har jag grundligt gått igenom hans produktioner och filmer och där tittat på och analyserat dessa. Filmerna redovisas detaljerat i ett separat bakgrundskapitel om Roy Andersson, samt i bilaga i slutet av uppsatsen. Själva undersökningen finns i analyskapitlet.

Jag gör ingen jämförande analys av samtida produktioner från andra filmare och bildskapare då jag anser att han har en bildskapande särställning som är unik; att hans arbete generellt skiljer sig från allt annat inom dagens visuella kultur.¹⁰ Att göra en sådan analys ter sig alltför komplicerad och nästintill ogenomförbar. Som jag angav redan i underrubriken för uppsatsen så har jag för avsikt att göra en "analys av Roy Anderssons bildskapande [...] i relation till dagens visuella kultur" - inte att göra en jämförande analys. Då jag i analysdelen omsätter de socialsemiotiska teorierna i praktiken, gör jag det med av mig utvalda exempel från Roy Anderssons filmer. Då jag finner det av vikt att understryka och underbygga min diskussion har jag gjort en kompletterande djupanalys utifrån tre separata exempel från lika många av Roy Anderssons filmer.

Ytterligare en avgränsning som jag gör, och som är viktig att påpeka, är att de filmer vars scener jag analyserar har en varaktighet. Det innebär vanligtvis att rummet är, eller kan vara, föränderligt under tidens gång. Ytterligare en

¹⁰ Denna positionering av Roy Andersson som unik bildskapare framgår genom en rad olika artiklar, intervjuer och böcker gjorda av flera av varandra oberoende personer med insikt i bland annat filmbranschen. Exempel på detta är här redaktör Gunnar Bergdahl i förordet till Roy Anderssons egen bok " *Vår Tids Rädsla För Allvar*" sidorna 6-9, reklamfilmsvetaren Lindy Lindh i sin bok " *Reklamfilmboken*" sidan 26, 59, 64 och 93, och i intervjun med SVT och Filmkrönikans Sara Wennerblom 2002-12-12.

dimension tillförs i och med användandet av repliker, ljudspår och musik. Enklast för min del vore att "frysa" bilden och därigenom komma omkring det som skiljer en stillbild från det rörliga mediet. Jag gör dock här ingen åtskillnad eftersom jag anser att Roy Anderssons särpräglade filmiska stil och noggrant uppbyggda bildkompositioner ej förutsätter detta - bilden analyseras som om den vore en stillbild och bildens uppbyggnad antas vara densamma för hela scenens varaktighet.¹¹

Metod

Jag hade länge, utifrån min frågeställning, både svårt för att bestämma mig för, och att hitta exakta teorier och analysmetoder för min uppsats. Det har inte varit svårt att hitta relevant information och litteratur, tvärtom - det har skrivits väldigt mycket om både bildanalys och filmteori. Men jag inte har varit ute efter att göra en filmvetenskaplig analys, utan jag har velat sätta den sorts bilder som jag intresserat mig för i ett större samhälleligt perspektiv - i relation till dagens visuella kultur. För att på något sätt bringa klarhet i varför och hur den visuella kulturen tar de uttryck som den gör i dag, så har jag gått tillbaka i tiden och sett på uppkomsten av den - men också på de analytiska verktyg som gör det möjligt att förstå den. Det är med anledning av detta som jag i de inledande avsnitten tar upp och skriver om mina tankar kring bilden, bildspråket, det släktskap som finns mellan bilden och språket, men också om uppkomsten och utformningen av den visuella kulturen.

Med hänsyn till Roy Anderssons produktioner och gestaltande så har jag framförallt använt den socialsemiotiska analysmodellen, utifrån vilken jag finner intressant och relevant att grunda min undersökning på. Jag har tidigare redovisat att mitt undersökningsområde kretsar kring bildens uppbyggnad och kamerans användande. Inom ramen för dessa två områden kan jag även ta hjälp av andra analytiska verktyg och teorier. För att genomföra undersökningen så har jag läst relevant litteratur om och kring teorier inom visuell kultur och kommunikation. Särskild vikt har lagts vid semiotiken och bildspråkets förutsättningar, eftersom jag har ansett

¹¹ Jag förklarar detta synsätt mer ingående i Analyskapitlet med hjälp av ett konkret exempel (Djupanalys: 3 exempel från Roy Anderssons bildskapande, sidan 57-58), och som hämtats från en kompletterande analysmetod med vilken man

det vara viktigt att titta närmare på bildens uppbyggnad istället för att enbart grunda undersökningen på teorier kring film-, och TV-analys.

Bland de verktyg som semiotiken i sin tur tillhandhåller för visuell analys, så har jag särskilt fastnat för socialsemiotiken. Kort kan socialsemiotiken definieras enligt följande; socialsemiotiken inom visuell kommunikation ger oss möjligheten att beskriva och förklara dess semiotiska resurser - vad som sägs och görs med bilder och andra visuella kommunikationsmedel, samt hur det som människor säger och gör i bilderna kan tolkas.¹² Den socialsemiotiska analysmodellen ger oss detaljerade och tydliga redskap med vilka vi kan analysera de meningar som uppstår i de syntaktiska förhållanden som finns mellan de människor, platser och saker som avbildats eller framställs i en bild.¹³ Dessa meningar är inte enbart representativa, utan också interagerande - vilket innebär att bilder gör någonting för betraktaren; väcka anstöt, engagera, roa etcetera. Jag tycker mig se att Roy Andersson högsta syfte är att med sina bilder avkräva ett engagemang av betraktaren - det centrala är här den fiktion som skapas i betraktarens huvud till följd av betraktandet.¹⁴

Om den socialsemiotiska analysmodellen

Bild- och filmanalys kan göras genom en rad olika metoder; tematisk analys, författarskapsanalys, psykoanalys, symptomatisk analys, strukturalistiska och semiotiska analyser, för att nämna några. Var och en av dessa metoder oss intressanta perspektiv, men handlar egentligen mest om undersöka innehållet - det vill säga 'vad det är som det handlar om'. Resultatet blir att man härigenom inte fäster tillräckligt med vikt vid två viktiga undersökningsområden; (1) betraktarens socialpolitiska förhållande, det vill säga på metanivå - det som står över innehållet, samt (2) den strukturella vikten av subjektiva val, inramning och redigering - det som är underställt formen.¹⁵

undersöker innehållet i en film.

12 van Leeuwen & Jewitt (2001:134).

13 van Leeuwen & Jewitt (2001:3).

14 Andersson (1997:20).

15 van Leeuwen & Jewitt (2001:186).

Socialemiotiken fokuserar på hur jag som betraktare positioneras av bilden i fråga. Det handlar om min förmåga att kunna se och upptäcka förhållanden och värden, och på det sätt som dessa framhävs framför andra. Jag bortser således ifrån att det finns en gränsdragning mellan bilden och mig som betraktare. Den analys som jag gör med hjälp av den socialemiotiska modellen påverkas i stor utsträckning av min sociala, etniska, ekonomiska bakgrund, mitt kön, samt den kunskap och förståelse som jag har i ämnet - avkodningsförmågan.¹⁶ Jag är alltså medveten om att undersökningen styrs av min socialpolitiska position i förhållande till bilden (så kallad *reading position*), vilket är att se som en styrka - inte en svaghet. En analys är av socialpolitisk betydelse och ingen teoretisk abstraktion. Socialemiotisk analys ger mig att inte bara möjligheten att undersöka på vilket sätt som strukturen i en film representerar den 'sociala verkligheten' - jag ser också härigenom själva ramverket av vilken filmen är uppbyggd av.¹⁷ Socialemiotiken, i kontrast till den traditionella semiotiken, fokuserar inte på *tecknet*, utan handlar istället om att tolka socialt betydelsefulla processer, teman. Vid utläsning av dessa teman blir resultatet texter; en bilds utläsbara betydelse är alltså en text. Tecknet är av analytisk karaktär, teman är av social karaktär - det är viktigt att poängtera. Teman kännetecknas av socialt uppkomna mönster och är sådant som vi människor företar oss och gör varje dag utan att kanske tänka på det; samtal, födelsedagsfester, fotbollsmatcher med mera. Då dessa sociala betingelser äger rum i "verklig" tid och rymd, kan de kallas för *presentationer*. När de återges i böcker, film och television så är det mediet och dess utformning som styr och statuerar förekomsten av presentationerna; de återskapas och äger rum parallellt med verkligheten och kan då istället kallas för *representationer*. Med hjälp av dessa och teorierna för socialemiotiken kan jag tolka dessa sociala teman och då också utläsa representationens, *textens*, betydelse.¹⁸

Metoddiskussion - socialemiotikens förutsättningar och begränsningar

Jag har tagit fram några enstaka exempel ur Roy Anderssons filmer och därifrån analyserat specifika scener, vilket jag nöjt mig med. Undersökningen skulle kunna belysas med ytterliggare exempel och jag kunde kanske ha grävt

16 van Leeuwen & Jewitt (2001:187).

17 Ibid.

18 Ibid.

djupare, än mer detaljerat i bildernas komposition. Dock är socialsemiotisk analys först och främst en tolkningsfråga och inte ett sökande efter vetenskapliga bevis. Syftet är istället att beskriva hur visuella texter konstruerar "verkligheter", och hur de där fokuserar på de belägg och antaganden som de utifrån ett socialhistoriskt perspektiv argumenterar för. De begränsningar, och kanske till och med nackdelar, som uppstår i och med användandet av den här analysmetoden har jag härlett från den litteratur som också hämtat dessa teorier från.¹⁹

Bland annat så är metoden mycket arbetsam. Först och främst krävs tid och tålamod för att detaljerat undersöka filmer på det här sättet. För det andra kan analysen bli ganska teknisk genom tillämpningen av de tre övergripande metafunktionerna med sina respektive underrubriker. Vidare krävs en utvecklad tolkningsförmåga, som i högsta grad är personligt präglad. Det gäller ju inte bara att hitta och identifiera antydningarna och ledtrådarna i kompositionen - dess betydelse måste ju också sättas i sitt rätta sammanhang.

Ytterligare en begränsning är att socialsemiotiken först och främst handlar om uteslutande om bildens textur, strukturen, och man tar ingen direkt hänsyn till betraktaren vilken den från början är avsedd för. På så sätt kan man göra en hypotetisk, ideologisk läsning eftersom filmen, precis som en bok, är linjär i sin utformning (till skillnad från exempelvis olika former av hypertexter och webbtjänster där läsaren själv styr "läsningen"). Här gör den socialsemiotiska analysmodellen för visuell kommunikation å andra sidan anspråk på att tillhandahålla medel med vilka vi kan förstå och manipulera innehållet i en text som annars bara ger oss en svag antydning till att vara. Vidare gör metoden anspråk på att ge oss förmågan att systematiskt analysera texter och bildligt innehåll, och här tillskriva den en varierande mening och betydelse där andra teorier och metoder ser dessa som fixerade och orubbliga.

Jag skall avslutningsvis ta upp en sista begränsning som kan uppstå med den här analysmetoden, men som jag i mitt fall även ser som en styrka. Oftast tar man, då man tillämpar ovanstående analysmetod för att tolka en text, ingen hänsyn till dess

¹⁹ van Leeuwen & Jewitt(2001:200-201).

författare (som i mitt fall är bildskaparen).²⁰ Man väger helt enkelt inte in upphovsmännens och specifika inblandade personers sociala omständigheter in i analysen. Man bortser från aspekter som ideologiska ställningstaganden och manifestationer, tekniska problem och val av produktionsformat. Så behöver det dock inte alltid vara, vilket jag försökt att undvika. Genom att jag har tagit ställning till Roy Andersson som person och filmskapare, undersökt syftet och förfaringssättet samt hans utmärkande produktionsdetaljer, anser jag mig få en intressantare och rikare tolkning.

Jag vill också i sammanhanget, peka på analysmetodens styrka och varför jag tycker att den är viktig att göra. Socialsemiotiken accepterar inte att texter såväl som bildbetydelser skapas av slumpen. Varje aspekt av en komposition, bild eller film bidrar till en meningsskapande helhet på ett meningsfullt sätt. Genom analysmetoden får betraktaren hjälp att förstå och inse att element och representationer i en bild inte placerats och gestaltats naturligt, utan att de genom medvetna val ingår i en meningsskapande helhet.

Kompletterande metoder

Jag har, förutom den övergripande socialsemiotiska analysmetoden, tittat på några för analysmodellen angränsande teorier och inriktningar med vilka man kan öka sin förståelse av-, och djupare analysera bildens innehåll. Genom att se på dessa kompletterande metoder kan jag även reflektera över bildskaparens övergripande syfte och tema med bilden samt väga in detta i undersökningen.²¹ Den socialsemiotiska analysmodellen, i likhet med andra semiotiska inriktningar, tar i sig ingen hänsyn till bildskaparens bakomliggande orsaker till bildens uppkomst, då man i bildens komposition letar efter för betraktaren betydelsefulla tecken.²² Med detta som bakgrund har jag funnit tre kompletterande metoder, och som kommer från teorier kring användandet av mise-en-scène, redundansprincipen samt författarskapet - den så kallade auteur-teorin. Den teoretiska genomgången för dessa återfinns i teoridelens sista avsnitt.

20 van Leeuwen & Jewitt(2001:201).

21 van Leeuwen & Jewitt (2001:138-140).

22 van Leeuwen & Jewitt (2001:201).

BAKGRUND

Om visuell kultur

En av de böcker som jag haft stor nytta i skrivandet av min uppsats ger en mycket omfattande och detaljerad introduktion till ämnet *visuell kultur*. Boken är skriven av Nicholas Mirzoeff och heter *An Introduction To Visual Culture*.²³ Redan när man snabbt tittar igenom inledningskapitlet - som passande nog är döpt till *Vad är visuell kultur* - så bryts begreppet ned i dess minsta beståndsdelar med avsnitt som *Visualisering, Visualitet, Visuell makt och njutning, Kultur och Vardagslivet*. Genom att se på rubrikerna så kan man, utan att egentligen ha några förkunskaper, ganska fort förstå ungefär vad det rör sig om. Det visuella - att se - hamnar direkt i fokus. Det handlar också om att visualisera; att åskådliggöra, och om att det uppstår maktförhållanden i samband med detta. Man förstår att åskådliggörandet också kan ge upphov till njutning. Men det handlar också om kultur och vår vardag.

Anledningen till att jag tar upp detta är för att visa på bredden av området. Jag tänker dock inte gå igenom ämnet lika grundligt som Nicholas Mirzoeff, utan jag kommer istället att belysa begreppet *visuell kultur* och relatera till bilden och språket på ett mer generellt plan. Det enklaste exemplet jag kommer att tänka på, och som bäst illustrerar vad som är min bild av visuell kultur, kommer från en lärobok i samhällskunskap som vi använde i skolan förmodligen någon gång på högstadiet. Det handlade om de språk- och kulturskillnader som västerländska läkare upplevde då bedrev hjälp- och biståndsarbete i Afrika. Läkarnas uppgift var att vaccinera afrikanska urinvånare mot vanliga, förekommande sjukdomar, och som utan detta skydd riskerade såväl lidande som död. Missro och språkskillnader gjorde läkarna arbete mycket svårt; urinvånarna hade helt enkelt ingen tilltro till de vita människorna med sina sprutor och vaccin. För allt dom visste så kunde ju främlingarnas avsikter lika gärna vara av ondo. Läkarna tog då istället till bildspråket till hjälp. Med en mycket enkelt illustrerad bildsvit bestående av tre bilder, där den första bilden förställer en sjuk och lidande man, den andra av hur en läkare ger denne en spruta, och i tredje och sista där han är tillsynes glad och

²³ Mirzoeff (1999:1-26).

tillfrisknad, tänkte man sig vinna deras förtroende. Märkligt nog, och till läkarnas stora förvåning, blev det efter detta om möjligt ännu svårare att vaccinera invånarna. Det visade sig att dom, till skillnad från västvärldens konventioner, utläste betydelsen av bilderna från höger till vänster och således med innebörden att de vita människorna kom med sjukdomar och lidande istället för botgöring.

Jag skrev i tidigare avsnitt om bilden, bildens uppbyggnad och dess förhållande till språket. Jag skrev också att de allra flesta av oss på ett eller annat sätt vet vad bildbegreppet innebär - vilket förmodligen också stämmer. Vad jag vill illustrera med exemplet här ovan är att den är kulturspecifik. Vi lever i en kultur som till stora delar upplevs och förmedlas med hjälp av synintryck - vi lever och upplever vår omvärld med hjälp av bilder och visuell kommunikation. Men det som tolkas och förstås i en bild av en människa inom en viss kultur behöver inte ha samma innebörd för en annan människa från en annan kultur. Vi förstår utifrån berättelsen här ovan att de bildliga egenskaperna och dess meningsskapande är samhälls- och kulturspecifika.

Visualitet och kultur

Det visuella spelar en mycket viktig och central roll i vårt moderna samhälle, och det har framför allt under 1900-talet uppkommit en rad nya visualiseringstekniker. Fotografi, bildkonst, film och video har, tillsammans med nya metoder för bildskapande, såsom bilddigitalisering, satellitövervakning, medicinska visualiseringstekniker, dataanimationer och virtuella verklighetstekniker gjort vår vardag till en visuell kultur. De budskap som förr i tiden fördes fram muntligt eller skriftligt har till stor del ersatts av bilder istället. Vi lär oss de senaste trenderna inom inredning och möbeldesign genom den årliga IKEA-katalogen. Vi får reda på vilka frukostflingor som gör oss smalast och mest aktiva genom reklamfilmer. Vi lär oss vår historia genom att titta på TV-program med animerade figurer på resa genom tidsåldrarna. I vår moderna tid sprids meningar och budskap visuellt, istället för att som tidigare spridas muntligt och skriftligt. Alla dessa bilder påverkar oss, de berättar någonting för oss. Bilderna innehåller information. De kan vara njutbara eller ge upphov till obehag hos

betraktaren, de förmedlar trender och statuerar vår konsumtion. Man kan med bilder förmedla och uttrycka maktförhållanden.²⁴

Den här "nya" visuella kulturen är långt ifrån homogen - den genomgår ständigt nya förändringar, vilket beror på variationen av samtida visuella metoder och medier - vår användning av dessa. Uppkomsten av den visuella kulturen har påkallat ett behov av ett eget undersökningsområde, där man kan studera alla visuella metoder. Genom erkännandet av den kulturella aspekten så måste vi se bortom studien av själva bilden, och ta hänsyn till såväl visualiseringsbegreppet som bildens meningsskapande.²⁵

Min undersökning handlar inte om att härleda den visuella kulturen uppkomst från ett historiskt perspektiv. Inte heller har jag för avsikt att dissociera begreppet för att på respektive håll undersöka visualitet och kultur. Mitt huvudsakliga syfte är att med detta visa och diskutera den socialsemiotiska metodens validitet, och som jag tillämpar i min analys på de bilder som jag anser utgör en betydande del av den visuella kulturen i vårt moderna industrialiserade samhälle.

Hur kan termen visuell kultur sättas i relation till kulturbegreppet? Användandet av kulturbegreppet i sig är både problematiskt och ofrånkomligt. Ingen kan sägas leva utanför kulturen. Kulturtillhörigheten utgörs till stor del av individens egna socialpolitiska ställning (vilket inte har något att göra med partipolitik). Kultur handlar istället om hur människor definierar sin identitet, och hur detta är ständigt föränderligt med människans och samhällets behov av att skapa, ändra och uttrycka denna identitet.²⁶ En bild definieras inte av något magiskt släktskap mellan sig själv och verkligheten, utan istället av representationer av verkligheten. Roland Barthes kallade dessa meningsskapande attribut för "verklighetseffekter".²⁷ Bilder har representativa egenskaper, som i sin tur får oss att associera till verkligheten tillräckligt mycket för att överge våra tvivel om dess "riktighet". Det är dock viktigt att understryka att detta antagande på inget sätt antyder att

24 Rogoff, Irit (1998) "Studying Visual Culture". Sid. 25. Mirzoeff, Nicholas (ed.) "The Visual Culture Reader ". Second Edition. Routledge, London, Great Britain.

25 Van Leeuwen, Theo och Jewitt, Carey (2001) "Handbook Of Visual Analysis". Sid. 134. Sage Publications, Great Britain.

26 Mirzoeff (1999:24).

27 Mirzoeff (1999:37).

verkligheten inte existerar eller att den bara är en illusion. Snarare är den visuella kulturens primära syfte meningsskapande; vi försöker härigenom att förstå och tolka de obegränsade möjligheter som verkligheten ger oss, genom att se hur vi i den visuella kulturen väljer att gestalta och representera den.²⁸

Roy Andersson och den komplexa bilden

Är man då som jag intresserad av bilder och film så finns det en man här i Sverige som är mycket intressant att titta närmare på. Roy Andersson har genom åren gjort flera spelfilmer och ännu fler reklamfilmer - vilket i sig inte är något märkvärdigt. Många filmare och regissörer arbetar på liknande sätt; såväl Ingemar Bergman som Vilgot Sjöman har också ägnat sig åt reklamfilm. Roy Andersson har sedan han påbörjade sin karriär i slutet på 1960-talet utvecklat sitt sätt att använda bilder till att bli unik i sitt slag - det som gör honom speciell är att han arbetar genom sina bilders uppbyggnad och kamerans användande både kommersiellt och filmiskt okonventionellt. Han tar avstånd och frånträder de annars vanliga och allmänt förekommande normerna inom dessa områden.²⁹ Den filmiska stilen kännetecknas kanske framförallt av de långa, oklippta scener där det dramaturgiska fältet är uppbyggt likt tablåliknande bilder, och där (hela) handlingen äger rum inför den orörliga kameran. Den finns här ytterligare, både yttre och inre faktorer som gör Roy Andersson och hans arbete särskiljande, något som jag återkommer till i senare kapitel.

Roy Andersson kontra den rörliga estetiken

Jag har redan nämnt Roy Andersson och den särställning som han har inom svensk film. Jag har nämnt hans bilder och berört på vilket sätt dessa skiljer sig från andra samtida filmare. Men det finns här också skäl till att ta upp och visa på varför han är speciell i relation till det moderna bild- och filmskapandet. Alltsedan framväxten av den visuella kulturen, och främst den utbredning som bild- och filmmedier haft under vår samtid så har det också utvecklats en slags rörlig estetik inom dessa.

²⁸ Mirzoeff (1999:37).

²⁹ van Leeuwen & Jewitt (2001:75).

Det fungerar likadant för den visuella kulturen, som det gör för språket. Gemensamt för dessa bägge är att det är en social konstruktion, här tenderar vi människor att fritt blanda olika element av språket för att göra oss förstådda. Eftersom språkets barriärer varken kontrolleras eller regleras av poliser eller statliga organ, är det också vi vanliga människor som utformar och upprätthåller språket. På samma sätt går det mode i vilka bilder som formgivningsmässigt ska tilltala oss, vilka dokusåpor som är intressanta, vilken konstnär som för tillfället är den mest eftertraktade. Visserligen går det att tillämpa den för Marxismen utmärkande teorin att det är den eller de som styr produktionsmedlen som också påverkar och styr de strömningar som förekommer i det massmediala samhället, men det är likväl människor som är ansvariga för detta. För filmmediet finns det multinationella företag som skapar, producerar och marknadsför filmer avsedda för den globala marknaden. Musikkanaler på TV sätter sin prägling på samhället och bildspråket med sina nyskapande, innovativa och snabbt klippta musikvideos.

Så har det inte alltid sett ut. Filmens konventioner kom för alltid att brytas i samband med användandet av montaget under 1910- och 20-talet, vilket innebar att man då för första gången på konstgjord väg satte samman, eller klippte ihop två olika bilder för att härigenom konstruera en helt ny mening.³⁰ Dessa två bilder får i det nya sammansatta sammanhanget en betydelse långt utöver deras respektive, individuella innebörd, och som de separerade från varandra inte uppnår. Det är enklare att illustrera begreppet genom att ge ett språkligt exempel. Den amerikanske musikern Brian Warner är mer känd under synonymen Marilyn Manson. Detta namn är förstas taget, där första delen av namnet syftar till Marilyn Monroe - en av USA's största och mest folkkära sexsymboler. Den andra delen av namnet kommer från Charles Manson, en annan produkt från samma land - dock i form av en seriemördare. Genom sammansättningen av de båda namnen uppnås en effekt som de ej har var för sig. Njutning och avsky, skräck och förtjusning. Vid tidpunkten för uppkomsten av montaget i filmens värld så var här den ryske filmaren Sergei Eisenstein den främste. Han såg montaget som ett medel att skildra den bolsjevikiska revolutionen. Sergei Eisenstein är kanske idag mest känd för sin klassiska film *Battleship Potemkin* med bland annat den berömda Odessa-scenen.³¹

30 Mirzoeff (1999:14).

31 McQuire, Scott (1998) "Visions of Modernity". Sid. 87. Sage Publications, London, Great Britain.

I den här scenen får vi se Tsarens trupper rusa fram mot en skara människor som tar sin tillflykt nedför den stora trappan som leder ned mot hamnen. Men vi får aldrig se trappan i sin helhet; händelsen skildras i separata klipp som satts ihop till en sekvens där vi å ena sidan ser soldaterna attackera människorna och å andra sida se dessa fly i panik.³² För publiken skapas illusionen av att handlingen utspelar sig i realtid, det vill säga, att människorna flyr undan från soldaterna och de alla befinner sig på samma plats vid samma tidpunkt - vilket de inte gör. Det har sagts att det i själva verket var tekniska svårigheter som omöjliggjorde detta vid tidpunkten för inspelningen.

Användandet av montage har med tiden utvecklats och i många fall institutionaliserats; flitig förekommande inom såväl film, som foto- och bildkonst har gjort att vi betraktare inte ens längre reflekterar över användningen. Viktigt att poängtera är att montage alltid har konstruerats i efterhand, vid klippbordet eller i mörkrummet - inte på inspelningsplatsen. Tekniken och användandet av montage har därför fört med sig att betraktaren förhåller sig mer skeptisk till dessa bilder, än till andra mer "realistiska".³³ (Motsatsen för inom filmen liknande teknik är mise-en-scène. Här görs långa, oavbrutna tagningar, med statisk kamera för att uppnå maximal realism. Vi tänker inte på att bilden och dess betydelse manipuleras genom montage och snabba klippbilder. Digitala redigeringstekniker möjliggör filmklipp och effekter som inte var möjliga för ett tiotal år sedan. Timelapse (användandet av filmsekvenser som spelas upp mångdubbel hastighet) är ett annat väl utnyttjat filmiskt grepp. Vidare så kan själva användandet av kameran påverka vår uppfattning av bilden. Det anses exempelvis inom dokumentärfilmgenre att man genom användandet av handhållen kamera, genom dess dynamik och omedelbarhet, tillskriver bilden en högre grad av realism.³⁴ Senare tids uppkomst av Dogma bidrar till ytterligare diskussioner kring den rörliga estetiken - här ska Lars von Triers dogmer efterlevas för att uppnå högsta nivå av realism. Dessa dogmer är strikt dikterade förhållningsregler och som regissören måste hålla sig till. Det främsta målet är att skildra det sanna hos människorna och i scenen, och regissören måste avskrika sig själv som konstnär och sin personliga

32 McQuire, Scott (1998:88).

33 Mirzoeff (1999:14).

34 van Leeuwen & Jewitt (2001:186).

smak. Vidare villkor för filmens utformning är att all manipulation av bild och ljud är förbjuden. Ljud eller andra effekter får inte läggas till i efterhand, inte heller får man ljussätta, använda stativ eller rekvisita.³⁵

Om man då, med hänsyn till den samhällskontext som idag existerar, gör en jämförelse med den bildvärld - det vill säga vår visuella kultur - så finner man att Roy Andersson står utanför sin filmiska samtid. Här återfinns han med övertygelsen om att en enda bild kan berätta så mycket mer (förutsatt att den är rätt konstruerad), och därigenom gör allt användande av flera bilder direkt överflödigt. Självsäger Roy Andersson att det filmiska grepp som han använder sig av grundar sig på hans tankar kring vad han kallar för *den komplexa bilden* inom filmteorin.³⁶

35 Hämtat från <http://user.tninet.se/~jib876h/dogme95.htm>, 2003-08-13.

36 Andersson, Roy (1997) "Vår Tids Rädsla För Allvar". Sid. 25. Filmkonst, Göteborg.

ROY ANDERSSON - BAKGRUND

Jag finner det viktigt att gå in på Roy Anderssons bakgrund för att bättre förstå de bakomliggande orsakerna till att jag valt att göra just denna undersökning, och för att öka läsarens förståelse av denna genom att sätta dessa i ett sammanhang.

Roy Andersson och hans produktioner är intressanta på grund av att han skiljer sig från det mesta inom dagens bildskapande. Det första är gestaltningssättet - vilket också är det som står i fokus för min undersökning - men det finns även en rad andra bidragande faktorer. Nämnas kan bland annat hans val av skådespelare och som till största delen består av amatörer och inte är etablerade, professionella skådespelare.³⁷ Produktionsförfarandet är en annan viktig faktor (det mesta görs i den egna studion i fastigheten som han äger - förutom studio inryms här matsal och kök, redigering, biograf, kontor, loger med mera). I andra fall finns inget direkt manus till filmen, utan dialogen skrivs av Roy Andersson inför varje scen (exempelvis *Sånger Från Andra Våningen*)³⁸. Utöver detta har Roy Andersson till större delen alltid befunnit sig utanför, eller i periferin av vad som man skulle kunna kalla för "det etablerade film-sverige" - mycket beroende av hans egna ställningstagande mot branschen och sin syn på film i allmänhet.³⁹ Jag har här nedan för avsikt att i stora drag historiskt och bakgrundmässigt redogöra för Roy Anderssons produktioner.

Långfilmerna

Roy Andersson har till dags dato gjort tre långfilmer, och förberedelserna med den fjärde pågår. Han har - ända sedan sin första långfilmsdebut med *En Kärlekshistoria* (1970) - varit både omtalad och omskriven i såväl Sverige som utomlands. Först på grund av att filmen var enormt uppseendeväckande och kritikerrosad och sedan för sitt särpräglade gestaltningssätt i kommande filmer och

37 Andersson, Kjell och Harringer, Bo "Den Lilla Människans Storhet - en Dokumentär om Roy Andersson och Sånger Från Andra Våningen".

38 Från artikeln "Roy Andersson - Långt ifrån En Kärlekshistoria", http://www.cinema.se/artiklar_/roy/roy.html, 2002-12-11.

39 Andersson (1997:72-73).

produktioner. De långfilmer som Roy Andersson gjort är i kronologisk ordning; *En Kärlekshistoria* (1970), *Giliap* (1975), *Sånger Från Andra Våningen* (2000).

En Kärlekshistoria (1970). En Kärlekshistoria var på många sätt unik - dels för att det var Roy Anderssons regissörsdebut, bara ett år efter det att han avslutat utbildningen på Filmskolan 1969 (numer omdöpt till Dramatiska Institutet), dels för att filmen blev en direkt publik- och kritikerframgång. Filmen blev fyrfaldigt prisbelönad vid den internationella filmfestivalen i Berlin 1970. 1968 gick Europa Film på lågvarv, inte en enda film producerades. Tidigare under 60-talet hade man arbetat mycket med Bo Widerberg som härigenom fått sitt genomslag. Vid det här laget hade Widerberg lämnat Europa Film för SF, och Roy Andersson som tidigare arbetat som regiassistent åt Widerberg fick nu chansen att göra sin egen film.

Filmens centrala tema är kärleken mellan två ungdomar. Vi följer deras uppväxtkamp mot bakgrunden av hemmamiljö och samhällets förutsättningar. I filmen förmedlas den osäkerhet, rädsla, ömhet och glädje som de upplever tillsammans ställt mot föräldrarnas verklighet. Vidare behandlas aspekter av Sveriges ekonomiska utveckling och den statusjakt som välfärdsstaten ger upphov till, samt följderna av människan strävan mot denna. "Dagens tillvaro är inte konstruerad för ensamma människor" är en replik i filmens inledningskede, och som kan sägas reflektera Roy Anderssons huvudtes. Alla är på ett eller annat sätt ensamma. Men det finns också andra ingredienser; filmen innehåller ett visst mått av komik, om än tragikomiskt sådan. Filmen handlar alltså om allt som är centralt i våra liv i det moderna samhället; kärleken, ensamheten, ekonomi, ungdomlighet och ålderdom.

Om filmen säger Roy Andersson själv att "En Kärlekshistoria gjordes med ambitionen att till varje pris gestalta sanna ögonblick".⁴⁰ Eftersom filmen inte har det stilistisk utpräglade form- och bildspråk som Roy Andersson senare utvecklat och använt i sina filmer, så syftar snarare de sanna ögonblicken till ett äkta och engagerat agerade från skådespelarnas sida. Enligt egen utsago hämtades inspiration från bland annat de tjeckiska 60-tals filmarna Milos Forman, Jiri Menzel och Ewald Schorm, vilket också uppmärksammades i pressen av kritikerkåren. Flera

av dess drog tydliga paralleller mellan Roy Andersson och Milos Forman.⁴¹ Idag, trettio år efter filmens premiär, har Roy Anderssons egna bolag Studio 24 Distribution återköpt rättigheterna till filmen. Bild och ljud har restaurerats, och *En Kärlekshistoria* hade nypremiär i Stockholm, Göteborg och Malmö den 17 januari 2003.

Giliap (1975). Det skulle ta fem år efter succéfilmen *En Kärlekshistoria* innan publiken fick ta del av Roy Anderssons andra film *Giliap*. Filmen, som tog två år att slutföra, fick ett ljumt mottagande bland såväl publik som kritikerkår. Kanske berodde det på de höga förväntningar och krav som ställts alltsedan den första filmen. Roy Andersson själv hade hur som helst inte för avsikt att göra *En Kärlekshistoria II*. Enligt egen beskrivning är filmen en mörk historia som tar upp problemen med människans livsvillkor.⁴² Från *En Kärlekshistorias* dynamiska bildspråk går här Roy Andersson mot en mer tablåliknande bilduppbyggnad som numer är ett av hans mest framträdande kännetecken. Man ser alltså tydligt hur Roy Andersson filmiskt stilmässigt och bildspråkligt har utvecklats i *Giliap* - i *En Kärlekshistoria* strävade Roy Andersson mot att skildra sanna ögonblick, något som han bland annat bildspråkligt tar till en annan nivå i och med den nya filmen.

Centralt i den här filmen, precis som i *En Kärlekshistoria*, är ett visst mått samhällskritik. Genom användning av symbolik låter Roy Andersson återspegla sin kritik genom de tre huvudpersonerna och den vanmakt de känner inför sin arbets- och livssituation. I den konceptuella strukturen får personalen på Hotel Busarewski representera ett samhälle i stort med dess utsiktslösa förutsättningar. Själv säger Roy Andersson att *Giliap* är en politisk film "...som i grund och botten handlar om oss själva. Om framtiden och oro, om att bryta mönster och att bli till kuggar samhällets maskineri."⁴³ Idag har *Giliap* fått en viss upprättelse, bland annat på grund av dess estetiska utformning. *Giliap* visades för andra gången i Sveriges Television den 15:e april 2003.

40 Hämtat från <http://www.royandersson.com/Rootfolder/Html/Productions/SwedishLovestoryOpening.htm>, 2003-03-15.

41 Ibid.

42 Hämtat från <http://www.royandersson.com/Rootfolder/Html/Productions/Giliap.html>, 2003-03-15.

43 Ibid.

Sånger Från Andra Våningen (2000). På andra våningen i Studio 24:s lokaler inryms Roy Anderssons kontor. Det är här han spenderat mycket av den tid som förflutit sedan *Giliap* gjordes för snart trettio år sedan, och det är också här han arbetat med sin tredje och senaste film. Det har sagts att Roy Andersson från början tänkte kalla filmen *Anteckningar Från Andra Våningen*, men tyckte att det lät för pretentiöst - därav av istället *Sånger*.⁴⁴ Slutresultatet togs dock emot som allt annat än pretentiöst. *Sånger Från Andra Våningen* tog fyra år att färdigställa och blev direkt uppmärksammas och belönad med olika filmpriser. Bland annat fick Roy Andersson motta juryns specialpris vid filmfestivalen i Cannes år 2000, och i Sverige belönades den med hela 5 Guldbaggar för bästa regi, film, foto, manus och ljud.

I *Sånger Från Andra Våningen* finns en rad av människor som vi får följa och ta del av en kontorsarbetare som efter lång och trogen tjänst får sparken; en möbelförsäljare som tänder eld på sin egen affär för att kunna få ut försäkringspengarna; en senil general fjättrad i en spjäsäng för vuxna; en misslyckad trollkarl som i ett av sina nummer sågar itu en person i publiken - för att bara nämna några. Mest kanske det handlar om möbelförsäljaren Karl, som står i fokus i flera aspekter av handlingen. Det är dock i första hand inte en historia som knyter ihop dessa människor, deras öden och de situationer som de befinner sig, utan snarare är det filmens flera teman som alla är underordnade ett övergripande huvudtema.⁴⁵

Handlingen är förlagd till tiden kring millennieskiftet, i en stad någonstans på norra halvklotet. Här, återigen, handlar det om den lilla människan; om smärtan att vara människa. Det handlar om det sätt som vi lever på och om samhällets förutsättningar; kommersialism och konsumtion.

Filmen är i sin utformning en fulländning i användandet av mise-en-scène, där kameran är helt orörlig, undantaget för två åkningar. Uppbyggd av 46 scener är varje klipp en scen i sig - klipp i traditionell form förekommer inte överhuvudtaget.

44 Från artikeln "Roy Andersson - Långt ifrån En Kärlekshistoria", http://www.cinema.se/artiklar_/roy/roy.html, 2002-12-11.

45 Hämtat från <http://www.royandersson.com/Rootfolder/Html/Productions/Songs.html>, 2003-03-15.

Kameran med vidvinkel och djupfokus fungerar som ett tvärsnitt, likt en bit av en annan människas värld som skurits ut. Med den här filmen fulländar Roy Andersson den fotografiska och stilistiska form som han mer och mer med sina senare produktioner strävat mot.

Kortfilmerna

Trots att det dröjde närmare 25 år mellan långfilmerna *Giliap* och *Sånger Från Andra Våningen* så satt inte Roy Andersson sysslolös. Förutom kontinuerligt arbete med reklamfilmsproduktion gjordes kortfilmerna *Någonting Har Hänt* (1987) och *Härlig Är Jorden* (1991).

Någonting Har Hänt (1987). Den här filmen var från början ett beställningsuppdrag från Socialstyrelsen, och skulle bli en informationsfilm om den för tiden relativt nya immunbristsjukdomen HIV/AIDS. Det var tänkt att filmen skulle väcka debatt, samtidigt som den skulle vara upplysande. Roy Andersson och hans medarbetare ägnade sju månader till att studera och eftersöka information kring sjukdomen - allt för att kunna göra en så informativt riktig film som överhuvudtaget var möjligt. Detta ledde till slut till att Roy Andersson fick sin egen syn på hur virusets uppkomst - vilket han aldrig tvekade till att understryka i filmen. Socialstyrelsen avbröt emellertid samarbetet, och filmen fick färdigställas på egen hand.⁴⁶ Slutresultatet blev att filmen snarare behandlade "det medicinska etablissemangets förljugenhet"⁴⁷ och belyste den vidskeplighet som människan bär på gentemot naturen, istället för att se människan själv som upphov till sjukdomar och ondska.

Härlig Är Jorden (1991). Det här är Roy Anderssons bidrag till kortfilmsprojektet *90 minuter 90-tal*, och som med sin öppningsscen av åtskilliga beskrivits som ett av de mörkaste och starkaste filmintryck som upplevts.⁴⁸ Här, återigen, använder sig Roy Andersson av den komplexa bilden rätt igenom filmen. Det är en sexton minuter lång film, och den är uppbyggd av femton, tablåliknande scener, där

46 Hämtat från <http://www.royandersson.com/Rootfolder/Html/Productions/SomethingHappened.html>, 2003-03-15.

47 Andersson (1997:60).

48 Andersson (1997:32).

kameran statiskt och orörligt låter oss ta del av handlingen framför den. Öppningsscenen är en rekonstruktion av en verklig händelse, och som ägde rum under andra världskriget. Vi får se hur en stor lastbil fylls med nakna människor för att sedan gasas ihjäl, allt medan en folksamling passivt står och tittar på. Fastän den etniska utrensning som här utspelar sig tar plats i modern tid, så är tillvägagångssättet det samma, likaså grymheten och kallkänsligheten. Publiken i form av uniformerade soldater har bytts ut mot kostymklädda och portföljbärande män och kvinnor. Kortfilmen är ett uttryck för den existentiella skuld som Roy Andersson burit med sig genom livet till följd av andra världskrigets massutrotning av bland annat judar, minoritetsfolk och meningsmotståndare.⁴⁹

Reklamfilmerna

Det sägs att Roy Andersson har gjort över 300 reklamfilmer.⁵⁰ Om det stämmer vet jag inte, men säkert är att Roy Andersson har en lång och uppmärksammad karriär som reklamfilmare, precis som när det gäller hans övriga produktioner. Anledningen till detta kanske också är densamma, för även här arbetar Roy Andersson på ett för branschen okonventionellt sätt. Bildspråket och kompositionen i reklamfilmerna är uppbyggda på samma karakteristiska sätt som hans andra filmer. Med långa oavbrutna tagningar, statisk kamera och djupfokus utnyttjar han den komplexa bilden. Han säger själv att det är framför allt i arbetet med reklamfilmerna som han mer och mer insett den komplexa bildens styrka och överlägsenhet.⁵¹

Roy Andersson har gjort reklamfilmer för bland annat Trygg-Hansa, Svenska Handelsbanken, HSB, Lotto, Posten, Cloetta/Kexchoklad, Fazer/Dumle, Estrella, Felix, Viking Line, Televerket, Konsum, LO, Socialdemokraterna, Arla, Citroën, Air France, Statoil med flera. Det kan uppfattas som en slags dubbelmoral att Roy Andersson som genom sina övriga produktioner tar upp ämnen och behandlar frågor som ekonomi och girighet ägnar sig åt att producera reklamfilm. Själv menar Roy

49 Andersson (1997:33).

50 Från artikeln "Roy Andersson - Långt ifrån En Kärlekshistoria", http://www.cinema.se/artiklar_/roy/roy.html, 2002-12-11.

51 Andersson (1997:28).

Andersson att vi måste acceptera att vi befinner oss i en marknad där det också finns reklam - och då också ta konsekvenserna av detta. Sedan ligger ansvaret på dom som skapar reklamen att ansvara för saker som människosyn och ideal.⁵² Vilket också är något som Roy Andersson själv försöker efterleva med sin bild av den icke-perfekta människan i centrum.



Bild 1. Scen från Roy Anderssons reklamfilm för Socialdemokraterna (1985). Detta var en av dom första filmerna där Roy Andersson på allvar började använda sig av vidvinkel och djupfokus.

52 Roy Andersson. Intervju av Sara Wennerblom i Filmkrönikan, Sveriges Television. 20021212.

TEORI

“Realism in art can only be achieved in one way - through artifice.”⁵³

Om visuell kultur - visuell semiotik & ikonografi

Visuell kultur anspelar på de kulturella former och strömningar som på ett eller annat sätt är, eller ger upphov till, olika visuella uttrycksformer.⁵⁴ Det vara målningar, film, television, fotografier. Dessa relativt moderna uttrycksformer av visuella kulturer utgör också en allt större del av vårt samtida samhälle. Det betyder att bilder i olika former och sammanhang tar upp en mycket stor del av våra liv. Vare sig vi är medvetna om det eller inte, så befinner vi oss i en upplevelsevärld full av visuella uttryck - och intryck. Varje dag möts vi av nyhetsbilder, dokusåpor, spelfilmer, reklamfilmer, musikvideos, reklamskyltar, logotyper, illustrationer, vägskyltar, informationsskyltar, webbsidor och datorgrafik, röntgenbilder, övervakningskameror, för att nämna några.

Vi tar del och påverkas av alla dessa former av visuell kommunikation - medvetet eller omedvetet. Detta vet också bildskaparen. Det kan därför vara viktigt att förstå med vilka medel och tillvägagångssätt som skaparen av bilden använder sig av, för att genom att bildspråket kommunicera med oss. Detta innebär att bilder, beroende på användning och betraktare, har olika egenskaper och kännetecken just i det avseendet för vilka bilden är ämnad eller tillverkad. Här finns två teorier och verktyg för visuell analys; visuell semiotik och ikonografi. Båda dessa behandlar samma två frågeställningar; bildens representation och bildens dolda meningar. Det förstnämnda syftar till vad bilden representerar och hur, det andra till vilka åsikter och värden som de människor, platser och saker som representeras i bilden har.⁵⁵ Enligt den visuella semiotiken består en bild av två olika lager. På bildens första lager hittar uppenbara och direkta tecken, så kallade denotationer - och som finns i dess omedelbara struktur. I det andra lagret, och som är mer underliggande hittar vi istället bildens undermedvetna betydelser och som kallas för konnotationer. Dessa två nivåer av bildens betydelser är en teori som utvecklades av den franske

53 Bazin, André (1971) "What Is Cinema" Volume II. Sid. 26. University of California Press, United States.

54 Mirzoeff (1999:13).

filosofen Roland Barthes.⁵⁶ Ikonografin delar i sin tur upp bildens betydelse på tre nivåer; här hittar vi representativ mening, ikonografisk symbolism samt ikonologisk symbolism i vår studie av bilden.⁵⁷ Skillnaden är här att ikonografin, i jämförelse med den visuella semiotiken, använder sig av både textuell analys och kontextuell forskning.⁵⁸ Det betyder att en ikonograf tar reda på så mycket som möjligt om de förutsättningar under vilka bilden skapades, vid tidpunkten för skapandet. Detta till skillnad från den Barthianska visuella semiotiken som endast intresserar sig för tecknet i bildens struktur.⁵⁹ Sammanfattningsvis kan visuell semiotik ock ikonografi sägas vara användbara teorier för att undersöka den representativa (denotativa) och symboliska (konnotativa) betydelsen av människor, platser och saker i bilder som studeras. Bägge metoderna tillhandahåller argument för att avgöra och legitimera för hur det representerade i bilden kan tolkas antingen med hjälp av dess symboliska eller ikonologiska egenskaper.⁶⁰

Dock kan vi, genom att ta upp ett tredje perspektiv i resonemanget, tillföra den visuella analysen ytterliggare en dimension. Härigenom utökas de semiotiska resurserna med vilka vi kan undersöka bilden - vilket ger oss fler möjligheter och verktyg med vilka vi kan skapa och tolka vad gäller bilder, såväl som andra visuella former av kommunikation. Detta perspektiv, och som jag valt att tillämpa som övergripande analysmodell för min undersökning, är det socialemiotiska perspektivet - vilket följer Hallidays teorier kring språket och dess övergripande metafunktioner, och som senare utvecklats av Kress och van Leeuwen till en applicerbar socialemiotisk analysmodell för visuell kommunikation.⁶¹ Den här modellen för visuell analys fungerar som ett deskriptivt ramverk; den socialemiotiska analysmetoden är en detaljerad och rättfram metod för att analysera de meningar som skapas av syntaktiska relationer mellan de människor, saker och platser som gestaltas i en bild.⁶²

55 van Leeuwen & Jewitt (2001:92).

56 Sturken & Cartwright (2001:19).

57 van Leeuwen & Jewitt (2001:100).

58 van Leeuwen & Jewitt (2001:100).

59 van Leeuwen & Jewitt (2001:101).

60 van Leeuwen & Jewitt (2001:117).

61 van Leeuwen & Jewitt (2001:140).

Socialemiotisk analysmetod för visuell kommunikation

”Seeing is not believing, but interpreting”⁶³

Om jag tar fram papper och penna och försöker rita ett träd så känner nog de allra flesta igen att det är just ett träd som jag har ritat. Detta beror främst på att vi lär oss att tolka tecken som representationer av det riktiga – det är ju faktiskt inget träd som jag har ritat: jag har bara, med hjälp av streck på ett papper, grovt förenklat försökt återge stam, grenar och löv som därigenom representerar bilden av ett träd. Därför handlar inte seendet så mycket som att tro och övertygelse, utan snarare processen att kunna tolka.

Det första riktiga steget inom studier av den visuella kulturen är erkännandet av att bilden, det *visuella*, aldrig är statisk – den är föränderlig i relation till yttre strömningar i vårt moderna samhälle.⁶⁴ Det betyder att bildens mening aldrig är konstant, utan ändras i förhållande till dagens normer och konventioner. Men bildens mening är också kulturellt betingad. Den visuella kommunikationen är varken transparent eller universellt läsbar – vilket istället betyder att den är kulturspecifik.⁶⁵ En av anledningarna till att jag tar upp detta är för att förklara den relation som ovanstående åsikt har i förhållande till den semiotiska analysmetod som jag använder. Det finns ett exempel för att belysa detta; västvärldens visuella kultur har till stort påverkats av konventionen av att vi läser och skriver från vänster till höger, uppifrån och ner. Det finns andra kulturer som skiljer sig från detta; man skriver från höger till vänster, nerifrån och upp, vilket på så sätt också bidrar till att andra dimensioner av värderingar och meningsgörande fästs vid bildens visuella yta. Sådana värderingar påverkar synsättet långt utanför skrivandet och är applicerbara på bilder och dess kompositionella mönster och utformning. Det är till exempel i västvärlden vedertaget att ett element som placeras till vänster i en bild tillskrivs ett större informationsvärde än om det placerats i den högra kanten.⁶⁶

62 van Leeuwen & Jewitt (2001:3).

63 Mirzoeff (1999:13).

64 Mirzoeff (1999:7).

65 Kress & van Leeuwen (2001:3).

66 Om detta skriver jag mer detaljerat i avsnittet om kompositionell/strukturell mening; informationsvärdet, se sidan 39.

Den visuella kulturens beståndsdelar definieras inte så mycket av mediet som av den interaktion och fiktion som uppstår mellan betraktaren och det betraktande. Inom området för visuell kommunikation är socialemiotiken ett bra verktyg för hur semiotikens resurser bäst utnyttjas; vad som kan sägas och göras med bilder och andra visuella kommunikationsmedel, samt hur man kan tolka det som människor säger och gör med bilder.⁶⁷

Socialemiotikens övergripande analysmetod

Det visuella måste, precis som alla andra semiotiska inriktningar, uppfylla vissa kommunikativa och representativa kriterier för att kunna fungera som en fullskalig kommunikationsmodell.⁶⁸ Det finns inom socialemiotiken för visuell kommunikation en övergripande analysmetod, en hypotes om att allt meningsskapande består av tre saker, och som verkar simultant. De är så kallade *metafunktioner* och är en vidareutveckling av vad som från början var lingvistiska teorier utarbetade av Michael Halliday.⁶⁹ Hypotesen innebär att en bild - fiktiv eller dokumentär - en konversation, eller en ljudbild (bakgrundsljud, musik och så vidare) förmedlar dessa tre metafunktioner i form representation, orientering och struktur.⁷⁰ Jag tillämpar dessa i min undersökning av Roy Anderssons bilder under benämningarna representation, interaktion (orientering) och komposition (struktur).

Detta betyder att en bild, vilken som helst, är meningsskapande genom att den representerar världen i sin helhet på ett såväl konkret som ett abstrakt plan. Den verkar, med eller utan bildtext, interaktivt till att förmedla en förståelse vare sig det rör sig om en film, politisk affisch, eller tidningsreklam. Jag tar ett exempel (bild 2): bonden i Arlas reklamfilm är sittandes på höbalar placerad mot oss betraktare i ett centralt betraktningsspektiv. Att han just är bonde kan vi tyda genom den omgivning som han befinner sig i - klädseln, höbalarna, ladan i bakgrunden och kossorna är alla representationer av vad som förväntas finnas på en

67 van Leeuwen & Jewitt (2001:134).

68 Kress & van Leeuwen (1996:10).

69 van Leeuwen & Jewitt (2001:140).

70 van Leeuwen & Jewitt (2001:191).

bondgård. Detta är vad bilden representerar. Genom att bonden tittar och talar direkt till oss betraktare så engageras vi på ett direkt och konkret sätt - vilket är bildens interaktiva egenskaper. Slutligen undersöks bildens komposition, struktur. Placeringen av bonden och övriga beståndsdelar i bilden är gjort på ett sådant sätt att vi utan tvekan fokuserar på bonden; han är central och det är honom det handlar om. Allt annat återfinns runtomkring, i periferin. Hans placering i förhållande till de andra personerna i bakgrunden, samt att de befinner sig vända från varandra (rygg mot rygg) isolerar dem ytterligare och vi kan ana att bondens åsikter eller vilja skiljer sig från de andras.

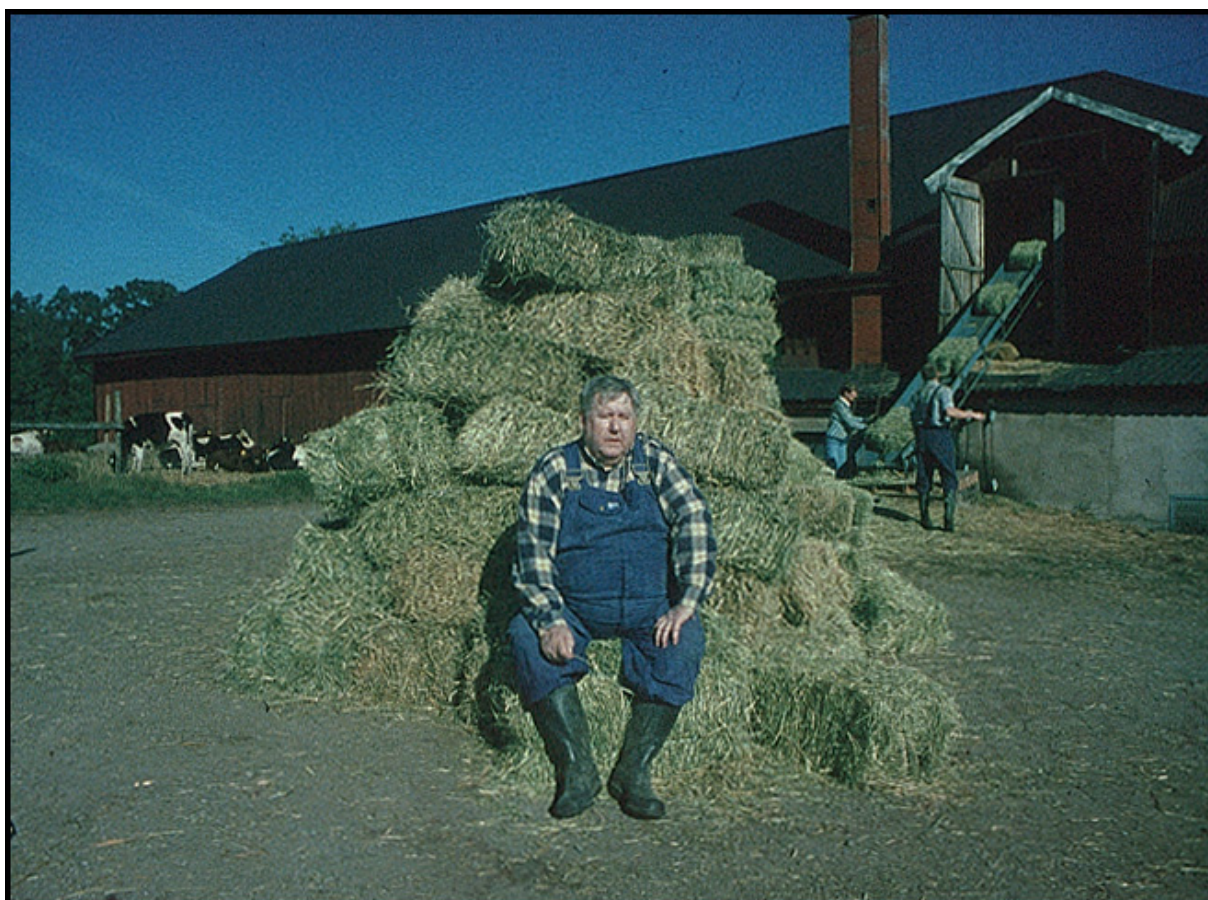


Bild 2. Reklamfilm för Arla - Roy Andersson.

Representation, interaktion och komposition; vikten av att analysera den visuella strukturen.

Inom fältet för visuell kommunikation finns det verktyg för hur man konstituerar och bibehåller samspelet mellan skaparen och betraktaren av bilden. Jag finner det viktigt att ta hänsyn till denna aspekt då jag anser att Roy

Andersson, både genom sina produktioner och genom intervju själv understryker sin användning av denna.⁷¹

En bild involverar alltid två deltagande parter; den *representerade*: människan, tinget eller platsen som avbildats, och den *interagerande*: de som kommunicerar genom bilderna - bildens avsändare och betraktare.⁷² De interagerande deltagarna är alltså riktiga människor, och är dom som producerar och som skapar bildens mening i kontexten av sociala institutioner. Dessa skapar, på olika sätt och i varierande utsträckning, vad som sägs genom bilden, hur det sägs och hur bilden ska tolkas. I vissa fall när producenten och betraktaren känner varandra så är interaktionen direkt och omedelbar. Det kan vara då vi väljer att ha bilder på varandra på skrivbordet eller i plånboken, då vi ritar en vägbeskrivning eller med hjälp av en skiss försöker att illustrera en planlösning. I andra fall är det betydligt svårare då det inte finns någon direkt relation eller omedelbar interaktion.⁷³ Ta en film som exempel; vem är det som är filmens avsändare? Vem är producenten och bildskaparen? Ledet från bildens producent fram till betraktaren kan vara långt - producent och betraktare är helt okända för varandra. Trots detta kan vi ofta förstå och ta till oss handlingen och budskapet i filmen. Det är här som teorin om de tre metafunktionerna *representation*, *interaktion* och *komposition* kommer in - med hjälp av dessa förmedlar avsändaren sitt budskap, mottagaren och betraktaren kan tolka det han ser och vi ges möjligheten att undersöka och analysera samspelet häremellan.

Representativ mening - visuella strukturer

När det uppstår ett åtskiljande av producenten och betraktaren i sammanhanget, så blir effekten att de sociala relationerna snarare *representeras* än att de statueras.⁷⁴ Enklast kan man se det som ett användande av schabloner - man tar hjälp av igenkännande drag för att representera såväl abstrakta som konkreta deltagare, det vill säga människor, platser och saker. Dessa representationer kan delas in i två olika kategorier; (1) narrativa strukturer och (2)

71 Roy Andersson använder detta grepp i bland annat (kort)filmen Härlig Är Jorden. I en intervju med Sara Wennerblom i programmet Filmkrönikan på SVT, 2002-12-12, understryker Roy Andersson vikten av att kräva engagemang av betraktaren.

72 Kress & Van Leeuwen (1996:119).

73 Kress & Van Leeuwen (1996:119).

konceptuella strukturer.⁷⁵ Narrativa strukturer representeras, eller gestaltas, främst genom agerande och händelser - man gör något, det händer något. Konceptuella strukturer handlar om objektets karaktär och egenskaper; att vara, att tillhöra, att betyda och så vidare. Distinktionen mellan det narrativa och konceptuella är viktig göra; med hjälp av dessa kan man alltså styra elementen och härigenom konstruera grunderna för betraktarens förståelse.⁷⁶

(1) **Narrativ struktur.** Den *narrativa strukturen* representeras av vektorer, linjer, som finns i bildens direkta struktur; i narrativa strukturer finns det alltid vektorer, medan konceptuella strukturer alltid saknar dessa. Enklast är till exempel att titta på en väderkarta; med hjälp av symboler som vi lärt oss att känna igen, så vet vi att det är soligt och varmt i Svealand (en sol samt temperaturangivelsen i grader berättar detta för oss), men att det snart är ett lågtryck på gång in västerifrån. Lågtryckets kommande framfart in över Sverige illustreras med pilar. Pilarna är vektorer, diagonala händelselinjer, som låter oss förstå att en förflyttning kommer att ske. Den narrativa representationen, det vill säga berättelsen, kan ytterligare förstärkas av att väderpresentatören med hjälp av sina händer och armrörelser visar vädrets kommande utveckling. Narrativa strukturer syftar till att illustrera händelser och ageranden - de är förändringsprocesser i det rumsliga arrangemanget.⁷⁷

Om en vektor binder samman två personer i en bild, så representerar vektorn en händelse; man gör någonting för eller mot varandra. De representerar således dynamik - man gör något, det händer något. Vektorerna kan utgöra en eller flera meningar, och det kan finnas en eller flera vektorer i samma bild. Förekomsten av vektorer kan i sin tur ge upphov till nya, och dynamik uppstår därigenom: agerande/reagerande, rörelse/motrörelse. Hur dynamiken tolkas kan variera från person till person, men antalet tolkningsvarianter är inte obegränsade. Man kan, genom att analysera den narrativa strukturen, bland annat ta reda på underliggande, dolda betydelser i en visuell text som annars inte är direkt

74 van Leeuwen & Jewitt (2001:103).

75 van Leeuwen & Jewitt (2001:141).

76 van Leeuwen & Jewitt (2001:141).

77 Kress & Van Leeuwen (1996:56).

uppenbara.⁷⁸ Det kan handla om att ta reda på vem som har den dominerande rollen, vem som är passiv, hur och på vilket sätt olika människor reagerar på olika saker, om minoriteter framställs annorlunda framför andra, och så vidare.⁷⁹

(2) Konceptuell struktur. Den *konceptuella strukturen* kännetecknas däremot av avsaknaden av vektorer. Här representeras det konkreta såväl som det abstrakta gestaltande som att vara någonting, betyda något, eller att höra till något. Sådana bilder kan visuellt definiera, analysera och klassificera människor, platser och saker.⁸⁰ Skillnaden ligger således i att det narrativa *görs*, medan det konceptuella *är*. Det är symboliska strukturer som ligger till grund för de egenskaper och betydelser som det representerade tillskrivs. I den moderna, industrialiserade västvärlden är till exempel bilar och motorcyklar synonymt med symbolen för manlighet, för styrka och virilitet.⁸¹ En bild där en man sitter på en Harley Davidson-motorcykel utlöser således en del tankar och associationer hos betraktaren. Det är alltså andra som tillskriver - strukturerar - den representerade dess symboliska attribut. Dessa kan härledas från ikonografin och kännetecknas av en eller flera av följande faktorer; genom pekning: kompositionen (såsom storlek i relation till annat/andra), position, färg och ljussättning; dess placering (såsom tillhörighet/malplacering), och som konventionellt associeras med symboliska värden.⁸² På det här sättet ger samma bild, där det istället är en kvinna som sitter på motorcykeln, upphov till helt andra associationer och tankar hos betraktaren.

Interaktiv mening

Bilder skapar speciella relationer mellan betraktaren och den/det som finns i den värld som kameran inramar. På det sättet interagerar det representerade, och manar till att betraktaren skall skapa sig en uppfattning om det som visas. Här verkar tre faktorer till möjliggörandet av detta; **(1)** distans, **(2)** kontakt och **(3)** betraktningens vinkel.⁸³

78 van Leeuwen & Jewitt (2001:154).

79 van Leeuwen & Jewitt (2001:141).

80 van Leeuwen & Jewitt (2001:143).

81 van Leeuwen & Jewitt (2001:144).

82 van Leeuwen & Jewitt (2001:144).

83 van Leeuwen & Jewitt (2001:145).

(1) **Distans.** När det gäller distans så är det inom film- och TV-analys mycket vanligt att man undersöker det avstånd med vilket den representerande människan förhåller sig till kameran (och därigenom betraktaren). I det verkliga livet så är det våra sociala relationer som avgör det avstånd till vilket vi förhåller oss till andra - inom filmen motsvarar detta det som täcks av kamerans inramning.⁸⁴ Att se bilder på människor i närbild anspelar på en nära relation, jämfört med människor som befinner sig på längre avstånd från kameran. Härigenom tydliggörs deras individualitet och personlighet på ett sätt som vi på avstånd annars inte får ta del av. En aktör i närbild betyder hur som helst inte att vi bokstavligen känner personen i fråga och tvärtom - snarare representeras denna som en del av vår grupp, och betraktaren adresseras med en känsla av tillhörighet. Med hjälp av film- och TV-terminologi kan vi inom socialsemiotiken formulera ett system för klassificera avståndet mellan betraktaren - aktören. En närbild (close-up) där aktören visas med inramningen huvud, axlar eller ännu närmare detaljerat relaterar till ett intimt/personligt förhållande. En halvbild (medium-shot) där aktören visas från knä/midjenivå och upp syftar till socialt förhållande. Slutligen återfinns helbilden (long-shot) där aktören som visas i helfigur relateras till betraktaren på ett opersonligt och formellt plan.⁸⁵

(2). **Kontakt.** På samma sätt är kontakten en viktig aspekt för den interaktiva meningen. Många är de bilder där den avbildande tittar direkt mot betraktaren. På det sättet skapar man kontakt med åskådaren och upprättar en slags (om än imaginär) relation. Genom att låta den avbildade titta mot kameran och smittsamt skratta, se provokativt elak ut, eller anspela på vår empatiska förmåga genom att se frusen och ledsen ut, så kan man med hjälp av ansiktsuttryck och gester avkräva betraktaren på en reaktion. Sådana bilder har av Kress och van Leeuwen kallats för *kravbilder* (Eng. *demand pictures*). Utan liknande gestaltningsgrepp får vi svårt att relatera oss till människan på bilden - betraktandet blir snarare en observation, och människan på bilden blir istället opersonlig utan några kopplingar till betraktaren. Bilder av detta slag kallas på liknande sätt för *erbjudandebilder* (Eng. *offer*). Dessa

84 van Leeuwen & Jewitt (2001:146).

85 Kress & Van Leeuwen (1996:190).

bilder erbjuder, likt utställningsföremål, information till betraktaren. Kress och van Leeuwen har hämtat dessa termer från Michael Halliday och hans teorier.⁸⁶

(3). **Betraktningssvinkel.** Den tredje faktorn i sammanhanget är betraktningssvinkeln. Genom användandet av olika betraktningssvinklar, det vill säga, från det håll och höjd som betraktaren befinner sig i förhållande till det representerade i bilden, så påverkar och upprätthåller man interaktionen mellan den representerade och interagerande parten. Här ovan gav jag exempel på att en person som tittar rätt in i kameran avkräver betraktaren ett visst engagemang. På samma sätt fungerar betraktningssvinkeln - den frontala betraktningssvinkeln är den vinkel som ger maximalt engagemang. Genom en sådan vinkel ställs ett objekt i fokus, man statuerar ett exempel. En övergripande betraktningssvinkel, ett fågelperspektiv, å sin sida är den som relaterar till maximalt maktutövande. Här intar betraktaren istället en Gudslignande åskådarpåls - här övervakas snarare handlingen, istället för att den utspelas inom räckhåll för betraktaren.⁸⁷ En låg betraktningssvinkel verkar till det motsatta förhållandet.

Kompositionell, strukturell mening

Kompositionen, eller strukturen, är ett annat verktyg som kommer till användning inom socialsemiotiken. Här undersöks hur de representerade och interagerande parterna förhåller sig i relation till varandra och interageras i bilden i en meningsfull helhet. I kompositionen styrs representationer och interagerande betydelser av fyra faktorer.⁸⁸ De är följande; (1) informationsvärde, (2) pekning, (3) inramning och (4) modalitet (även kallad konvention eller verklighetsvärde).

(1) **Informationsvärdet.** Informationsvärdet handlar om den placeringen av olika element (personer, saker, händelser - och dess relation till varandra, respektive betraktaren) och som ger upphov till specifika informativa värden som är kopplade

⁸⁶ van Leeuwen & Jewitt (2001:145).

⁸⁷ Kress & Van Leeuwen (1996:119).

⁸⁸ Den litteratur som behandlar de socialsemiotiska teorier, och som jag har till hjälp för min undersökningen, anger (beroende på om man läser om visuell analys respektive visuell design) tre respektive fyra faktorer som styr bildens komposition. Jag har valt att tillämpa de fyra faktorer som anges av Leeuwen, Theo van & Jewitt, Carey (2001) "Handbook of Visual Analysis". Sid. 147-153. Sage Publications, Great Britain.

till bildens olika zoner; (a) höger - vänster, (b) över- och underkant, (c) centralplacering och marginalplacering.⁸⁹

(a) Anammandet av det romerska skriftspråket har lett till att vi i vår kultur läser och skriver från vänster till höger. Detta har i sin tur medfört att vi tillskriver objekt olika värden beroende på deras höger- respektive vänster placering.⁹⁰ Det är vedertaget att ett objekt som placeras till vänster är givet (det vill säga; representationer av något som betraktaren redan vet, som är för denne bekant eller överenskommet), och därigenom får särskild uppmärksamhet. Högerställda objekt å sin sida, representerar det nya och är svårare, mer problematiskt att definiera och är avhängigt för den kontext i vilken det sätts i en bilds specifika sammansättning.⁹¹

(b) Informationsvärdet av objektets över- eller underkantsplacering kan beskrivas enligt följande; om vissa beståndsdelar i bildens komposition placeras i överkanten och andra i underkanten, så är det övre en representation av det ideala medan det undre är det reella. Det ideala består av information som går att idealisera eller generalisera. Det reella, i sin motsats, består av ett mer specifikt och detaljerat informationsvärde, sett ur ett markperspektiv.⁹² Det förra beskriver ofta hur saker *kan* vara, medan det senare visar mer påtagligt hur saker *är*.

(c) När en bild med hjälp av dess komposition framhäver objekt i dess center, och med andra runt omkring det kallas det för central- respektive marginalplacering. Ett objekt i bildkompositionens center är av högsta informativa värde, och det som placerats i marginalen är därigenom underordnat.⁹³

(2) **Pekning.** Vidare talar man om pekning då element som exempelvis personer, representationer och interaktioner framställs på ett sådant sätt att man i varierande utsträckning påkallar betraktarens uppmärksamhet.⁹⁴ Detta kan uppnås med förgrunds- respektive bakgrundsplacering av exempelvis människor och föremål, objektens relaterade storlek, kontrast, ton, nyans och färg, fokuseringsgrad, skärpa, med mera.

89 van Leeuwen & Jewitt (2001:147).

90 van Leeuwen & Jewitt (2001:148).

91 Kress & Van Leeuwen (1996:187).

92 Kress & Van Leeuwen (1996:192).

93 Kress & Van Leeuwen (1996:206).

94 Kress & Van Leeuwen (1996:183).

(3) **Inramning.** Inramningen i bild har att göra med förekomsten av gränsmarkörer - närvaro respektive frånvaro av gränsdragande element som utgör linjer eller faktiska inramningar. Gränsmarkörer verkar för att åtskilja eller föra samman element i en bild, och därigenom förstärka intrycket av betraktarens känsla för dess samhörighet respektive åtskillnad.⁹⁵

(4) **Modalitet.** Enligt Kress och van Leeuwen handlar kanske den allra viktigaste frågan inom den visuella kommunikationen om trovärdigheten i kompositionen.⁹⁶ Är det som vi ser verkligt eller fiktion, något som står utanför verkligheten? Som betraktare tillskriver vi systematiskt en del former av bilder ett högre verklighetsvärde än vissa andra; kameran ljuger inte - ett fotografi har därför en högre trovärdighet än till exempel en teckning. Men om man bortser från kamerans egen objektivitet, så kan ju användaren av kameran, bildskaparen, på egen hand manipulera bilden. Då uppstår genast nya frågetecken kring sanningen och verklighetsvärdet i bilden. Man kan aldrig inom den socialsemiotiska teorin tala om att säkerställa den absoluta sanningen eller osanningen i en representation - i det här fallet i bildens komposition. Termen *modalitet* kommer från lingvistik och syftar på den trovärdighet med vilken man kan uttala sig om världen. Modalitet är en social konstruktion och uttrycker inte ideala sanningar - den skapas av betraktarnas gemensamma förförståelse, genom att man exempelvis har samma kulturella och sociala bakgrund. Verkligheten avgörs av betraktaren, eller snarare, vad som är verkligt beror på hur den definieras av en viss social grupp.⁹⁷ Ögat har en benägenhet att se verkligheten som den är, men skickar i sin tur synintrycken till vår hjärna som har fått sin kulturella träning genom den sociala och historiska kontext som den befinner sig i. Speciellt framträdande faktorer inom socialsemiotiken för visuell kommunikation, och som bidrar till att påverka modaliteten, verklighetsvärdet, i en bild är bland annat användandet av färg, kontextualisering, representation, djup och ljussättning.⁹⁸

95 Kress & Van Leeuwen (1996:183).

96 Kress & Van Leeuwen (1996:159).

97 Kress & Van Leeuwen (1996:119).

98 Kress & Van Leeuwen (1996:192).

Kompletterande teorier

Jag motiverade tidigare i metoddelen behovet av att ta upp kompletterande teorier för min undersökning av bildspråket och kompositionen för att härigenom uppnå en vidare förståelse i mina försök att besvara frågeställningen. Dessa tas upp bland annat upp i den litteratur som jag även hämtat de socialsemiotiska teorierna ifrån. Med hjälp av de kompletterande metoderna kan jag tillföra ytterligare en dimension i undersökningen av bilden och få en vidare förståelse av bildskaparens övergripande syfte och tema med bilden, och på så sätt väga in detta i undersökningen.⁹⁹ Precis som andra semiotiska inriktningar tar den socialsemiotiska analysmodellen ingen hänsyn till bildskaparens bakomliggande orsaker och syfte till bildens uppkomst. Detta för att man enbart letar efter för betraktaren betydelsefulla tecken i bildens komposition.¹⁰⁰

De tre metoder som jag funnit särskilt lämpade för undersökningen är teorin om kring användandet av mise-en-scène, redundansprincipen samt författarskapet - den så kallade auteur-teorin.

Mise-en-scène. Mise-en-scène är en princip inom filmskapandet, en filmisk stil som konkretiserades av den franske filmteoretikern och kritikern André Bazin. Han förespråkade långa, oavbrutna tagningar i strävan efter att nå absolut realism. Man skulle sträva efter förmågan att efterlikna den mest elementära av alla naturliga egenskaper - tiden och dess kontinuitet. Trots att kameran komprimerar vårt seende, den "skär" ut en del av världen och vårt seende begränsas med linsens omfattning, så verkar en noga genomtänkt användning av mise-en-scène för att överbygga denna. Tillämpat på rätt sätt, det vill säga, med långa tagningar i kombination med djup-fokus så bibehålls illusionen om livets och naturens vara också utanför bildrutan. Detta för att få filmen så realistisk som möjligt, men också på grund av att den viktigaste egenskapen med djupfokus-tekniken är dess tvetydighet. Eftersom allt gestaltas i bildrutan med likaledes tydlighet och fokus så är det upp till betraktaren själv att avgöra vad som är meningsfullt och viktigt.¹⁰¹

99 van Leeuwen & Jewitt (2001:138-140).

100 van Leeuwen & Jewitt (2001:201).

101 Hämtat från internet på <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/archive/innovators/bazin.html>, 2003-02-16.

Vi kan jämföra användningen av mise-en-scène med användningen av montage för att närmare åskådliggöra begreppet. Jag har redan nämnt den ryske filmaren Sergei Eisenstein som kom att revolutionera filmhistorien med sitt användande av montage i "Battleship Potemkin" 1925. Här använde man två olika vinklar, filmklipp, satte sedan i redigeringsstadiet ihop dessa och konstruerade därigenom en överbyggande förståelse som de två klippen i sig tidigare inte haft. Mise-en-scène å sin sida, innehåller all sådan information och förståelse i en tagning att användandet av montage och klippning inte behövs. Om detta säger Roy Andersson i en intervju i Filmkrönikan att "...man klipper ofta för att man inte löst scenen på inspelningsplatsen, utan man räddar den vid klippbordet".¹⁰²

Jag har i undersökningen tittat på användningen av mise-en-scène - som i och för sig till viss del kan undersökas inom ramen för den kompositionella, strukturalistiska meningen (och som jag också gjort) - men som jag även valt att lyfta ut som ett eget begrepp. Anledningen till detta är att jag anser användningen av denna är så pass utmärkande för Roy Anderssons produktionsförfarande att det också bör undersökas separat.

Redundansprincipen. Redundansteorin är ett annat exempel - och som mer är en tolkningsprincip än vad det är ett analytiskt verktyg. Här kan jag, genom att undersöka eventuellt återkommande mönster i bilderna och kompositionen - som avsiktligt placerats där av bildskaparen - se hur av användningen dessa "förstärker" min förståelse.¹⁰³

Författarskapsteorin - auteur. Författarskapsteorin kan tillämpas för att undersöka stilistiska särdrag, teman och originalitet i en filmskapares arbete - dock är det viktigt att vara medveten om att filmskaparens stil och motiv inte alltid är uppenbara. Enligt den här teorin så överför regissören sin personlighet, sin estetik, sina värderingar och uppfattningar i varje aspekt av filmen.¹⁰⁴ Innan det går att avgöra en filmares specifika stil, livsuppfattning, teman och så vidare, så måste en större del av produktionerna undersökas. Jag anser att Roy Anderssons i egenskap

102 Roy Andersson. Intervju av Sara Wennerblom i Filmkrönikan, Sveriges Television. 2002-12-12.

103 van Leeuwen, & Jewitt (2001:200).

104 Berger, Arthur Asa (1995) "Essentials of Mass Communication Theory". Sid. 164-164. Sage Publications, USA.

av regissör innehar författarskapet av filmen eftersom han praktiskt taget är ensam ansvarig för produktionen, vilket även inkluderar manus, rollsättning, filmningen, klippningen och övriga väsentliga delar av produktionen. Detta innebär en möjlighet för mig att applicera författarskapsteorin inom ramen för mitt undersökningsområde. Definitionen av auteur tas upp av Arthur Asa Berger som ett verktyg för att kunna peka ut den mest utmärkande aktören, vars vision dominerar i kollektiva konst- och uttrycksformer som film och television.¹⁰⁵ Vidare resonerar Berger att man inom dessa områden kan använda sig av författarskapsteorin för att hitta dolda teman och stilistiska karaktärsdrag i exempelvis en regissörs samlade verk - vilket gör det till en viktig och applicerbar teori för mitt arbete med att undersöka Roy Anderssons filmer.

105 Berger (1995:159-171).

ANALYSDEL

Implementering av den socialsemiotiska analysmodellen

Med hjälp av tidigare genomgången teori för den socialsemiotiska analysmodellen för visuell kommunikation kommer jag här att närmare undersöka Roy Anderssons filmer. Då jag, bland annat med hjälp av auteur-teorin, anser att Roy Anderssons produktioner i sin helhet skiljer sig från allt annat bildskapande i dagens samhälle, så gör jag heller inget kvantitativt urval annat än i tre scener, tagna från lika många produktioner. Genom att tillämpa den socialsemiotiska analysmodellen gör jag först en övergripande analys av typexempel hämtat från Roy Andersson bildspråk, för att senare djupanalysera tre bildkompositioner, scener. I avsnittet *Sammanfattning & slutdiskussion* resonerar jag sedan kring undersökningen, och i viss mån utvecklar den med hjälp av de kompletterande metoder som jag anförde metoddelen; mise-en-scène, författarskapet och redundansprincipen.

Representativ mening; *narrativ- och konceptuell struktur.* I de teorier som jag lagt till grund för min undersökning så skrev jag tidigare att man med hjälp av representation kan styra de olika elementen i bilden och på så sätt konstruera grunderna för betraktarens förståelse av denna. Representation i en film eller i bild låter oss förstå hur "världen" ser ut. Beroende vem betraktaren är och vilka preferenser denne har, så förstår vi mer eller mindre vad som händer, var någonstans som det utspelar sig - kort sagt; vi förstår handlingen. I undersökningen har jag hittat en rad exempel på både narrativa och konceptuella representationer i bildens uppbyggnad och komposition. Med hjälp av analysmodellen (se för övrigt tabell 1.) så har jag isolerat tre olika scener från lika många produktioner. I analysen har jag undersökt på vilket sätt aktörerna representeras; är det genom hur saker och ting görs - narrativt, eller hur saker och ting är - konceptuellt? Dessa sammanfattas avslutningsvis uppställt i en tabell.

Det representerade i bilden tillskrivs ofta symboliska attribut där vi som betraktare ges utrymme för att tolka dessa och därigenom skapa den fiktion med vilken Roy Andersson har haft för avsikt att ge upphov till. Förekomsten av narrativa strukturer i Roy Anderssons filmer kan exemplifieras genom en studie av bild 3, som

på ett utmärkt sätt belyser detta och där det finns en dynamik representerad. Här kan vi alltså se flera vektorer som representerar den narrativa strukturen i kompositionen; dynamiken och de förhållanden som finns kan representeras genom utläsandet av vektorer. Det är inte enbart sonens placering direkt framför pappan som tillskriver denne en högre grad av informationsvärde, även pappans hållning med sina händer på sonens axlar är tydliga och fullt utläsbara vektorer. Gesten att hålla någon på axeln tycks vara beskyddande och faderlig i sig. På samma sätt är också faderns blick en vektor som befäster vår uppmärksamhet på sonen, precis som de vektorer som tatuerarens kroppshållning vänd mot sonen ger upphov till (även om han likt sonen med blicken riktad mot betraktaren befäster denna med en kravbild).



Bild 3. Ur kortfilmen *Härlig Är Jorden* av Roy Andersson. Här finns det karakteristiska kravgreppet är ett sätt att adressera oss som betraktare - vi blir tilltalade och förväntas engagera oss.

I *Sånger Från Andra Våningen* förekommer en rad konceptuella representationer i bilderna som gör det relativt enkelt för oss att utläsa vad eller vilka de olika personerna är, vad dom gör och i vilket sammanhang. Användandet av uniformer gör att vi associerar och klassificerar aktörerna efter deras uniformering. Här återfinns en rad yrkeskategorier representerade: läkare, militärer, bartender och trollkarl, kontorsarbetare och försäljare, och vi kan enkelt med hjälp av tillhörande symboliska attribut placera och acceptera dem som en logisk och utgörande del av handlingen. Representation definieras inte så av vad som görs, utan istället utifrån

vad saker och ting är. Detta visar tydligt att man kan med hjälp av representativ mening skapa och bibehålla sociala uttydbara mönster.

Interaktiv mening (1): *Distans*. I kortfilmen *Någonting Har Hänt* finns flera exempel på hur Roy Andersson använder sig av distans (bild 3.), det vill säga på det sätt och avstånd som den representerade människan i filmen befinner sig i förhållande till betraktaren. Här är det också viktigt att se till det dramaturgiska fältets uppbyggnad i övrigt; hur den representerade förhåller sig i relation till andra aktörer i bild. Ofta placerar Roy Andersson huvudaktören i förgrunden av det dramaturgiska fältet, medan andra aktörer återfinns i bakgrunden - vilket syftar till att vi som betraktare får en närmare relation till den förra.

Här finns det dock utrymme för att poängtera en viktig aspekt av distansanvändandet i Roy Anderssons filmer. Man talar inom socialsemiotisk teori om att fokus och närbilder på aktören syftar till maximalt engagemang från betraktaren - att gestalta människor på avstånd (som i motsats till att använda närbilder) verkar för att minska personernas individualitet, vilket innebär att vi som åskådare på avstånd inte längre kan urskilja individuella särdrag - dessa personer blir istället för betraktaren representationer av människor.¹⁰⁶ Det är en uppfattning som inte delas av Roy Andersson. Själv menar han att ju närmare man skildrar en människa, desto mindre får vi veta om honom.¹⁰⁷ Roy Andersson anser att närbild på en människa är klart otillräcklig - viktigare är det då se och beskriva människan i rummet i sin helhet. Istället säger miljöskildringen mycket mer om de människor som vistas där.

Interaktiv mening (2): *Kontakt*. Enligt Theo van Leeuwen och Carey Jewitt bör filmskapare i största möjliga mån undvika att låta skådespelarna att titta direkt in i kameran mot betraktaren, varigenom man då lätt förstör känslan och illusionen av att man tittar in i en värld utan att själv bli sedd.¹⁰⁸ I flera av Roy Anderssons produktioner, framför allt från senare år, gör han just detta. Användandet av kravbilder är ett grepp för att avkräva betraktaren ett engagemang, och mycket

106 van Leeuwen & Jewitt (2001:96)

107 Andersson (1997:28).

108 van Leeuwen & Jewitt (2001:75).

ofta låter han aktören adressera betraktaren direkt med blicken (se bild 4; *Sånger Från Andra Våningen*). Nästan lika ofta tar Roy Andersson kravgreppet ett steg längre och låter aktören/aktörerna tala direkt till tittaren (bild 3; *Härlig Är Jorden*, bild 2 och 5; bonden i Arla-filmerna). I till exempel *Härlig Är Jorden*, som består av endast 15 scener så är kravbilderna en del av filmens direkta uppbyggnad. Vid inte mindre än 19 tillfällen tittar huvudpersonen direkt in i kameran, varav han vid 14 av dessa även talar direkt till oss. Inte ens då han vid ett besök hos frisören sitter med ryggen mot kameran undgår hans blick oss betraktare, då han med hjälp av sin reflektion i spegeln framför sig befäster oss med en kravbild (bild 6).



Bild 4. Scen ur Roy Anderssons film *Sånger Från Andra Våningen*.



Bild 5. Arla - "Köket". Reklamfilm av Roy Andersson.



Bild 6. Ur filmen *Härlig Är Jorden* av Roy Andersson.

Interaktiv mening (3): *Betraktningssvinkel*. Man kan inom teorierna för film- och TV-analys utläsa en rad betydelser av användandet betraktningssvinkel.

Betraktningens vinkel är en viktig del för att statuera och bibehålla interaktionen mellan betraktaren och till det representerade i bilden; en hög vinkel i förhållande till det representerade ger betraktaren en högre maktposition gentemot aktören. Aktören är alltså underkastad betraktaren. På samma sätt vekar en lägre betraktningens vinkel till det motsatta. I dagens moderna visuella kultur har uppkomsten av nya tekniker gett oss en rad nya möjligheter som tidigare inte funnits vad gäller betraktningens vinkel. De kan med hjälp av visualiseringstekniker som exempelvis dataanimationer vara underifrån, ovanifrån, sidledes, inifrån samt kombinationer av dessa.

Betraktningens vinkel är också ett mycket viktigt och återkommande grepp i Roy Anderssons filmer, dock skiljer sig hans användande av detta på ett mycket markant sett än vad som är utmärkande och tidsenligt för dagens visuella kultur. Som jag tidigare nämnt syftar ett centralt betraktningens perspektiv till att avkräva betraktaren en maximal grad av engagemang, och det är också det som jag tycker mig se vara det ändamålsenliga och återkommande syftet i hans produktioner. I framförallt senare produktioner (*Sånger Från Andra Våningen*, *Härlig Är Jorden*, *Någonting Har Hänt* samt i en rad reklamfilmer, bland annat *Posten*) får vi som betraktare ta en aktiv del av handlingen. Vi är inga passiva åskådare som iakttar de utspelade händelserna från en objektiv vinkel - kamerans statiska och centrala placering sätter oss direkt i dramaturgiska fältet (se bild 1-5, samt föregående avsnitt *Interaktiv mening: kontakt*).

Man kan (och bör) med hjälp av dessa teorier ställa sig frågan vad bildskaparen har haft för avsikt att gestalta när det gäller betraktningens förhållande betraktaren - aktören. Vem kan se den här scenen? Var någonstans befinner sig betraktaren för att kunna se detta, vilken slags person är det som befinner sig där? I en scen som betraktas ovanifrån, från ett fågelperspektiv, intar vi ett Gudsliknande och övervakande förhållningssätt - det finns med andra ord ingen interaktion mellan betraktare och aktör. I Roy Anderssons filmer förhåller det sig annorlunda. Istället ställs vi som betraktare mitt i scenen, i rummet och i handlingarnas centrum. Vi får ta del av handlingen inne i sovrummet, inne i en butik, i baren, på järnvägsplattformen, precis som vilken person som helst i scenen - som en jämlik bland alla andra. Det finns aspekter till vilken grad som vi aktivt deltar i handlingen - bland annat beroende på vår avkodningsförmåga. Sociala och kulturella

betingelser förstås lättare av personer inom samma samhällsgrupp, om betraktaren inte delar dessa med bildskaparen finns inte heller samma förutsättningar för att interagera till en högre grad. Dock finns, i och med användandet av central betraktningssvinkel, grundförutsättningen där - och som skapats av Roy Andersson.

Kompositionell mening (1): *Informationsvärde*. Inget lämnas till slumpen i Roy Anderssons bilder; kompositionen och det rumsliga medvetandet är alltid noga uträknat. Bildens komposition, och därigenom också komplexiteten, är så konstruerad att betraktaren till stor del själv får avgöra informationsvärdet. Man skulle kunna uttrycka det med att Roy Andersson svarar för informationen, betraktaren för hur värdefull den är. Det finns olika verktyg och medel, med vilka bildskaparen kan påverka betraktaren till att rangordna vikten och värdet av informationen, och som Roy Andersson tar hjälp av, om än något förtäckt. Kameraåkningar och zoomningar kan peka ut vad som är viktigt för publiken att lägga märke till och fästa sin uppmärksamhet på, men som omintetgörs eftersom Roy Andersson (nästan) alltid uteslutande använder sig av statisk kamera, djupfokus och mise-en-scène. Placering och iögonfallande färgsättning, användning av kontraster och storlek kan då istället bidra till att differentiera ett objekt från ett annat, och därigenom understryka dess informationsvärde.

Kompositionell mening (2): *Pekning (salience)*. Vid en första inledande undersökning av Roy Anderssons bilder kan det tyckas att teorin om framträdande element i kompositionen är svårtillämpad då han i princip uteslutande använder sig mise-en-scène och den komplexa bilden. Men att dessa långa, oavbrutna tagningar med statisk kamera och djupfokus, där allt i det dramaturgiska fältet skildras med samma tydlighet och där det åligger betraktaren att själv ansvara för det meningsskapande i bilden omintetgör en sådan analys är en uppfattning som jag inte delar. Min åsikt är att representationerna och elementen likväl styrs, pekas, av bildskaparen, det vill säga Roy Andersson - även om det sker med andra metoder än rörlig kamera, fokusering på enskilda objekt och så vidare.

Pekningen i en bild är betydelsen av framträdande element i förhållande till andra, mindre framträdande element i kompositionens struktur. Den grundläggande funktionen med interagerande koder i bildens komposition är textuell, vilket innebär att den syftar till att skapa en text, en betydelse, genom placeringen av

betydelsefulla element i bildens helhetliga struktur. Tidigare har jag tagit upp hur man genom positionering och placering av dessa element i kompositionen kan förstärka informationsvärdet av dessa i förhållande till andra element. Utöver detta finns en annan meningsskapande faktor i bildens komposition, och som involverar just pekningen av avbildade element. Oavsett elementens placering i kompositionen så kan pekningen skapa en meningsskapande hierarki bland dessa, och på så sätt tillskriva dessa ett större värde och göra dem mer betydelsefulla än andra.¹⁰⁹

Pekningen kan undersökas med hjälp av visuella ledtrådar - när man exempelvis betraktar en spatiell, rumslig komposition så kan man intuitivt avgöra de olika elementens vikt, eller värdet, av dessa. Desto större värde ett element har, desto högre grad av pekning. Pekningen är inte objektivt mätbar, utan konstitueras av komplexa interaktioner mellan de olika elementen i bilden - som i sin tur utgörs av en rad faktorer. Storleken, fokus/skärpa, färgton och kontrast (element i bilden med kontrasterande toner, exempelvis kontrasten mellan svart/vit, har ett högt pekningsvärde) samt perspektiv och placering av element i det dramaturgiska fältet är sådana faktorer. Föremål som placeras i förgrunden är mer framträdande än element i bakgrunden, precis som element som överlappar andra element också är.

Enligt exemplet från filmen *Härlig Är Jorden* (bild.1) använder sig Roy Andersson av sin karakteristiska och komplexa bildkomposition. Kameran är orörlig och innehållet skildras med djupfokus, vilket bidrar till att alla element i bilden skildas med likaledes tydlighet - det är betraktaren som står för tolkningsförfarandet av bilden och dess representerade elements betydelse. Dock kan man att med hjälp av kompositionen i sin helhet och med de egenskaper vilka kännetecknar pekningen också utläsa informationsvärdet; elementens placering, rummets uppbyggnad och ljussättningen är faktorer som aktivt verkar för att peka ut vad som för oss betraktare är viktigt att utläsa. Genom att placera pappan, sonen och tatueringen i förgrunden så förstärks också intrycket av dessa i relationen till övriga aktörerna i bakgrunden. Pekningen förstärks ytterligare av vår frontala betraktningssvinkel och det centralperspektiv med vilket vi tar del av bilden. På detta sätt kan Roy

109 Kress & Van Leeuwen (1996:212).

Andersson, genom pekning, aktivt påverka oss att rangordna elementens vikt och värde framför andra.

Kompositionell mening (3): *Inramning.* Användandet av inramning, gränsdragande linjer, som antingen binder samman eller verkar åtskiljande är vanligt förekommande i Roy Anderssons kompositioner. Inte sällan verkar dessa för att isolera en enskild individ från en grupp av andra. Avsaknaden av gränsdragande linjer förstärker grupptillhörigheten, medan förekomsten av sådana syftar till att ökad individualitet och differentiering. I bild 5 förekommer sådan inramning. Centralperspektivet med dess skiljevägg separerar mannen, sonen och tatueringen från den övriga gruppen av människor i öppningen till det andra rummet. Ljussättningen i kompositionen är ytterligare faktor som bidrar till inramningen; kontrasten mellan de ljusa personerna i förgrunden och de dunkla belysta människorna i bakgrunden förstärker även det åtskiljandet. Tilläggs kan att det behöver inte förekomma gränsdragande linjer för att isolera enskilda individer från andra - användandet av rymd, det vill säga rumsligt avstånd, fungerar på samma sätt. Roy Andersson är i mycket hög grad medveten om det rumsliga och dess förutsättningar, vilket han också utnyttjar till fullo i sina kompositioner.¹¹⁰

Kompositionell mening (4): *Modalitet.* Det finns flera uppenbara anledningar till varför bildskapare eftersträvar att avbilda verkligheten på ett så realistiskt sätt som det är möjligt, och medlen med vilka man uppnår detta är många. Framför allt handlar det om representation och förmedling; att efterlikna verkligheten och därigenom öka betraktarens förståelse. Bilder kan föreställa människor, platser och saker precis som om de vore verkliga, som om de fanns på riktigt, eller som överkliga (som i en dröm, i fantasin). Vi betraktare bedömer verklighetsvärdet utifrån sociala aspekter, utifrån vad som bedöms vara realistiskt för den samhällsgrupp för vilken bilden är avsedd.¹¹¹

Modaliteten, verklighetsvärdet, definierar den visuella verkligheten enligt följande; ju mer en bild (eller element i bilden) överensstämmer med vad man med blotta

110 För närmare utveckling av detta perspektiv, se *Sammanfattning & Slutdiskussion; Den komplexa bilden av Roy Andersson som gränsöverskridande bildskapare*, sista stycket, sidan 71.

111 van Leeuwen & Jewitt(2001:163).

ögat kan se i verkligheten, desto högre grad av modalitet.¹¹² Självklart behöver inte modalitetsfaktorn, strävan efter verklighetsvärdet, vara ett självändamål för bildskaparen. Men det ger oss, precis som när det gäller alla de andra teoretiska aspekter av den socialsemiotiska modellen, ett verktyg med vilket vi kan undersöka och förstå vad bildskaparen har för avsikt med bilden.

Jag vill påstå att Roy Andersson på många sätt eftersträvar symbolisk realism i sina bilder. Scenerna är mycket enkelt uppbyggda, det finns inte mycket som sticker ut i en typisk Roy Andersson-komposition. Det som gestaltas ter sig mest avskalat, alltdagligt, banalt - precis som om det vore hämtat ur verkligheten. Det vi ser i bilderna skulle lika gärna kunna vara vem som helst, filmat från vilket hem, vilken långvårdsavdelning, vilket omklädningsrum som helst. Det finns inget överdåd, den rumsliga kompositionen innehåller också det som man förväntar sig finna där; en klocka på väggen, ett bord, ett par stolar - inventarier som representerar verkligheten. Det är en teatralisk realism där bildkompositionen är uppbyggd likt teaterkulisser med tillhörande dekor. Detta är verklighetsförstärkande faktorer. Jag kan vidare exemplifiera med hans val av aktörer.¹¹³ Roy Andersson använder sig i princip uteslutande av amatörer i sina filmer. Visserligen fanns en rad skådespelare med i de första av hans första filmer; i *En Kärlekshistoria* återfinns bland annat Bertil Norström och Anita Lindblom, i *Giliap* hittar vi bland andra Tommy Berggren och Mona Seilitz. Men om vi ser till hans lite modernare produktioner där bildspråket är mer utvecklat och komplext, så försvinner förekomsten av skådespelare och ersätts i allt högre grad av aktörer. I dokumentären *Den Lilla Människans Storhet* berättar Roy Andersson om att användandet av amatörer gör filmen intressant, bland annat därför att replikerna sägs på ett enkelt sätt. Om icke-professionella skådespelare säger Roy Andersson: "Dom spelar inte, utan de är människor och människor skall bara vara".¹¹⁴ Här dras filmens verklighetsvärde till sin spets - det räcker inte med att valet av aktörer

112 van Leeuwen & Jewitt(2001:150).

113 Användandet av uttrycket aktörer är i detta fall bättre beskrivande än vad skådespelare är då en aktör är en agerande person, medan skådespelaren istället är yrkesutövande. Roy Andersson använder sig i princip uteslutande av amatörer i sina filmer.

114 Andersson, Kjell och Harringer, Bo "Den Lilla Människans Storhet - en Dokumentär om Roy Andersson och Sångers Från Andra Väningen".

bidrar till realism, han strävar efter att replikerna framförs på ett så alldagligt och okonstlat sätt som bara är möjligt.

Djupanalys: 3 exempel från Roy Anderssons bildskapande. Jag har arbetat utifrån analysmodellen om att det är de tre, simultant verkande metafunktionerna *representation*, *interaktion* och *komposition* som ligger till grund för allt meningsskapande i en bild.¹¹⁵ Det finns bredvid den socialsemiotiska analysmodellen en kompletterande metod för att undersöka innehållet i exempelvis en film, och som tas upp Rick Iedema i "Analysing Film and Television: a Social Semiotic Account of Hospital: an Unhealthy Business".¹¹⁶ Denna modell har totalt sex analysnivåer och består av bildruta, tagning, scen (filmisk), sekvens, scen (rumslig; scenario) samt genre. Jag väljer här att inte närmare gå in på den här modellen, då jag finner den i sin helhet mycket svårtillämpad för min undersökning av Roy Anderssons produktioner och bildskapande. Hans filmiska språk, användning av statiska kamera och oklippta scener gör att bildruta, scen, tagning och sekvens ofta innebär en och samma sak - de går således inte att särskilja för att därigenom göra nyss nämnda analys. En genreanalys vore fullt genomförbar, dock finns det inget i denna som skulle vara av avgörande betydelse för min undersökning i sin helhet. En detaljerad analys av bildens multifunktionella meningsskapande bör vara fullt tillräcklig för att understödja mina teorier om Roy Anderssons särställning gentemot det samtida, moderna bildskapandet - dagens visuella kultur.

Det finns flera anledningar till att jag valt att göra en djupanalys av just tre separata kompositioner - eller scener om man så vill - från lika många filmer. För det första tror jag mig med detta antal kunna urskilja ett mönster, tillvägagångssätt, i bildskapandet. Det andra, att jag valt ut scener från olika filmer och inte från en och samma, är att jag vill visa hur ett specifikt bildspråk är tillämbart inom olika genrer.

Analysmodellen ser ut enligt följande;

Tabell 1. Översikt - socialsemiotisk analysmodell för visuell kommunikation.

115 Kress & Van Leeuwen (1996:40).

116 van Leeuwen & Jewitt(2001:188-200).

1. Representativ mening	2. Interaktiv mening	3. Kompositionell mening
1a. Narrativ struktur	2a. Distans	3a. Informationsvärde
1b. Konceptuell struktur	2b. Kontakt	3b. Pekning
	2c. Beträkningsvinkel	3c. Inramning
		3d. Modalitet

Jag har analyserats tre scener ur följande filmer;

- (1) *HSB - "Spjålsängen"* (reklamfilm; 1985)
- (2) *Sånger Från Andra Våningen* (spelfilm; 2000)
- (3) *Någonting Har Hänt* (kortfilm; 1987).

Det går enklast att beskriva var och en av de här scenerna som tvärsnitt - en slags representativ genomskärning - där jag undersöker bildspråket i kompositionen. Detta beror på att samtliga scener utspelar sig inför statisk kamera - om jag genomför undersökningen genom att frysa bilden, en stillbild, eller från klippet i sin helhet gör således ingen skillnad. Jag anser att bildens uppbyggnad, bortsett från att aktörerna till viss del rör på sig och pratar, är den samma för hela scenens varaktighet.

DJUPANALYS I: HSB - "Spjålsången"

Scenens uppbyggnad och handling

Den här reklamfilmen gjordes för HSB, är i sin helhet 30 sekunder lång och spelades in 1985. Hela scenen utspelar sig inför en orörlig kamera. I filmen får vi se hur den vuxne sonen, liggandes i spjålsång på sitt rum, uppmärksammas av föräldrarna på sin födelsedag. Av sonens minspel och kroppsspråk att döma, är han måttligt road av detta.



Bild 7. Från reklamfilmen för HSB - "Spjålsången". Roy Andersson.

1. Representativ mening:

1a. Narrativ struktur. Bildens narrativa struktur låter oss förstå och ta del av situationen som utspelar sig. Här representeras mamman och pappan som att de gör någonting gentemot sonen (gratulerar denne på födelsedagen) - de är de agerande. Detta kan bland annat uttydas med hjälp av deras position i förhållande till sonen (och varandra), deras hållning och hur deras blickar är riktade mot sonen i spjålsången. Detta realiserar också genom sonens hållning och dennes medvetet undvikande av föräldrarnas kontaktsökande, deras blick. I det här fallet framställs sonen som icke-reagerande.

1b. Konceptuell struktur. Det går, genom att granska aktörernas och objektens karaktärer och egenskaper finna belägg för bildens konceptuella struktur. Vi finner

bland annat att betraktarens förståelse för situationen realiseras och upprätthålls genom användandet av symboliska attribut. Detta uppnås genom att anspela på en utbredd föreställning, en slags generell förståelse och sinnesbild av hur föräldrarna på morgonen, med paket och ljusförsedd tårta, kliver in på barnets rum för att överraska och gratulera denne på födelsedagen. Det är härigenom som den konceptuella strukturen realiseras. Även den "förvuxne" sonen statueras symboliskt med hjälp av spjålsången; det går helt enkelt inte att felaktigt att tolka framställningen av honom.

2. Interaktiv mening:

2a. **Distans.** Även fast aktörerna visas i helbild känns det som om vi befann oss på en armlängds avstånd från dem. Vi tillåts att som betraktare ta del av en mycket privat tilldragelse, och i deras hem dessutom - vilket syftar till att vår relation är högst personlig. Som betraktare känner vi oss lika påträngande för sonen som föräldrarna upplevs vara. Vi identifierar oss med dessa människor, och vi låts förstå att detta egentligen inte är en orimlig situation bland "vanligt" folk.

2b. **Kontakt.** Då kontakt med aktörerna saknas är detta en erbjudandebild, där vi utan värdering eller krav på engagemang tar del av det som händer framför kameran. Snarare är det frånvaron av kravet i bilden som är det intressanta. Det finns en ovilja hos sonen att möta vare sig vår eller sina föräldrars blick. Istället undviker han oss genom titta ned i golvet, och skapar en förståelse för det förnedrande i situationen och den skam han känner över att fortfarande bo kvar hemma.

2c. **Betraktningensvinkel.** Betraktningensvinkeln är i det här fallet såväl neutral som frontal; då vi som betraktare befinner oss på samma nivå som aktörerna i bilden jämföras vi, samtidigt som vi avkrävs på maximalt engagemang.

3. Kompositionell mening:

3a. **Informationsvärdet.** I detta exemplet tycks principen om informationsvärdet vara svår att tillämpa. Det finns tre aktörer i bild, och jag kan inte se att deras placering (var för sig, eller i relation till varandra) i förhållande till betraktaren ger upphov till något specifikt informationsvärde. Istället befinner sig aktörerna relativt symmetriskt i förhållande till varandra.

3b. **Pekning.** Kameran, och därigenom betraktaren, är orörlig och placerad mitt framför scenen under hela filmens varaktighet. Det sker heller ingen fokusering på

enskilda objekt i kompositionen, och bildens skärpa förblir oförändrad filmen igenom. Istället påkallas vår uppmärksamhet genom andra metoder. En framträdande pekning är den fullvuxne och mustaschprydda mannen i spjålsängen. Här kan man, genom att vända på begreppen, göra vissa element i bilden mer framträdande än andra. I vanliga fall associeras ju en sådan säng med småbarn. Mer subtil är i så fall ljussättningen, som framhäver sonen i sängen i ett bättre ljus än vad mamman och pappan görs. Det finns även ytterligare en pekning, och som också den befäster betraktarens uppmärksamhet på sonen i spjålsängen; båda föräldrarna står vända mot sonen, med deras blick gemensamt riktad mot honom - vilket bidrar till att framställa sonen som det mest utpekade elementet i kompositionen.

3c. Inramning. Rummet och dörren i sig utgör ett gränsdragande element - dock är dörren öppen och det står sonen fritt att gå och komma som han vill; han hålls tillbaka på ett annat plan. Det tycks istället vara spjålsängen som är den främsta och mest framträdande gränsdragande linjen i kompositionen. Jag tycker mig se att den har en symbolisk och metaforisk mening; spjålsängen illustrerar sonens mentala fångelse, oförmågan att flytta hemifrån och därigenom rätten till ett privatliv.

3d. Modalitet. Det finns en naturalistisk realism i bilden som förstärker dess verklighetsintryck. Det som representerats i bilden återges på trovärdiga grunder; detaljer, skärpa och färg är varken reducerade eller förstärkta. Bildens stilistiska drag och kompositionen i sin uppbyggnad är utmärkande för Roy Andersson, och bidrar även därigenom till dess modalitet - trots att scenariot i bilden snarare talar om för oss "hur det skulle kunna vara" istället för ett mer realistiskt antagande att "så här är det".

SAMMANFATTNING: HSB - "Spjålsängen"

Genom min analys av scenen framgår det att man med hjälp av kompositionens representativa mening förstärker intrycket av situationen i bilden. Distansanvändandet verkar för att skapa en nära och personlig relation till aktörerna. Beträkningsvinkeln är central, vilket ytterligare förstärker känslan av detta. Uppbyggnaden av kompositionen, med tydliggörande element och egenskaper pekar på vad som är viktigt för oss att lägga märke till.

Resultatredovisning av analys.

1. Representativ mening	2. Interaktiv mening	3. Kompositionell mening
1a. Uttydbara vektorer i form av hållning och blickar, vilket accentuerar betraktarens förståelse för situationen.	2a. Distansen verkar för, trots sin helbild, att ge oss en mycket nära och personlig relation till aktörerna.	3a. Elementens placeringen verkar i exemplet vara av underordnad betydelse för informationsvärdet.
1b. Det finns en konceptuell mening, som bland annat med hjälp av inramningen tillskriver aktörerna egenskaper i form av tillhörighet/åtskillnad.	2b. Inget uttydligt kontaktsökande i bilden. Erbjudandebild som ställer informationen till vårt förfogande.	3b. Pekning förekommer i varierande grad för att tydliggöra och framhäva vissa element framför andra.
	2c. Frontal betraktning som ger maximalt engagemang.	3c. Inramning och förekomst av gränsdragande element verkar för att markera och förstärka situationen i bilden.
		3d. Verklighetsförhöjande faktorer bidrar till bildens trovärdighet.

Tabell 2. Sammanfattning av djupanalys I: *HSB - "Spjalsängen"* - Roy Andersson.

DJUPANALYS II: *Någonting Har Hänt*

Scenens uppbyggnad och handling

Hela filmen är uppbyggd av statiska scener, kamerans orörlighet gör att vi likt en publik sitter framför en teaterscen där allt spelas upp för oss, oftast på behörigt avstånd. Den scen som jag valt att djupare analysera är inget undantag. Med hjälp av kamerans placeras vi framför ett mycket kargt och färglöst rum. En naken person har släpats upp ur bassängen som finns mitt i rummet och lämpas precis i dörröppningen utanför rummet bland flera andra nakna kroppar. En man, också han naken, har letts ned i bassängen som finns mitt i rummet. Det finns ytterliggare personer i rummet, sju för att vara exakt. Man förstår direkt att det är skillnad på dessa; fem av dem är uniformerade vakter eller soldater, övriga två är klädda i vita läkarrockar. Scenens handling utgörs av att två av vakterna sänker ned stora isblock i bassängen, medan mannen i vattnet hålls under uppsikt av de övriga. En av männen i vit rock övervakar och för till synes något slags protokoll.



Bild 8. Köldexperiment - scen ur *Någonting Har Hänt* - Roy Andersson

1. Representativ mening:

1a. Narrativ struktur. Det finns narrativa strukturer i kompositionen som avslöjar ett maktförhållande. Auktoritetspersonerna (läkarna, soldaterna) är mer dynamiska än försökspersonerna (de som beskrivs som nakna) i bilden. Dessa är betydligt rörligare och ger på så sätt upphov till flera vektorer, till skillnad från vad försökspersonerna gör. Härigenom representeras de förstnämnda som aktiva utövare och de sistnämnda som passiva mottagare, och som statuerar grupptillhörigheten respektive utanförskapet. Jag ger ett exempel; det finns en vektor representerad i form av ett koppel, ett rep, som den ena vakten håller i och med vilken han kan upprätthålla kontrollen med över mannen i vattnet. Mannen i vattnet är i sin tur hjälplös och underställd vakten. Maktförhållandet statueras; den vektor som repet bildar stärker intrycket av männens dominans över den nakne mannen i bassängen.

1a. Konceptuell struktur. De beklädda människors makt över mannen i bassängen (och de andra som man kan se ligga i dörröppningen utanför rummet) konstitueras av den konceptuella kompositionen. Först och främst genom att de är påklädda respektive nakna. Som naken är man utsatt och oskyddad, genom att vara klädd skyddar man inte bara kroppen från köld och yttre påverkan, utan man kan även gömma sig bakom klädseln. Detta förstärks ytterligare av att de andra människors klädsel är uniformell; de har, vad vi kan uttyda, militära uniformer och läkarrockar på sig. Detta är i alla avseenden en auktoritär beklädnad - istället för att vara vanliga och vardagligt klädda döljer de sig bakom sina uniformer och deras yrkesutövande. Den nakne mannen i bassängen kan värja sig lika lite mot detta som det iskalla vattnet vilket han mot sin vilja tvingas vara i. De sociala relationerna representeras således genom klädseln respektive avsaknaden av denna.

2. Interaktiv mening:

2a. Distans. Vi befinner oss på behörigt avstånd från det som utspelas framför oss. Det är distanserat så att det inte är nära nog för att ge en detaljerad bild av männen och rummet, men allt är likväl inom räckhåll för oss. Fokus i djupled gör att vi kan se allt som händer i rummet med lika tydlighet - det finns ingenting i bilden som undgår oss. Vi kan inte göra annat än att se på och förstå att handlingen äger rum utan vår inblandning. Att det finns ett tydligt avstånd mellan oss betraktare och aktörerna kan syfta till att det inte finns någon egentlig relation

mellan oss - vi identifierar oss inte med människorna i bilden. Alla visas i helfigur (long-shot). Avståndet är faktiskt så pass att vi inte kan urskilja några individuella särdrag mycket annat än det är män, att en del har uniform och att andra är avklädda - vi förhåller oss till människorna i bilden på ett opersonligt och formellt plan. I och med att alla aktörer befinner sig på samma avstånd från oss, så interagerar vi varken mer eller mindre med någon av dessa - vilket syftar till att vi relaterar i lika hög grad till förövarna som till offren.

2b. Kontakt. Den här scenen innehåller ingen kravbild, till skillnad från många andra scener i filmen (och även många andra Roy Andersson-filmer). Resultatet av detta tenderar att ytterligare bidra till känslan av att vi saknar någon egentlig relation till det som utspelas. Beträktandet blir istället en observation där vi utan krav på motprestation själva får utvärdera innehållet.

2c. Beträktningsvinkel. Den tredje aspekten av den interaktiva meningen undersöks genom beträktningsvinkeln. Vi betraktar scenen från ett frontalt centralperspektiv, och som i förekommande fall ger oss ett maximalt engagemang. Handlingen realiseras med hjälp av kameran i vårt fokus; det är direkt och ofrånkomligt. Kompositionen och gestaltandet verkar inte för att "dölja" betraktaren från handlingen i scenen, vi smygtittar inte på något hemligt som föregås i det fördolda. Istället förstår vi att det som sker, sker öppet - för oss och allmänheten att ta del av.

3. Kompositionell mening:

3a. Informationsvärdet. De utmärkande personerna och objekten i scenen är också de som är centralplacerade i kompositionen. Analysmodellen föreskriver att informationsvärdet förhåller sig i relation till centralplaceringen - vilket också stämmer i den här scenen. Allra mest genom den nakna mannen i bassängen, bassängen i sig självt, soldaterna som sänkt ner islocken, soldaten som håller i repet och den protokollförande läkaren som är alla centralt placerade. Det finns några marginalplacerade personer sittandes till vänster och som egentligen inte har något informativt värde. De tar inte någon aktiv del av handlingen annat än att förstärka intrycket av en auktoritetsutövande övertalighet. Det finns även som jag tidigare nämnt ett antal människor liggandes i dörröppningen, även de nakna. Placeringen av dessa berättar för oss att deras informationsvärde också är underordnat det som är centralplacerat. De berättar dock att mannen i bassängen inte är ensam, många andra har utsatts för samma sak.

3b. Pekningen. Scenens och bildens komposition är så uppbyggd, likt många andra av Roy Anderssons kompositioner, att flera av pekningens utmärkande egenskaper direkt omintetgörs. Inga element eller personer i kompositionen tydliggörs genom fokusering eller skärpa. Inte heller finns det någon egentlig storleksskillnad med vilka elementen skildras i relation till andra. Kontrast, nyans och ton i bilden ger inte heller någon antydning till att vara utmärkande. Det verkar vara allmängiltigt och ofrånkomligt för oss åskådare att uppmärksamma de nakna människorna i bilden, vilket kanske är den tydligaste pekningen jag kan hitta.

3c. Inramningen. De gallerförsedda fönstren på vänster sida talar sitt tydliga språk. Medan fönster släpper in ljus och låter oss att titta ut och ta del av världen utanför, så hindrar också gallret människorna att ta sig ut - vilket också ger en känsla av institutionalisering. Bassängen utgör kanske det största gränsdragande elementet i kompositionen. Härigenom görs åtskillnaden av männen tydlig; vi förstår utifrån placeringen att de inte har någon samhörighet. Det kalla, svarta vattnet talar sitt språk - här i är man utsatt och oskyddad. Dörren, eller dörröppningen som finns på kortsidan i rummet bildar tillsammans med väggen i sig en gränsmarkör - det finns en tydlig gränsdragning mellan "bassäng-rummet" och rummet utanför. Dörren är öppen, men verkar inte för att ge mannen i bassängen en flyktväg. Istället förstår vi att mannens enda möjlighet att undkomma köldexperimentet är genom att hamna i samma tillstånd som de människor som ligger utanför rummet.

3d. Modaliteten. På vilket sätt legitimeras bilden som trovärdig? Det finns en rad samverkande (och verklighetsförhöjande) faktorer i kompositionen; bildens uppbyggnad, personerna och objektens utformning och egenskaper bidrar till att skapa ett realistiskt intryck. Vi känner instinktivt att bilden har ett verklighetsvärde. Nakna och utmärklade människor för våra tankar till utsatthet och hjälplöshet. Vi tänker på förintelsen, på judeutrotningen. Männens klädsel vittnar om detta; soldaterna finns där, precis som läkarna som utförde experimenten. Det finns ett allvar i scenen, där allt är koncist och konstaterande. Det filmiska formatet bidrar till ytterliggare en dimension av modaliteten. Den klassiska cellulosan i sig, det vill säga 35mm film, rättfärdigar filmen.

Det finns ingen absolut sanning i bilden - mina tolkningar är starkt färgade av mina personliga preferenser. Jag tillskriver bilden dess verklighetsvärde genom att relatera till andra liknande bilder - autentiska såväl som fiktiva. Jag har alltså inga

egna erfarenheter eller upplevelser som bidrar till mina tolkningar; jag har varken kulturella eller sociala kopplingar till bilden. En person med självupplevelser, eller någon närstående till en sådan har förstås andra preferenser med vilket de relaterar till bilden. Jag köper bildens innehåll och betydelse, jag förstår att det handlar om det som utspelade sig kring tiden för nazityskland. Men det låter mig också relatera till den etniska utresning som förekom i samband med upprottet av det forna Jugoslavien. Bilden verkar för att statuera och skildra människans brott mot mänskligheten.

Resultatredovisning av analys.

1. Representativ mening	2. Interaktiv mening	3. Kompositionell mening
1a. Förekomsten av vektorer låter oss förstå vem som är agerande/passiva; härigenom konstitueras maktförhållandet respektive tillhörighet/åtskillnad.	2a. Distanserad helbild som verkar för en interaktion på ett formellt och opersonligt plan. Inga personliga relationer statueras.	3a. Placeringen av elementen i kompositionen bidrar till informationsvärdet, vilket bland annat sker med central- respektive marginalplacering.
1b. Den konceptuella meningen representeras av klassifikation och tillhörighet. Härigenom accentueras aktörernas auktoritet respektive underkastelse.	2b. Inget uttydligt kontaktsökande i bilden. Erbjudandebild som ställer informationen till vårt förfogande.	3b. Bilden saknar till synes tydliggörande egenskaper i form av pekning.
	2c. Frontal betraktningssvinkel som ger maximalt engagemang.	3c. Framträdande gränsdragande element återfinns i kompositionen och som bidrar till vår förståelse av aktörernas situation.
		3d. Verklighetsförhöjande faktorer bidrar till bildens trovärdighet.

Tabell 3. Sammanfattning av djupanalys II: *Någonting Har Hänt* - Roy Andersson.

DJUPANALYS III: *Sånger Från Andra Våningen*

Scenens uppbyggnad och handling

Handlingen i *Sånger Från Andra Våningen* präglas starkt av den symbolik som används. Många av scenerna innehåller symbolism och det går att urskilja såväl religiösa, politiska och ekonomiska teman, som Roy Anderssons tankar om den lilla människans utsatthet. Det finns 46 scener i filmen, där alla filmats i en tagning utan klipp. Kameran är, som så ofta tidigare, statisk och orörlig i samtliga scener med undantag för två åkningar. Varje enskild scen är en tablå, ett tvärsnitt där betraktaren tillåts ta del av det dramaturgiska fältet. Den scen jag analyserar är inget undantag - den är uppbyggd enligt principen för den komplexa bilden - mise-en-scène. Här har en stor skara människor samlats till något som går att tolka som en offerritual; i massan kan vi urskilja representanter från samhället och etablissemanget. Platsen verkar vara uppe på ett berg, eller uppe på kanten vid ett stort grustag. Miljön och framförallt kanten som finns kring bildens övre, högra hörn antyder detta. Människorna är grupperade och bildar en formation med vilken en passage bildas till det som är en avsats vid klippkanten. Ett barn har letts fram genom folksamlingen och står nu längst ut på den avsatsen. En kvinna, säkrad från att falla från kanten med hjälp av ett rep, leds fram till barnet. Hennes klädsel och sätt att vara för våra tankar till Silvia och kungafamiljen - och som så ofta intar en obligatorisk närvaro vid ceremoniella och offentliga tilldragelser. Scenen är symbolisk och kan tolkas som en metafor där samhället offerar oskuld och ungdom, framtid och hopp genom att låta den lilla flickan gå på plankan - till förmån för ekonomisk och politisk vinning.



Bild 9. *Sånger Från Andra Våningen* - Roy Andersson.

1. Representativ mening:

1a. Narrativ struktur. Förekomsten av vektorer i den här scenen bidrar till att särskilja flickan från de övriga i folkmassan. Genom att just hon leds fram mot klippavsatsen, så förstår vi att man gör någonting mot henne, vilket också därigenom separerar henne från alla andra. Intrycket av detta höjs ytterligare av att den ende person som återfinns intill avsatsen förutom flickan är säkrad med hjälp av ett rep. Vi förstår att den lilla flickans säkerhet inte är av någon större betydelse för folkmassan - tvärtom. Syftet är snarare att ceremoniellt offra henne genom att knuffa ned henne för klippan.

1b. Konceptuell struktur. Den konceptuella strukturen befästs till exempel av att man kan klassificera människorna som att tillhöra olika samhällsgrupper. Trots att scenens omfattning och djup gör det svårt att detaljstudera alla, så framgår det ändå tydligt av människornas klädsel och uniformering. Här finner vi kyrkans representanter; präster och biskopar, uniformerade militärer, fackföreningsrepresentanter med sina fanor, en del är klädda i folkdräkt, andra är

klädda i svarta, strikta kostymer. Vi förstår att dessa människor är representanter för samhället. Klädseln formar deras tillhörighet, deras gemenskap, såväl som i den egna gruppen som för folksamlingen i sin helhet. Vi kan också klassificeras dem som en grupp genom deras symmetriska placering i rummet, det vill säga utifrån kompositionen. Flickan som letts fram till avsatsen, står däremot utanför folkmassan och därigenom deras gemenskap.

2. Interaktiv mening:

2a. Distans. Händelsen äger rum på ett för betraktaren relativt långt avstånd. Faktum är att de är så långt bort att vi bara kan anta vad eller vilka de är. Alla visas i helbild (long-shot) vilket gör att vi inte kan utläsa några individuella särdrag. Som betraktare intar vi ett formell ställning; någon slags personlig relation till aktörerna uteblir, då vi har svårt att identifiera oss själva med dem. De är snarare med hjälp av schabloner, deras egenskaper i form av samhällets representanter som vi kan relatera till handlingen.

2b. Kontakt. Det finns ingen kravbild i den här kompositionen. Bilden är ganska opersonlig i sin utformning - den låter oss på ett icke-interagerande sätt att se på, och ta del av det som händer.

2c. Beträktningsvinkel. Beträktningsvinkeln syftar till att statuera ett exempel för åskådaren då vi befinner oss frontalt placerade inför scenen. Detta perspektiv ger oss en väldigt rättfram och objektiv bild av det som händer, och vi förstår att det äger rum med eller utan vår inblandning.

3. Kompositionell mening:

3a. Informationsvärdet. I det här fallet kan jag tillämpa principen om central- respektive marginalplacering. Bildens komposition är sådan att den framhäver barnet som förs fram till avsatsen som det mest centrala, medan folkets representanter är marginalplacerade. På det sättet tillskriver vi flickan ett högre informationsvärde, vilket i sin tur förstärker intrycket av folkmassans gemenskap och flickans isolering.

3b. Pekning. Som så ofta tidigare använder sig Roy Andersson av subtila pekningar. Det finns inget utmärkande i bildens uppbyggnad i form av fokuseringsgrad, skärpa, relaterad storlek. Det är istället betraktaren som får avgöra vad som är av vikt att lägga märke till i kompositionen, där kompositionen i sig utgör pekningen. Den representativa meningen; förekomsten av vektorer och konceptuella strukturer,

interaktionen (eller avsaknaden av interaktionen), kompositionen; bildens informationsvärde och inramning - är faktorer som i varierande utsträckning påkallar betraktarens uppmärksamhet.

3c. Inramning. Det finns som jag kan se det, framförallt två framträdande gränsdragande element i bilden. Den första är den avgränsning folkmassan i sig utgör. Genom att stå tätt grupperade bildar de en gränslinje kring flickan, och med vilken hon befinner sig instängd i. Den andra gränsdragande linjen är själva klippkanten, och som markerar ett slags symboliskt gränsdragande.

3d. Modalitet. Bilden ger oss i det närmaste surrealistisk intryck - den är i själva verket ganska verklighetsfrämmande. Jag har aldrig tidigare sett representanter från samhällets olika instanser samlade framför en klippavsats i färd med att ceremoniellt knuffa ned ett barn därifrån. Det finns inget i min upplevelsevärld som gör att jag kan relatera till det som utspelar sig. Scenen talar istället genom sin symbolik, vilket också förstärks av verklighetsförhöjande faktorer, modalitet, i kompositionen. Representationerna i bilden, elementen, legitimerar sitt verklighetsvärde kanske framför allt genom den konceptuella meningen. Utifrån vad aktörerna representerar så förstår vi, i kombination med scenens händelseförlopp vad att man är i färd med att göra - handlingen realiserar.

Resultatredovisning av analys.

1. Representativ mening	2. Interaktiv mening	3. Kompositionell mening
1a. Förekomsten av vektorer accentuerar maktförhållandet, härigenom tydliggörs agerande respektive passiva aktörer.	2a. Distanserad helbild som verkar för en interaktion på ett formellt och opersonligt plan. Inga personliga relationer statueras.	3a. Placeringen av elementen i kompositionen bidrar till informationsvärdet, vilket bland annat sker med central- respektive marginalplacering.
1b. Auktoriteten framhävs i den konceptuell meningen. Vi kan, genom klassifikation, uttyda symboliska egenskaper som grupptillhörighet, respektive utanförskap.	2b. Inget uttydbart kontaktsökande i bilden. Erbjudandebild som ställer informationen till vårt förfogande.	3b. Bilden saknar till synes tydliggörande egenskaper i form av pekning, med undantag för bildens representativa egenskaper och aktörernas placering.
	2c. Frontal betraktningssvinkel som ger maximalt engagemang.	3c. Inramningen verkar för att markera strukturen med vilken scenen är uppbyggd; folkmassan, klippkanten, och som bidrar till vår kompositionella uppfattning.
		3d. Verklighetsförhöjande faktorer bidrar till bildens trovärdighet.

Tabell 4. Sammanfattning av djupanalys III *Sånger Från Andra Våningen* - Roy Andersson.

SAMMANFATTNING & SLUTDISKUSSION

Den komplexa bilden av Roy Andersson som gränsöverskridande bildskapare

Jag har i föregående kapitel, genom att härleda och teoretisera kring bildens kommunikativa grundvillkor i relation till den visuella kulturen, analyserat Roy Anderssons kompositioner och bildspråk. Först genom att göra en övergripande analytisk genomgång av hans produktioner, för att sedan göra en djupanalys utifrån tre specifika bildkompositioner. Resultaten av dessa har sedan sammanfattats och även diskuterats med hjälp av kompletterande analysmetoder. Det är i detta avseende som jag också anser mig ha belägg för, och därigenom kunna påvisa Roy Anderssons särställning som bildskapare. Det finns, och som analysen pekar på, en rad produktions specifika punkter och övergripande teman som var för sig och tillsammans bidrar till detta, och som jag diskuterar här nedan. Jag gör inget anspråk på att de punkter jag här tar upp, teoretiska som praktiska, enhetligt följer analysmodellen som jag tidigare propagerat för. Inte heller för att det inte kan finnas andra applicerbara teoretiska inriktningar, som genom tillämpning ger såväl likvärdiga som andra resultat. Den här diskussionen handlar snarare om att lyfta fram de mest framträdande karaktärsdragen, produktionsaspekter och teman från Roy Anderssons bildskapande som jag med hjälp av analysen kunnat peka på, och härigenom sätta dessa i ett större sammanhang.

Roy Andersson har ett uttalat syfte med sitt bildskapande, där han bland flera saker understryker kravet på tittarens engagemang. Att skapa bilder handlar, precis som vid muntlig framställning, om kommunikation. Det är egentligen inte svårare. För att förstå vad någon säger, eller *berättar*, så förutsätts man ha samma språkliga grunder - man måste tala samma språk. Detta är förstås en metaforisk liknelse, men som likväl illustrerar hur Roy Anderssons bildspråk fungerar. Således är inte bara Roy Anderssons bilder - genom användandet av filmiska grepp, underliggande teman, naturalistisk realism, med mera - information som utan motprestation ställs till betraktarens förfogande. Bildens innehåll; dess budskap

och mening, kan vi som betraktare aldrig ställa oss utanför.¹¹⁷ Det spelar ingen roll om bildens avsändare själv är medveten om budskapet, eller om vi som betraktare är medvetna om den eller inte. Detta är det verkliga priset man som betraktare får betala för bilden. I fallet med Roy Anderssons är priset ganska högt satt då han i förekommande fall ställer krav på betraktarens aktiva ansvarstagande.

Det är inte bara genom bildens uppbyggnad och kamerans användande som Roy Andersson befäster sin särställning inom filmskapandet. Valet och användandet av skådespelarna bidrar också här till denna. Genom att nästan uteslutande använda amatörskådespelare ställer sig Roy Andersson utanför den institutionella filmen och befäster sin plats utanför det rådande etablissemanget. En förklaring till valet av oetablerade amatörskådespelare är att Roy Andersson vill skapa en autentisk relation mellan betraktaren och skådespelaren – man skall inte förknippa dem med andra filmer. Om konventionen att använda amatörskådespelare skriver filmkritikern André Bazin;

The nonprofessionals are naturally chosen for their suitability for the part, either because they fit it physically or because there is some parallel between the role and their life [...] the result is precisely that extraordinary feeling of truth...¹¹⁸

Valet av icke-professionella skådespelare, aktörer, verkar således till att tillföra en känsla av autenticitet. Filmerna handlar om vanliga människor och spelas av vanliga människor. Inte sällan används aktörer med starka karaktärsdrag, och många finns återkommande i hans produktioner. På så sätt bildar de också en intertextualitet mellan produktionerna.¹¹⁹ Ett annat perspektiv på denna intertextualitet tar jag upp inom ramen för redundansprincipen.

Vidare är kompositionen och framställandet av människan i rummet centralt för Roy Anderssons bildskapande. Här avser termen *rummet* inte så mycket det som

117 Sturken & Cartwright (2001:157).

118 Bazin, André (1971) "What Is Cinema" Volume II. Sid. 26. University of California Press, United States.

119 Hämtat från <http://www.royandersson.com/Rootfolder/Html/Productions/HSB.html>, 2003-06-03.

definieras av fyra väggar utan mer det rumsliga i ordets vida bemärkelse. Tydliggörandet av människan i rummet är ofta mycket framträdande i Roy Andersson bilder - det är just i bildframställningen av människan och hennes tillvaro som påminner oss om rummets betydelse. Detta rum som alla bär med sig är en slags dimension som vi inte själva ser att vi oss befinner i, utan det är först just i "... i bildframställningen av människan i rummet (som) rummet tydliggör människans öde, hennes lott i livet eller i ett visst ögonblick." ¹²⁰

Jag tycker mig se att det finns ett uttalat syfte, där Roy Andersson med sitt karakteristiska bildspråk av människan i rummet, inte bara har för avsikt att gestalta vår sociala roll, våra levnadsvillkor och de existentiella frågor som de ger upphov till, utan också visar med detta att vi är utan egen vilja och inflytande att påverka dess utformning. Det är rummet som definierar människan och blottlägger värdet av och förutsättningarna för de drömmar som denne eventuellt har. Det har tidigare alltid varit påtagligt inom bildkonsten och det är också inom denna som den gränsöverskridande utvecklingen har skett. Filmkonsten har å andra sidan övergivet rummet till förmån för ohistorisk, pseudosocial narcissism.¹²¹ Det är också detta som Roy Andersson, genom sin framställning av människan i rummet, försöker att ändra på.

Vad sedan gäller användandet av den komplexa bilden så säger Roy Andersson själv att den tablåliknande kompositionen aldrig får bli ett självändamål, men "att man ser ganska fort att det inte blir bättre av att röra kameran - snarare tvärtom".¹²² Jag gör själv inget ställningstagande i den här frågan, det tjänar heller inte mitt syfte att argumentera för eller mot användandet av den här principen inom filmen. Det lämnar jag hellre åt Scott McQuire som i boken "Visions of Modernity" tar upp intressanta perspektiv på användandet av mise-en-scène kontra den rörliga estetiken.¹²³ I mitt fall anser jag att det finns tillräckligt med underlag för att påstå att Roy Anderssons genom sitt bildspråk och sina tablåliknande kompositioner - vilket uppnås med användandet av mise-en-scène - i

120 Hämtat från <http://www.royandersson.com/Rootfolder/Html/Productions/ManAndRoom.html>, 2003-03-15.

121 Hämtat från <http://www.royandersson.com/Rootfolder/Html/Productions/ManAndRoom.html>, 2003-08-28.

122 Roy Andersson. Intervju av Sara Wennerblom i Filmkrönikan, Sveriges Television. 20021212.

såväl reklamfilmen som i spelfilmen står i bjärt kontrast mot vad som är vanligt förekommande i dagens visuella kultur. Själv säger Roy Andersson att arbetet med att uppnå detta är något som man måste arbeta sig fram till – det är renodling.¹²⁴ Man förlorar tid, koncentration och uppmärksamhet genom att röra på kameran. Istället är arbetet med att skapa den komplexa bilden och scenen är oändligt mycket svårare än vad det är att berätta samma sak med klipp. Men när det lyckas får man ett mycket rikare resultat. Man vinner tid och framför allt tydlighet, en tankens klarhet, som ibland också kan bli smärtsamt drabbande för åskådaren.¹²⁵

Jag har tidigare tagit upp författarskapsteorin, vilken jag finner möjlig att implementera på Roy Andersson. Jag tror nämligen att jag bättre kan belysa min frågeställning genom att tillämpa auteur-teorien, författarskapet, på Roy Andersson. Semiotiken, och däribland socialsemiotiken, tar inte någon hänsyn till bildskaparens avsikter i sina undersökningsmetoder. Där är det tecknet i bilden som man letar efter. Många massmediala kommunikationsteorier bortser således helt från artisten/kreatören, såväl som dennes estetiska avgöranden, vilket försvagar analysen och som omotiverat begränsar undersökningsområdet.¹²⁶ Innan man kan sätta in en filmskapare i auteur-perspektivet krävs en utförlig genomgång av dennes produktioner. Författarskapet tillskrivs någon genom att man anser denne vare den i slutändan ensam ansvariga för produktionen i sin utformning; manus, rollsättning, filmningen, redigering.¹²⁷ Berger framhåller också vikten av att i analysen vara medveten om att regissörens tematiska stil och motiv inte alltid är uppenbara, i vissa fall inte ens för denne själv. Mycket av det som uppstår när en betraktare eller en publik tar del av en film eller en bild involverar en slags dold kommunikation mellan bildskaparens omedvetenhet och varje individ som utgör en del av publiken. Regissörer kan tro att dom är vet vad dom gör i sitt skapande, och vi som åskådare tror oss förstå vad vi tar del av, medan det i verkligheten är mycket mer komplicerat än så. Vi kan genom att anta ett funktionalistiskt perspektiv likna det med följande; vi ser *Sånger Från Andra Våningen* och kanske fångas av den utan att egentligen vet eller förstår varför.

123 McQuire (1998:136-137).

124 Roy Andersson. Intervju av Sara Wennerblom i Filmkrönikan, Sveriges Television. 20021212.

125 Andersson, Roy (1997) "Vår Tids Rädsla För Allvar". Sid. 29. Filmkonst, Göteborg.

126 Berger (1995:163).

Själv verkar Roy Andersson vara mycket väl medveten om att hans filmer innehåller vissa återkommande teman och frågeställning. I intervjun med filmkrönikan säger han "att man kommer aldrig ifrån sitt grundtema - man har ju något i sig som man ständigt går och spinner på".¹²⁸ Det finns en del förekommande och återkommande teman i Roy Anderssons filmer, och som är av intresse att undersöka. Ofta handlar det om människans utsatthet och sårbarhet, om förödmjukelse och upprättning, om ekonomi och politiska ideologier.¹²⁹ Den socialsemiotiska analysmodellen för visuell kommunikation har sina brister, och tenderar bland annat till att begränsa analysen till innehållet, det vill säga - vad filmen egentligen handlar om. Inte heller fästs någon vikt vid betraktarens socialpolitiska förhållande gentemot bilden (det som är överordnat innehållet), och den strukturella vikten av subjektivt urval, inramning och redigering (det som är underordnat formen).¹³⁰ Socialsemiotiken handlar istället om hur jag, som betraktare, intar en viss position i förhållande till produktionen - hur jag uppfattar vissa sociala konventioner och värderingar som är mer vedertagna än andra. Inom socialsemiotisk analys bortser man ifrån att det finns glapp mellan bilden och betraktaren. Här menar jag att man kan, genom att tillämpa författarskapet på Roy Andersson, också kan få fram dessa meningar som han har för avsikt att framföra.

Roy Anderssons användande av aktörer är ett väl medvetet val som bidrar till ökad realism. Det håller jag med om. Om användandet av icke professionella skådespelare har följande sagts;

Dessa väljs för att de naturligt passar in i rollen, antingen för att rollen är fysiskt passande eller för att det finns paralleller mellan deras eget liv och rollkaraktären. Detta resulterar i att man uppnår en realism i filmen som vanligtvis inte fås.¹³¹

127 Berger (1995:160-161).

128 Roy Andersson. Intervju av Sara Wennerblom i Filmkrönikan, Sveriges Television. 20021212.

129 Hämtat från http://www.cinema.se/artiklar_/roy/roy.html, 2002-12-11.

130 van Leeuwen & Jewitt(2001:186).

131 Bazin (1971:24).

Jag vill dock framhålla den något dubbelbottnade aspekten på valet av aktörer som Roy Andersson gör - trots att det syftar till att skapa en intertextualitet mellan produktionerna. Den återkommande användningen av samma aktörer från film till film bidrar till att skapa ett tydligt urskiljbart mönster - en redundans. Eftersom vi lär oss tämligen fort att känna igen aktörernas utmärkande och individuella särdrag skapar den återkommande användningen av dessa härigenom en stärkt förståelse i form av upprepande mönster. På samma sätt fungerar kompositionella inslag som exempelvis perspektivanvändandet; perspektivanvändandet är från början en visualiseringsteknik, och som kan härledas i och med uppkomsten av renässansen i Italien under mitten av 1600-talet. Man började här att blanda konst och vetenskap för att uppnå nya dimensioner, framför allt inom måleriet. Genom användandet av perspektiv och geometriska figurer i en målning kunde konstnären ge illusionen av rymd på en tvådimensionell yta.¹³² Grundtanken med ett linjärt perspektiv är att genom att använda linjer och avbilda objekt så att de i bilden storleksmässigt motsvarar den rumsliga djupverkan. Den nya tekniken med perspektivanvändandet fick en stor genomslagskraft tack vare sin realism; målningarna blev vetenskapliga och rationella. Det kan tilläggas att perspektivanvändandet först och främst är förekommande i västvärlden.¹³³ Roy Andersson förstår att utnyttja perspektivanvändandet i sina bildkompositioner, vilket han också återkommande gör (se bild 9 - 14). Faktum är att användandet av framträdande golvrutor i kombination med den rumsliga kompositionen som likt ett tvåpunktperspektiv smälter samman i en imaginär fokalpunkt förekommer i flertalet av hans produktioner. Detta skapar en känsla av rymd och tydliggör människans placering i rummet. Men det skapar också en redundans - precis som det återkommande användandet av samma aktörer. Det finns härtill en rad andra återkommande teman och bildkompositionella egenskaper, som även de genom ett repetitivt användande bidrar till att skapa en övertydlighet i filmen. Produktionsförfarandet och därigenom bildskapandet blir till slut ett självändamål där vi förstår mening och representation endast genom att se den.

132 Mirzoeff (1999:38).

133 Sturken & Cartwright (2001:362).



Bild 10.



Bild 11.



Bild 12.



Bild 13.



Bild 14.



Bild 15.

Den filmiska stil som Roy Andersson framförallt under senare år arbetat med och förfinat skiljer sig direkt på många sätt mot det mesta inom modern film- och bildproduktion. Under arbetet med uppsatsen har jag inte bara fått möjligheten att detaljerat undersöka saken närmare, jag har också kommit till insikt med att Roy Andersson arbetssätt och format kan tolkas som direkt kritik mot det moderna samhällets visuella kultur. Han skriver själv att "den estetik och berättarstil som så gott som genomsyrar dagens biografilm- och TV-industri är mycket sällan medveten och visar få tecken på tankens klarhet."¹³⁴ Här står hans teorier och användande av den komplexa bilden som ett bjärt motmedel där det mesta av dagens filmspråk utgörs av nödlösningar, tidsbrist, bekvämlighet och inkompetens som i stort kan liknas på det sätt som hela vårt samhälle och världen styrs.¹³⁵ Det finns alltså en kritik mot de produktioner och konventioner som skapas i vår moderna visuella kultur, och som manifesteras genom de egna produktionerna. Genom sitt sätt att arbeta med bilden och dess uppbyggnad överlåter Roy Andersson mycket av ansvaret till åskådaren. Det finns alltså ett genomtänkt syfte

134 Andersson (1997:32).

135 Andersson (1997:32).

med bilden, där produktionsförfarande och teman tillsammans verkar för att uppnå detta. På detta sätt tillskriver han bilden egenskaper som påverkar oss till att aktivt ta del av informationen och till att skapa tankeprocesser hos åskådaren.

Jag tycker mig vidare kunna se att Roy Andersson använder formatet som kritik mot dagens (visuella) samhälle, bland annat genom hans sätt att gestalta det abstrakta. Jag nämnde tidigare att det finns en del återkommande teman i Roy Anderssons filmer, och som bland annat handlar om att gestalta den lilla människan, det handlar om moral, ensamhet och ansvarstagande, men också om kapitalism och politik - vilket innebär att han måste gestalta det abstrakta, precis som en målare eller en författare gör.¹³⁶ Roy Andersson säger själv att han först ville bli en konstnär, en målare, för att senare vilja bli en författare.¹³⁷ Dock kom han istället in i filmens värld och han kunde på så sätt kompromissa mellan sina tidigare yrkesval.

Jag har i undersökningen hittat ett antal utmärkande särdrag för Roy Anderssons bildskapande. Aspekter såsom produktionsförfarandet; hans kontroll över produktionen i sin helhet, sitt sätt att engagera betraktaren; genom kravbilder och djupfokus, realism; val av aktörer, kamerans användande och kompositionens uppbyggnad är faktorer som var för sig och tillsammans skiljer Roy Andersson från många andra samtida filmare och bildskapare. Hans bildspråk stimulerar inte bara fantasin, utan stärker även intrycket filmiskt sett. Trots att betraktandet av bilder i grund och botten är en högst personlig "läsning"¹³⁸, så tror jag att man med hjälp av bildspråket i Roy Anderssons filmer inte bara får en bättre förståelse för omvärlden och våra medmänniskor, utan också för hans egna visioner och drömmar om rättvisa och solidaritet. Detta ger oss i slutändan en starkare filmiskt upplevelse - oavsett om det är i form av en reklamfilm eller en spelfilm.

Kameran är inget annat än tiden och historien som tittar.

Den är helt enkelt minnet och kunskapen. Därför tittar

136 Mirzoeff (1999:5).

137 Roy Andersson. Intervju av Sara Wennerblom i Filmkrönikan, Sveriges Television. 20021212.

138 Alloula, Malek (1998) "From the Colonial Harem - the Orient as Stereotype and Phantasm". Sid. 521. Mirzoeff, Nicholas (ed.) "The Visual Culture Reader ". Second Edition. Routledge, London, Great Britain.

huvudpersonen in i kameran, han blickar mot historien,
mot minnet, mot tiden och mot oss.¹³⁹

139 Andersson (1997:42-43).

REFERENSER

Litteratur

- Andersson, Roy (1997) *Vår Tids Rädsla För Allvar*. Göteborg: Filmkonst.
- Bazin, André (1972) *What Is Cinema? Volume II*. Berkley, California: University of California Press.
- Berger, Arthur Asa (1995) *Essentials of Mass Communication Theory*. United States: Sage Publications.
- Gianetti, Louis (1996) *Understanding Movies*. New Jersey, United States: Prentice-Hall.
- Kress, Gunther och van Leeuwen Theo (1996) *Reading Images - The Grammar of Visual Design*. London, Great Britain: Routledge.
- van Leeuwen, Theo och Jewitt, Carey (2001) *Handbook Of Visual Analysis*. Great Britain: Sage Publications.
- McQuire, Scott (1998) *Visions of Modernity*. London, Great Britain: Sage Publications.
- Godard, Jean-Luc (1972) *Godard on Godard* (Trans. and ed. Milne, T.). London, Great Britain: Martin Secker & Warburg.
- Mirzoeff, Nicholas (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London, Great Britain: Routledge.
- Sturken, Marita och Cartwright, Lisa (2001) *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford, Great Britain: Oxford University Press.

Antologier

- Alloula, Malek (1998) "From the Colonial Harem - The Orient as Stereotype and Phantasm". Mirzoeff Nicholas (ed.) *The Visual Culture Reader*. London, Great Britain: Routledge.
- Mitchell, W.J.T (1998) "Showing Seeing - A Critique of Visual Culture". Mirzoeff Nicholas (ed.) *The Visual Culture Reader*. London, Great Britain: Routledge.
- Rogoff, Irit (1998) "Studying Visual Culture". Mirzoeff Nicholas (ed.) *The Visual Culture Reader*. London, Great Britain: Routledge.

Internet

- Andersson, Roy (2003-03-28) URL <http://www.royandersson.com>
- Lindh, Lindy (2003-03-16)
URL <http://hem1.passagen/maxx06/doload/down.html>
- Lundberg, Pia (2002-12-11) URL http://www.cinema.se/artiklar_/roy/roy.html
- Runeborg, Johannes (2003-08-13)
URL <http://user.tninet.se/~jib876h/dogme95.htm>
- Simmons, Ted (2003-03-28) URL
<http://edweb.edu/Courses/EDTEC653/EDTEC653s98/653.simmons.finalpaper.htm>
- Författare okänd (2003-02-16)
URL <http://www.bfi.org.uk./sightandsound/archive/innovators/bazin.html>

Intervjuer

- Roy Andersson. Intervju med Sara Wennerblom i Filmkrönikan, Sveriges Television. 2002-12-12.
- Roy Andersson. Intervju ur dokumentärfilmen "Den Lilla Människans Storhet - En film om Roy Andersson och Sånger Från Andra Våningen" av Kjell Andersson & Bo Harringer. Film i Väst (2000).

BILAGA I: DEFINITIONER

Auteur. Auteur, authorship - se *författarskap*.

Bild. Men en bild avser jag ett synintryck, skapat exempelvis utifrån en stillbild, eller en rörlig bild i form av film.

Betraktare. En person som utgör den mottagande parten inom visuell kommunikation; åskådare, publik, tittare, etcetera.

Dramaturgiskt fält. Det dramaturgiska fältet är hela den skådeplats, för vilka händelserna utspelar sig för kameran (och således för betraktaren).

Framing. Se *Inramning*.

Författarskap. Teorin om författarskapet (auteur/authorship) fördes på 1950-talet fram i den franska periodiska tidskriften *Cahiers du Cinema*¹⁴⁰, och underströk betydelsen av den dominerande ställning som regissören har. Man ansåg att den person som kontrollerar gestaltandet av scenen också är den sanna författaren. Manusförfattare, fotografer, skådespelare, klippare, med många andra, är således bara verktyg som regissören uteslutande har till sitt artistiska förfogande.

Inramning. Efter engelskans *framing*, och som är likställt kameran blickfång. Det vill säga; det som täcks in av kameranlinsen är dess inramning.

Komposition.

Mise-en-scène. Är en fransk term som säga ha sin uppkomst från teaterns värld, och som anspelar på iscensättningen och placeringen av visuella element (i en teateruppsättning) inom utrymmet för scenens avgränsning. Det filmteoretiska motsvarande begreppet etablerades av den franske filmvetaren André Bazin och översätts enklast med "scen och agerande" (scenario and action).¹⁴¹

Modalitet. Är en språkvetenskaplig term (efter engelskans *modality*) och som anspelar på sanningsvärdet, trovärdigheten, eller snarare faktorer som utgör representationer av verklighetsvärdet i en bilds komposition. Modaliteten bygger till stor del på konventioner, och *behöver* inte ligga i bildens direkta struktur. 35mm-film representerar exempelvis en högre grad av modalitet än

140 Giannetti, Louis (1996) *Understanding Movies*. Sid. 291. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. United States.

141 Bazin (1971:77).

vad det moderna DV formatet gör, beroende på att det tidigare anses vara ett mer klassiskt filmformat än det senare.

Montage. Innebär att man fogar samman två separata, isolerade filmklipp och därigenom skapar en förståelse, som klippens var och en för sig inte har. (McQuire, 1998:87)

Pekning. Innebär att man tydliggör någonting i en bild. Person A placeras i förgrunden, framför person B, vilket på så sätt gör person A mer iögonfallande än person B - översatt från engelskan är betydelsen *framträdande, att göra synligt*. Kamerans användning kan också bidra till pekningen; fokusering på enskilda föremål i kompositionen och tydlighet i form av skärpa bidrar till en framträdande effekt. Jag har valt att kalla detta begrepp för *pekning, att peka*.

Producent. Med producent avser jag bildskaparen.

Redundans. Från eng. *redundancy*, och som översatt betyder övertydlighet. Det finns inom den socialsemiotiska analysmodellen en tolkningsprincip som handlar om att man med hjälp av redundans - återkommande grepp och mönster i den visuella texten, det vill säga, genom repetitivt användande av överflödigt information hjälper till att förstärka intrycket av dessa, och därigenom göra dessa övertydliga.¹⁴²

Scen. Det är viktigt att påvisa att engelskans *stage* och *scene* båda i sin svenska översättning betyder scen, men att man skiljer på betydelsen beroende på hur respektive uttryck används. Eng. *stage* är själva iscensättningen, det rumsliga, medan eng. *scene* är den scen som äger rum, det vill säga som en del av handlingen. Båda dessa är underordnade det dramaturgiska fältet.

Scenmarkör. Är den egenskap som utmärker ett scenskifte i den narrativa eller dokumentära strukturen, det vill säga den tidpunkt då en scen byts till en annan (eng. *stage boundaries*). Ofta förstärks dessa med redigeringseffekter, kamera- och vinkelskifte, ljud och/eller musikeffekter.

Skapare. Skaparen, eller producenten, är således den eller de personer som, genom bildens uppbyggnad

Salience. Se *pekning*.

142 Leeuwen & Jewitt (2001:200).

Text, visuell text. Med detta avses vad som är den utläsbara betydelsen av en bild - bildens mening. Begreppet är från början formulerat och teoretiserat av Roland Barthes och som innebär att visuella media (till exempel fotografi, målning, film och television) är uppbyggt på samma sätt med koder som språket är. En text skapas med hjälp av språket, dock är det först när läsaren (betraktaren) kan tolka meddelandet som texten uppstår.

BILAGA II: PRODUKTIONSFÖRTECKNING

Långfilmer

En Kärlekshistoria, 1970.

Giliap, 1975.

Sånger Från Andra Våningen, 2000.

Kortfilmer

Härlig Är Jorden, 1987.

Någonting Har Hänt, 1991.

Reklamfilmer

Showreel (Samlingkassett) . Reklamfilmsproduktion Roy Andersson/Studio 24.
ca 1980-1999.

*Posten - "Butiken, Macken, Läkarmottagningen, Brevbäraren, Mardrömmen,
Frisören"*, 2002.

BILAGA III: BILDFÖRTECKNING

Bilder

1. Socialdemokraterna - "*Varför ska vi bry oss om varandra?*". Reklamfilm (Roy Andersson, 1985). Sidan 20.
2. Arla - "*Bondgården*". Reklamfilm (Roy Andersson, 1995-1999). Sidan 36.
3. *Härlig Är Jorden*. Kortfilm (Roy Andersson, 1985). Sidan 46.
4. *Sånger Från Andra Våningen*. Långfilm (Roy Andersson, 2000). Sidan 48.
5. Arla - "*Köket*". Reklamfilm (Roy Andersson, 1995-1999). Sidan 49.
6. *Härlig Är Jorden*. Kortfilm (Roy Andersson, 1985). Sidan 49.
7. HSB - "*Spjålsången*". Reklamfilm (Roy Andersson, 1985). Sidan 57.
8. *Någonting Har Hänt*. Kortfilm (Roy Andersson, 1987). Sidan 61.
9. *Sånger Från Andra Våningen*. Långfilm (Roy Andersson, 2000) Sidan 68.
10. Socialdemokraterna - "*Varför ska vi bry oss om varandra?*". Reklamfilm (Roy Andersson, 1985). Sidan 79.
11. Televerket. Reklamfilm (Roy Andersson, 1995-1999). Sidan 79.
12. LO. Reklamfilm (Roy Andersson, ?). Sidan 79.
13. *Någonting Har Hänt*. Kortfilm (Roy Andersson, 1987). Sidan 80.
14. Kvinnor Kan. Reklamfilm (Roy Andersson, ?). Sidan 80
15. Posten - "*Butiken*". Reklamfilm (Roy Andersson, 2002). Sidan 80.

BILAGA IV: TABELLFÖRTECKNING

Tabell

1. Översikt - socialsemiotisk analysmodell för visuell kommunikation.
2. Sammanfattning av djupanalys I: HSB - *"Spjålsången"*.
3. Sammanfattning av djupanalys II: *Någonting Har Hänt*.
4. Sammanfattning av djupanalys III: *Sånger Från Andra Våningen*.