

1. Inledning och syfte

Vad är det som definierar en bild? En bilds betydelse kan skifta mycket grundat på vem det är som betraktar den, och den kan ha många olika skepnader och former. Mitt intresse ligger i att se och analysera den bild som Roy Andersson kallar för den komplexa bilden. I denna komplexa bild finner vi även det speciella rum och människoskildring som Andersson väljer att disponera i sina filmer.

För att kunna analysera dessa filmer behövs en metod att ha bakom sig. I mitt fall har jag valt att använda den hermeneutiska metoden, då den går ut på att tolka och förstå. Jag kommer att välja ut det inom hermeneutiken som jag finner användningsbart för just mina analyser. Jag kommer kortfattat att ta upp auteurteori samt Roy Anderssons egen syn på den komplexa bilden samt olika forskares syn på rum och människoskildring. Jag kommer främst att rikta in mig på symboliska och sociala rum, samt relationistisk/interaktionistisk människoskildring.

De filmer jag har valt att analysera är "En kärlekshistoria" (1970), "Giliap" (1975) och till sist "Sånger från andra våningen" (2000). Jag kommer att göra en övergripande analys av alla filmerna, för att sedan gå in och göra några näranalyser av vissa nyckelscener som jag tycker är relevanta för hur Andersson skildrar rum och människa. Avslutningsvis kommer jag mer explicit att anknyta till min problemställning.

Varför jag vill göra dessa analyser är helt enkelt för att en fascination av Roy Anderssons speciella bildspråk har uppstått då jag sett hans filmer. Hur han lyckas kombinera olika händelser i en bild men ändå uppnå samma effekter som skulle ske i ett montage med klipp. Det är även intressant att se hur Anderssons teknik har utvecklats från hans första film fram tills nu.

1.1 Problemställning

Jag ska analysera gestaltningen av människa och rum i tre av Roy Anderssons filmer. ”En kärlekshistoria”, ”Giliap” samt ”Sånger från andra våningen”. Mina problemställningar är följande:

- Hur har Anderssons filmestetik utvecklats, med avseende på den komplexa bilden, från hans debutfilm ”En kärlekshistoria” fram till ”Sånger från andra våningen” som skapades 25 år senare?
- Hur gestaltar Andersson rum och människa i den komplexa bilden?

Det finns flera olika anledningar till varför jag valt att koncentrera mig på de tre första långfilmerna Roy Andersson har skapat. Andersson är en regissör som blivit mycket hyllad både nationellt och internationellt för sitt speciella och unika bildspråk. Att jag valt att välja bort kortfilmer samt reklamfilmer beror på att det skulle varit för tidskrävande att gå igenom dessa. Dock går jag tyvärr miste om eventuella skillnader samt en stor del av Anderssons stilistiska utveckling i hans verk ur ett auteurperspektiv.

2. Metod

Min metod utgår från att studera dessa filmers rum och människogestaltning utifrån mina egna analyser, samt använda mig av litteratur inom samma ämne. Jag går in i olika scener och tolkar dem utifrån mina teorier för att sedan få en helhet om filmen.

2.1 Hermeneutik

Hermeneutik kommer från grekiskan och betyder bland annat budbärare. Den grekiska guden, Hermes, var budbärare mellan gudarna och människorna. Ofta var budskapen dunkla i sitt original men Hermes tolkade dem så människorna skulle förstå. Detta skriver Per-Johan Ödman i sin bok ”Tolkning förståelse vetande – Hermeneutik i teori och praktik” (1979). Om budskapen (tecknen) kom utan att Hermes levererade, fick människorna tolka själva. Med hermeneutiken presenterar man ett budskap, mottagaren hör, tolkar och förstår. Det kan bli flera förståelser, olika människor tolkar olika utifrån sin förförståelse. Det handlar om att varje förståelse har sin utgångspunkt i en tidigare förståelse.

Grundtanken med hermeneutik handlar om att tolka och förstå. För att kunna göra analyser och läsa texter så måste man kunna tolka. I det vardagliga livet stöter vi ofta på saker som måste tolkas och då vi i vissa fall redan ha en förförståelse så behöver inte tolkningsarbetet vara en större ansträngning. Men förförståelsen riskerar också att upphäva den kritiska distansen. Ibland inträffar dock händelser som vi inte förstår direkt till exempel då vissa tecken blir för svårtydbara. Enligt Ödman är det man söker en innebörd i ett objekt, men man kan inte ställa sig utanför då vi studerar verkligheten, då är vi subjektiva. Ödman poängterar i sin bok vikten att försöka bortse från fördomsfullt tänkande då vi tolkar. Vi får inte tolka efter tycke och smak. ”...tolkandet bör därför grundas på kunskap och tidigare erfarenheter av det vi tolkar. Härvid upptäcker vi att det som tolkas kan ses från olika aspekter.

Aspektmedvetandet är förutsättningen för att vårt tolkande ska bli mer fördomsfritt.” (Ödman, 1979, 55)

Sören Kjörup skriver om hermeneutik i sin bok ”Människovetenskaperna – Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori” (1996). Han menar att det alltid varit nödvändigt att tolka olika påståenden. ”Utifrån en modern uppfattning är all förståelse ett resultat av tolkning, medan den ursprungliga uppfattningen däremot gick ut på att tolkning är något man kan få användning av, om den omedelbara förståelsen klickar.” (Kjörup, 1996, 248) Kjörup talar även om den textliga helheten, som finns inom hermeneutiken, samt samspelet mellan

del och helhet. Han menar ”för att förstå måste man dels analysera det enskilda, dels syntetisera till en helhet.” (Kjörup, 1996, 252)

Både Kjörup och Ödman behandlar begreppet den hermeneutiska cirkeln. Själva tanken om en hermeneutisk cirkel är uråldrig, men den introducerades till allmänheten av filologen Friedrich Ast. (Kjörup, 1996) Ast menar att ”Grundsatsen för varje form av förståelse och insikt är att man måste finna helhetens ande i det enskilda och begripa det enskilda genom helheten.” (Kjörup, 1996, 251) Enligt Ast förhåller sig inte del och helhet bara till varandra på gemensamma villkor, utan att de även utgör en helhet där delarna finns i helheten och helheten finns i delarna. För att då kunna göra en tolkning behövs det att man ger en förklaring för både helheten och delarna. Ödman menar att vi inte alltid har tillgång till en total helhetsbild. Det är då vi istället tar de små delarna och försöker bilda en helhet. Genom att förstå de olika små delarna kan vi även förstå deras innebörd i sammanhanget. Han ger ett exempel; om det finns ett enskilt ord i mening vi inte förstår, kan ibland då hela meningen bli oförståelig. Om man slår upp ordet i olika lexikon och ordböcker, men fortfarande inte förstår, kan det vara så att författaren har använt ordet i en annan betydelse än den traditionella betydelsen. När vi sedan har läst klart hela boken där meningen förekom får vi en alltmer tydligare helhetsbild. Vi går sedan tillbaka till ordet vi inte förstod, och får då en ny uppfattning om ordets betydelse då vi har en helhet att relatera till (Ödman, 1979). ”Det är den hermeneutiska cirkeln, som bör uppfattas som en bild för hur tänkande, förståelse och tolknings fungerar.” (Ödman, 1979, 79)

Det är alltså i den hermeneutiska cirkeln mötet sker som gör att samspelet mellan del och helhet fungerar. Förförståelse är något som behövs för att kunna tolka. I den hermeneutiska cirkeln är det förförståelsen som möts tillsammans med de erfarenheterna och tankarna en person har, som tillsammans bildar en helt ny förförståelse. Det handlar om vad det är som visar sig och vad som är innebörden i detta.

För att kunna göra mina analyser har jag delat upp filmen i delar. Jag väljer ut vissa scener i filmerna och analyserar, för att även göra en övergripande analys av filmen som helhet. Näranalysen är gjord för att få tillfälle att gå in djupare på en utvald film.

3. Teori

Jag har huvudsakligen utgått från auteurteori samt bakgrunden till Roy Anderssons komplexa bild i hans bok "Vår tids rädsla för allvar" (1997). Här tar jag även upp teorier kring rum- och människoskildring, då dessa har en betydande roll för mina analyser.

3.1 Auteurteori:

Det var den franske filmkritikern Francois Truffaut som lanserade auteurteorin genom filmtidskriften "Cahiers du Cinéma", då han ville visa ett nytt sätt att kunna betrakta regissören. Det var i hans artikel "En viss tendens i fransk filmkonst" från 1954 begreppet användes. Regissören skulle ses som en konstnär och inte som tidigare då regissören enbart betraktats som en "hantverkare". I boken Auteuren – Återkomst eller farväl (2002) ger en av författarna Maaret Koskinen sin syn på auteurteorin. Koskinen skriver att efter Truffauts lansering blev vissa regissörer konstnärsförklarade. Innan begreppet introducerades hade film i stor omfattning betraktats som ren underhållning, och det hade inte lagt så stor vikt kring upphovsmännen. Begreppet auteur blev därför enormt, och det spreds sig över hela världen. Regissören blev klassad som filmens enda upphovsman, trots alla människor som medverkade i skapandet av en film. Man bortsåg helt enkelt från producenter, klippare, skådespelare och manusförfattare. Man ville framhäva auteuren som den personen vars personliga prägel gav filmerna sin karaktär.

Auteurteorin har kommit att bli ett mycket användbart begrepp och den kan användas om filmer som äger en personlig prägel. "Som bekant definieras en auteur som den begåvade regissören vars filmer – trots produktionsvillkoren och manus skrivna av andra – äger en personlig prägel, avläsbar dels genom ämnesval och (över tid) samlad tematik, dels och främst genom uttryckssätt och en egen filmisk stil." (Koskinen, 2002, 20)

Koskinen skriver även om bakslaget auteurteorin senare kom att få. Stor kritik riktades mot en romantisering av konstnärskapet samt att det även blev en genidyrkan då enbart regissören hyllades. På grund av de strukturalistiska tankegångar som började få stor utbredning i de akademiska kretsarna, fokuserades det istället mer på "texten"/filmen istället för att inrikta sig på upphovsmannen. Man såg mer till återkommande strukturer och "närvarande element" i filmen. "Upphovsmannen blev plötsligt bara en käril eller en mötesplats, snart sagt vilken som helst, för så att säga redan existerande texter, redan berättande berättelser." (Koskinen, 2002, 22) Dock anser Koskinen att auteuren inom film inte riktigt gick samma öde till mötes som

författaren, utan att debatten fortsätter än i dag om huruvida vi ska se på auteurs som enda upphovsman. Eller ska vi enbart se till själva ”verket” och åskådarens möte med det?

För att kunna använda sig av auteurteorin måste en undersökning av filmskaparens verk göras. Det gäller att försöka finna speciella drag och/eller teman i filmerna. Jag ser Roy Andersson som en auteur på grund av att han i princip är ensam ansvarig för produktionen. I hans tre filmer som jag valt att analysera står han för manus och regi, rollbesättning och stor del av klippningen. Andersson använder sig främst av en orörlig statisk kamera, samt långa tagningar och djupfokus.

Man kan ibland alltför lättvindigt tänka att regissören i första hand alltid är den uppenbara autoren. Nuförtiden är det dock exempelvis många stora skådespelare som även är medproducenter, och har varit med och skrivit manus. Kan man då kalla dessa för auteurs, och bortse från personen som regisserade? Vem kan egentligen kalla sig för auteur? I dagsläget, då speciellt inom amerikansk film, har producenterna praktiskt taget övertagit makten om filmerna. Det är producenterna som numera styrs över filmarbetet, och regissören kan ibland enbart ses som ett utbytbart verktyg i processen.

Det finns många poänger i att se regissören som en auteur. Roy Andersson har som sagt stort ansvar över sin produktion och använder sig av en särpräglad komposition och bildestetik. I och med den långa perioden som gått mellan de filmer jag valt att analysera ser jag hur Anderssons filmestetik har utvecklats med tiden, samt vilken väg han har valt att ta. Estetiken är fullbordad i ”Sånger från andra våningen”, där den komplexa bilden kommer till sin rätt. Vilket jag behandlar under mina analyser. Ytterligare något som gör Andersson till en auteur är på grund av hans relationistiska människosyn som blir tydlig i hans filmer.

3.2 Bakgrund till Roy Anderssons komplexa bild

Det är mycket som inspirerat Roy Andersson till att bli den filmare han är idag. I sin bok ”Vår tids rädsla för allvar” från 1997 skriver han om underlaget till varför han använder sitt unika bildspråk. Utöver filmer, böcker, barndom och omgivning är det en specifik bild som har följt med Andersson under alla hans år som filmare, ”De hängdas träd” skapad av Jacques Callot 1633. Andersson skriver om hur oerhört fascinerad han kom att vara av denna bild. Den föreställer en avrättning som man ser på ett långt avstånd. Fångar hänger i rep från ett stort

träd som är centrerat i bilden, runt omkring syns många soldater samt några fruar som till höger i bild står och samtalar. Andersson hävdar här att en avståndsbild ofta kan sätta igång fantasin mer än en närbild. Han skriver om de frågor han ställer sig när han ser bilden. ”Vad pratar de om medan avrättningen pågår? Vad tänker de på?” (Andersson, 1997, 20) Andersson menar även att ingen pekar ut för oss som åskådare var i bilden vi ska fästa blicken, samt hur den ska uppfattas. Andersson aktiveras som åskådare. Han skriver att det är fiktionen som skapas i åskådarens huvud som är det betydelsefulla.

Andersson gör senare en jämförelse av Callots bild med en bild som målats över 100 år senare av Francisco Goya. Denna bild föreställer till viss del samma motiv, förutom att det är en närbild på en hängd fånge samt en soldat som sitter bredvid och betraktar honom. I bakgrunden syns suddigt även två fångar som blivit hängda. Andersson menar att denna bild är mer dramatisk på grund av sin närbild och detaljrikedom. (Andersson, 1997) Trots detta anser han likväl att Callots bild överträffar Goyas. ”Goyas bild förebådar mer det bildspråk som dominerar vår tid, den pekar tydligare på det man vill att betraktaren skall se, på vad man ska upptäcka och hur man ska känna.” (Andersson, 1997, 24) Det skapades onödigt dramatik och utsnittet styr betraktarens upplevelse i alltför hög grad. Andersson menar att närbilden ibland inte alltid räcker till. Kommer vi för nära en person får vi helt enkelt veta mindre om henne. Andersson skriver även om vikten av miljöskildring. Det är miljön som upplyser mycket om människorna som vistas där. ”Denna viktiga faktor bör man då helst inte hacka sönder i småbitar så att relativiteten mellan människan och rummet med dess innehåll blir otydligt eller obegripligt.” (Andersson, 1997, 29)

När Roy Andersson började läsa om André Bazin, insåg att han hade mycket gemensamt med denne filmteoretiker. Bazin talar även han om den komplexa bilden och hur mycket den kan påverka budskapet i en film. Han talar även om montage: ”När man låter två bilder möta varann uppstår en överbyggnad som skapar ett konstnärligt, upplysande och insiktsskapande värde.” (Andersson, 1997, 25)

Andersson går sedan in på hur slående montagegets tankegångar kan vara. Han ger i sin bok ett exempel på detta genom att visa ett fotomontage på en två bilder som publicerades några månader innan revolutionen i Etiopien. På ena bilden ser vi en kejsares hundar bli matade med köttbitar på silverfat. Den andra bilden ser vi en människa som svälter. Efter att detta montage publicerades bidrog det till revolutionens början. Andersson nöjer sig dock inte med

enbart montage utan hävdar att, precis som Bazin, montagetts effekter kan även uppnås inom en och samma bild. ”Jag kan inte se någon anledning att skildra någonting i flera bilder om man kan göra det i en.” (Andersson, 1997, 28) Han talar återigen om vikten att aktivera åskådaren och att åskådaren får bestämma själv vad som är betydelsefullt i bilden som visas. Genom många års arbete med olika reklamfilmer, har Andersson insett hur betydelsefull den komplexa bilden verkligen är. Genom användning av den komplexa bilden skapas det en aktiv process i åskådarens tankar. Då åskådaren inte blir uppmanad på vad den ska betrakta i bilden och hur den ska känna, blir det istället en självständig tolkning av bilden i fråga. Det är åskådaren som själv bestämmer vad den tycker är viktigt i bilden. Om en situation ska berättas och man använder det med klipp, så anser Andersson att det är den enkla vägen. Med den komplexa bilden är det svårare, men resultatet blir rikare. Tid och tydlighet vinnas genom den komplexa bilden.

3.3 Rum i film:

I alla filmer finns det en viss typ, eller oftast flera olika typer av rumsgestaltning. I vissa filmer är rummen mer tydliga än andra. Det kan ibland vara komplicerat att försöka finna rummen då de inte alltid är uppenbara. Det krävs då att den som analyserar går in djupare i en scen för att upptäcka rummet. Lena Israel redogör i sin bok ”Filmdramaturgi och vardagstänkande” (1991) för sin syn på olika rum i film. Det första och mest uppenbara rummet är det ”fysiska rummet” som kan ses som en kuliss för handlingen. I sin materiella form är rummet viktigt då det är ett rum som driver handlingen framåt. I en film kan detta rum bli själva utgångspunkten för en intrig. Israel menar här att det fysiska rummet exempelvis kan bli en samlingspunkt där de olika karaktärerna kan mötas.

Vi har också det ”sociala rummet”. Det är ett rum där till exempel de olika klasserna kan mötas och antingen ställas mot varandra eller tillsammans. ”I detta gestaltas sociala sammanhang och strukturer. Det kan gälla något för en samhällsform eller epok betecknande där mönster av handlingar, värderingar och relationer tydliggörs.” (Israel, 1991, 51) Det intressanta i detta rum är att se människors samspel med varandra. Hon ger även ett exempel på en film där ett socialt rum blir mycket påtagligt. I John Fords film ”Diligensen” från 1939 är själva diligensen ett socialt rum, där människor från olika klasser tvingas samarbeta och lösa konflikter tillsammans. Enligt Israel kan människor ibland uppfattas som produkter av ett socialt rum.

”Nollrummet” är ett rum där rummet inte har någon egentlig funktion för berättandet, utan handlingen stannar istället upp. Nollrummet är ett rum som är skapat för att huvudpersonen ska kunna gå in i sig själv och, enligt Israel, distanserar sig ifrån sin omvärld. ”Det är ett tomt rum där allting händer inuti människan. Det finns inget yttre som styr handlingen. (Israel, 1991, 52) I princip skulle miljöer och områden kunna gestaltas som ett nollrum då det inte är rummet i sin skepnad som är viktigt, utan huvudpersonens inre resa, eller reflektion.

Ett annat rum är det ”psykologiska rummet” i vilket det är den fiktiva personens psyke som inverkar på rummet. Det yttre rummet lämnar sin realistiska funktion enligt Israel, och blir istället en avspegling av känslor. Ytterligare ett rum är ”rumtid” där rum och tid flyter samman. Det sker hopp i tid och rum, och det råder inga regler för vad som är logiskt och ologiskt eller rätt och fel. ”Nuets blir till evighet. Det som är minnen finns inte med som förklaringar till nuet utan för sin starka laddning, för intensiteten i dem som starka upplevelser och som sådana är de lika viktiga som nuet.” (Israel, 1991, 50) Israel menar att tiden är knuten till personen, och den kronologiska tiden finns inte längre, varken dåtid, nutid eller framtid. Vidare har vi det ”symboliska rummet” som helt och hållet färgas av en speciell innerbörd. Allting har redan ägt rum.

Slutligen bör man nämna det rum som kan liknas vid Israels psykologiska rum, det ”biografiska rummet”. Detta utmärks av minnen och erfarenheter. Ett exempel på detta är Hitchcocks film ”Fönstret mot gården” (1954). I filmens inledningsscen sveper kameran sakta över rummet där en kamera, fotografier och tidskrifter möter oss. Vi får genom detta en uppfattning om huvudkaraktärens bakgrund och vad han har upplevt i sitt liv. Astrid Söderbergh Widding talar i sin text ”Blickar/Platser – En studie i rummet hos Fassbinder” om att ge rummet egenvärde, att göra det till bärare av en självständig betydelse. ”Rummet inom fiktionen står ofta i ett komplext förhållande till den fiktiva verklighet den inrymmer, det blir till en mångtydlig symbol för den.” (Söderbergh Widding, 1985, 27) I Söderbergh Widdings text kan man även läsa om åskådarens rum, att vi som åskådare skapar ett rum där vi iakttar filmen, vilket bestämmer de yttre villkoren för vårt, enligt Söderbergh Widding, filmseende. Det handlar om vad det är som inrymmer oss då vi ser en film. Det kan skapas ett associativt rum då vi ser en film. Detta är relevant då Roy Andersson lägger stor vikt vid mötet mellan åskådare och film. Vad är det som sker hos åskådaren? Vilka processer sätts igång då vi analyserar? Söderbergh Widding menar då att detta möte bildar ett eget rum, utanför filmen.

3.4 Människoskildring

Hur människoskildring äger rum på film kan te sig väldigt olika. Filmer uttrycker olika teorier om människans natur medvetet eller omedvetet. Lena Israel framhåller i sin bok att hon skiljer mellan två olika typer av människoskildring. Det är dels den psykologiska och dels den interaktionistiska eller relationistiska. Den psykologiska som är en i västerländsk film vanligt förekommande människoskildring, handlar om att det som sker inuti människan är det relevanta. Denna människosyn förekommer exempelvis i Ingmar Bergmans filmer. Den baseras på en populariserad form av psykoanalysen. Den människoskildring eller människosyn jag kommer att koncentrera mig på är den interaktionistiska som mer handlar om själva samspelet mellan människor. Det är denna syn som kommer till uttryck i Roy Anderssons tre filmer och som jag har valt att behandla. ”Den interaktionistiska människosynen koncentrerar sig, som sagt, framför allt på det som försiggår mellan människor, deras sociala relationer och inte på eventuellt fasta, inre personlighetstyper.” (Israel, 1991, 121). Psykologisering innebär att man utgår från att människan äger vissa inre, mer eller mindre fasta egenskaper som formar en så kallad karaktär. Det är dessa ”inre” egenskaper som driver människan att handla på ett visst sätt – inte miljön eller det sociala samspelet.

Lena Israel redogör även för Martin Bubers tankar. Buber är känd för sitt resonemang om att det inte kan finnas ett ”jag” utan ett ”du”, eller ett ”du” utan ett ”jag”. ”En person blir medveten om sig själv endast i relation till en annan person.” (Israel, 1991, 139) Det är bland annat det som interaktionismen handlar om, samspelet mellan människor.

Även Joachim Israel berör Martin Bubers tankar i sin bok ”Handling och samspel – Ett socialpsykologiskt perspektiv” (1999). J. Israel talar om det som Buber ser som ett möte mellan ”jaget” och ”duet”, det så kallade ”autentiska mötet”. Buber skiljer mellan två olika relationer mellan ”jag” och ”du”. Den första är att han ser både ”jag” och ”du” som två subjekt som även båda behandlar varandra därefter. I den andra relationen finns istället en subjekt-objekt relation. ”Jaget betraktar den andra kanske som medel för sina egna syften.” (J. Israel, 1999, 59) Buber värderar relationer mycket högt, ju närmare desto bättre. Han menar att de nära relationerna motverkar fientlighet och destruktivitet. Joachim Israel fortsätter även i samma spår och skriver om kontrasten mellan intrapsykiskt och ett relationistiskt betraktelsesätt. Dessa kan liknas vid de psykologiska och interaktionistiska synsätt som vi läser om i Lena Israels bok. Det intrapsykiska betraktelsesättet handlar om människans inre,

ibland biologiska, drivkrafter. Det är det som sker inombord som styr våra handlingar. Det relationistiska handlar både om människans sociala egenskaper och vad som sker då människor möts och de relationer människor skapar sinsemellan. ”För det första understryks de sociala och samhällsliga faktorernas betydelse vid förklaringen av våra handlingar.” (J. Israel, 1999, 77) Det Buber talar om som subjekt-objekt relationen, finner J. Israel det intrapsykiska synsättet som ligger till bakgrund för detta. Israel menar att det uppstår ett hierarkiskt system med subjekt-objekt relationen, istället för den mer jämlika relationen där båda ser varandra som subjekt.

För att återgå till Lena Israels text, gör hon kopplingar mellan dessa synsätt och filmernas dramaturgi. Hon delar upp dramaturgin i två olika grundtyper. Dels har vi den anglosaxiska dramaturgi, som är den i västerlandet mest traditionella berättarstilen. Kort kan den sammanfattas av en klassisk struktur som startar med presentation av huvudpersonen, följt av en fortsättning i en fördjupning och upptrappning. Klimax kommer då höjdpunkten får en vändpunkt. I slutet har vi nedtrappning och konfliktlösning samt att komma till konklusion och avslutning. (L. Israel, 1991) Denna berättarstil återfinns generellt i amerikanska filmer, då dessa ofta följer detta traditionella mönster. I anglosaxiska filmer har stor vikt lagts på att åskådaren ska kunna känna identifikation med den så kallade ”hjälten”.

Sedan har vi den episk-lyriska dramaturgin som är nästintill motsatsen till den anglosaxiska dramaturgin. Den episk-lyriska följer inget traditionellt mönster, utan använder sig istället ”...av obegränsad tidsgestaltning och flera parallell- eller bihandlingar.” (L. Israel, 1991, 107) Tempot är ofta långsammare än i den anglosaxiska dramaturgin. Här ges åskådaren tillfälle att reflektera över, och ta in det den ser. ”Varje scen behöver inte i sig bära fröet till nästa. Här finns ingen rätlinjig struktur i handlingens uppbyggnad.” (L. Israel, 1991, 108) Dessa filmer behöver inte heller berättas i kronologisk ordning, utan regissören hoppar ofta i både tid och rum. Dessa filmer kopplar Israel ihop med flera riktningar inom europeisk film, så som rysk eller italiensk film. Det som även uttrycker den episk-lyriska berättarstilen är att åskådaren inte kan vara passiv ”...*filmen skapas* just i mötet mellan en deltagande åskådare och filmen själv.” (L. Israel, 1991, 109) Åskådaren blir aktiv och reflekterar som hon kanske inte skulle gjort på samma sätt i en anglosaxisk dramaturgi.

Lena Israel ser att den anglosaxiska dramaturgin har en mer intrapsykisk eller psykologisk människosyn. Huvudpersonen i en sådan dramaturgi behöver en viss personlighet för att

handlingen ska kunna skapas. De personligheter och egenskaper huvudkaraktärerna har i dessa filmer är ofta fasta och ändras sällan under filmens gång. Det gör att handlingen och resultatet allför ofta kan förutspås. Huvudpersonernas personligheter gör att vi sympatiserar med hjälten och känner det motsatta för ”den onde” karaktären. ”Det antas att det är dessa, som nödvändighet betraktade egenskaper, som driver personen att handla på ett speciellt sätt. Om huvudpersonen skulle ändra karaktär, är det just denna förändring som utgör storyn, en förändring som ofta betraktas som ’nödvändig’ av utifrån kommande skäl.” (L. Israel, 1991, 128) Det är här hela den psykologiska människosynen spelar en stor roll.

Den episk-lyriska filmen har många gånger en relationistisk människosyn. Det är människornas möten i filmens som påverkar hur de ska handla och agera. Det är även detta fenomen som gör handlingen mindre förutsägbar. Israel menar att de inte har en färdigutvecklad personlighetsstruktur. Hon anser att relationerna mellan människorna ofta kastas om och ibland blir den ena karaktären ”den starke” och den andra karaktären ”den svage”. Fast hon poängterar att det inte alltid handlar om en kamp, utan människorna framställs ofta som gåtor. ”Det råder en frånvaro av psykologisering enligt ett mönster som betonar relativt fasta inre egenskaper integrerade i förväg existerande personlighetsstrukturer.” (L. Israel, 1991, 137) Hon menar också att huvudpersonerna hela tiden är jämligar och att det skiftar mellan stark och svag. Tvärtemot den anglosaxiska dramaturgin hamnar inte huvudpersonerna då i fack, utan det är den relationistiska människosynen som råder. Det som händer mellan människor och det som uppstår i situationen utgör vad som ska hända.

Joachim Israel lägger fram ett överskådligt schema på skillnaden mellan de båda synsätten:

Det intrapsykiska synsättet

Det relationistiska synsättet

- | | |
|--|---|
| 1. Personlighetsstruktur med bestämda egenskaper | Situationsbestämt samspel |
| 2. Betoning av struktur | Betoning av processer |
| 3. Determinism och kausala relationer | Hermeneutisk analys för att ange skäl |
| 4. Betoning av uppväxtförhållandens betydelse | Betoning av nusionen |
| 5. Subjekt-objekt relation | Subjekt-subjekt relation |
| 6. Hierarkisk relation av över-underordnad | Jämlikhet |
| 7. Monolog | Dialog |
| 8. Finalisering | Öppenhet |
| 9. Ansvar åligger objektet | Ansvar fördelas mellan samspels parter |
| 10. Biologisk orientering | Sociologisk-socialpsykologisk orientering |

(J. Israel, 1999, 83)

Jag vill pröva de relationistiska perspektiven i min analys av Roy Anderssons människogestaltning. Då rummet spelar så stor roll i hans filmer, vill jag analysera hur människor samspelar med rummet och i detta med varandra. Det är tydligt att Andersson inte använder sig av ett intrapsykiskt synsätt utan vill betona något helt annat. Hela samhället och dess inverkan på människan blir istället en viktig beståndsdel i hans filmer.

4. Filmanalyser

4.1 Analys av ”En kärlekshistoria”:

”En kärlekshistorias” centrala handling kretsar kring ungdomarna Pär och Annika och deras kärlekshistoria. Filmen tar upp teman som rädsla, ensamhet, osäkerhet och kärlek. Pär kommer från en arbetarklassfamilj, där pappan jobbar på en bilverkstad och mamman är hemmafru. Pärs familj står för det trygga, konservativa hemmet. Annikas familj har det bättre ställt, hennes pappa är en duktig kylskåpsförsäljare och de står för den mer borgerliga medelklassen där pengar och status har stor betydelse.

Dramaturgiskt är filmen löst komponerad och bygger i hög grad på olika stämningar och situationer som uppstår i mötet mellan olika människor. I Roy Anderssons debutfilm får vi i kronologisk ordning följa våra huvudpersoner. Vi får även en relativt traditionell presentation av de olika karaktärerna. I den första delen av filmen är båda familjerna samlade. Scenerna är tagna i en park utanför ett sjukhem där Pärs farfar bor. Det är första gången Pär och Annika träffas. Pärs farfar berättar att han inte vill skrivas ut från hemmet. Han säger här det som är filmens genomgående tema:

- Dagens tillvaro är inte konstruerad för ensamma människor.

Filmen blir bevis på det uttalade. Filmen visar på vad ensamhet kan göra med människor. Ensamhet behöver inte vara fysisk, utan det handlar mycket om den mentala ensamheten, samt bristen på kommunikation mellan människor.

Eva, som är Annikas moster står mitt emellan ungdomarna och deras föräldrar. Hon är den karaktären som kan förstå båda generationerna, samtidigt som hon är lite av en utböling för de båda. Hon behandlar även Annika som en jämlik. Eva är också den enda som kan utan att försvara sig själv kritisera den etablerade tillvaron runt omkring henne, på grund av sin sociala position. Det finns vissa tendenser på att Eva tycks ha en saknad efter familj, då hon uttrycker i en scen att hon känner sig betraktad på ett visst sätt då hon är ensamstående. Hon identifierar sig starkt med Annika vilket visar sig i scenen då Annika kammar sig framför spegeln. Eva betraktar henne ingående och att Eva talar med Annika på ett visst sätt säger oss att hon identifierar sig med Annika och ser henne som en jämbördig.

Det finns en scen som utspelar sig på en fritidsgård, där alla ungdomarna samlas för att röka, spela flipperspel och umgås. Vi hör inte dialogen, utan istället hörs en låt. Då Pär ser Annika sitta tillsammans med en kille ser man hans reaktion samtidigt som han ska försöka spela oberörd. Låten som spelas påvisar detta genom att lyriken säger: ”Suddenly it’s clear to me... I’m in love.”

I detta sociala rum får vi ta del av blickarna och gesterna, samt bevittna hur kamraternas samspel påverkar Pär och Annikas agerande. Trots att dramaturgin i ”En Kärlekshistoria” skiljer sig en del från Anderssons senare filmer används ändå ett relationistiskt synsätt. Det är genom de andra människorna i rummet som karaktärerna blir medvetna om sin egen person samt i de möten mellan människorna som gör att vi får möjligheten att lära känna dem. Andersson skildrar det som sker i rummet enbart med närbilder på enstaka individer, detta för att vi som åskådare ska förstå vem som betraktar vem. Vi ser precis vart alla blickar riktas och vilka de iakttar. Det är ett socialt spel som sker i det sociala rummet. Exempelvis kan en karaktär verka ointresserad, för att sedan vara intresserad och vice versa. Då dessa situationer skildras används det i princip aldrig några dialoger, utan istället får vi se vad som sker med hjälp av klipp och närbilder.

Till skillnad från alla de övriga relationerna finns det aldrig någon över- och underordning mellan de båda huvudpersonerna, utan istället är det en jämlik relation, dock som är kantad av svartsjuka och missförstånd. Filmen är uppbyggd på kontraster. Vi har kontrasten mellan ungdomarnas och de vuxnas värld samt kontrasten mellan arbetarklassen och det borgerliga. Bristen på kommunikation mellan generationerna samt inbördes brist, blir märkbar då Annika kommer hem sent en kväll. Hennes pappa säger då till henne:

- Annika. I rummet här bakom mig ligger din mor... och är fattig. Och jag är en skit.

När Annika går in till sin mamma säger mamman att hon inte är riktigt glad, men det blir nog bättre när de får en ny våning. Jag tolkar detta som att hon inte är glad på grund av ensamhet och bristen på kommunikation mellan henne och sin man. Man kan även här förstå materialismens hopp inom medelklassen och att människorna har blivit objekt för varandra och är utbytbara mot ting. Det blir ett symboliskt rum där rummet präglas av den ensamhet mamman och pappan känner. Mamman ligger i sängen och lyssnar på en skiva med spanska-inläring. Pappan är i rummet bredvid och leker med sitt gevär och röker en cigarr. Båda två inser dock att ensamheten inte kan brytas med hjälp av dessa distraktioner, men ingen är villig

att göra någonting åt det. För att de ska lära känna sig själva behöver de relationer till andra människor runt omkring. Då Andersson använder sig av en relationistiskt människosyn, så blir den emotionella ensamheten mycket uppenbar då relationer med människorna runt omkring inte existerar. Annikas mamma och pappa befinner sig här i en återvändsgränd på grund av sina levnadsval och sina värderingar.

Denna film inte har det speciella stilistiska bildspråk som Andersson senare kom att utveckla, utan istället läggs mycket fokus på skådespelarna och deras prestationer. Dock har Andersson regisserat dem till att de inte ska försöka leva sig in i deras rollkaraktärer, utan mer vad exakt de ska göra och vad de ska säga, hur de ska stå och var de ska stå. (En kärlekshistoria, 1970) Detta på grund av att Andersson inte psykologiserar, han ser inte inuti människan utan på det som sker utanför samt relationer och hur detta påverkar deras samspel.

En scen utspelar sig på en fotbollsplan då Annika och hennes tjejkompisar står utanför, bakom ett galler och betraktar killarna som sladdar med sina mopeder och spelar fotboll. Annika gråter och ropar förtvivlat efter Pär som ignorerar henne. Killarna börjar åka därifrån, men hon springer efter och tar tag i Pärs moped, men han försätter åka och hon ramlar ner i gruset. Hon står kvar på knä och gråter, samtidigt som hon ser honom försvinna. På grund av Pärs stolthet och den fasad han måste hålla på grund av sina kompisar, vänder han inte om förrän senare och åker tillbaka till henne. Det handlar om vilken mansroll Pär har gentemot samhället och sin bekantskapskrets. Det är inte accepterat att vika sig inför sina kompisar. Man fick inte heller visa sig svag och ge efter för någon annan, speciellt då inte en tjej. Det är hela tiden killarna som är i centrum för bilden, tjejerna står enbart utanför och iakttar dem. Detta gör att det är killarna som styr själva handlingen på det sätt de är uppställda i bilden. Det är Annika som gråtandes springer in i killarnas "territorium" och blir då förnedrad av Pär eftersom han till en början åker iväg och lämnar henne där. Plötsligt vänder han och åker tillbaka. Då släpper han sin fasad inför Annika och blir lika skör som henne. Pär är inte längre tyngd av gruppsytrycket han känner från sina kompisar. De blir nu jämlikar i bilden då ingen längre har någonting att dölja för den andre.

4.2 Näranalys av Kräftskivan:

Kräftskivan utspelar sig på Pärs föräldrars sommarställe. Annika är där på besök, och flera ur hennes familj anländer för att ha kräftskiva tillsammans. Här skildras en typisk svensk

traditionell kräftsiva i svensk natur. Hela scenen är uppbyggd som en upptrappning som sedan spårar ur på nästan ett sedvanligt sätt. I detta sociala rum vid matbordet sitter hela sällskapet tillsammans, trots olika klassbakgrund. Här samlas även alla generationer. Det är även ett symboliskt rum om det svenska arvet. Till skillnad från många andra länder så börjar svenskar i stor utsträckning inte tala med varandra utan sprit. I detta fall börjar sällskapet inte samtala med varandra förrän efter första snapsen, vilket då kan vara utmärkande svenskt beteende. Efter några snapsar börjar sällskapet komma igång ordentligt. De börjar samtala förtroligt med varandra, vissa står tätt omslingrade och några dansar. Annikas pappa John anländer lite senare, när det börjar bli fart runt omkring och i huset. Folk dansar och sjunger. När John kommer tystnar de lite, då han anses ha högre status än de som är där. Han går runt och presenterar sig för Pärs familj med för och efternamn, medan de står stilla och svarar med förnamnen. Vi har även en scen där John och Pär pappa sitter och samtalar, fast det hela handlar egentligen om en maktkamp och tävling, där de olika klasserna möts. Pärs pappa försöker bevisa att han klarar sig utan Johns kylskåp. Stämningen är aningen aggressionsladdad. Relationerna i sällskapet betraktas till slut som en helhet i ett socialt rum där det relationistiska synsätt är utmärkande. Båda papporna blir medvetna om sig själva i relation till varandra. Det är deras sociala roller som skapar deras handlingar, inte deras eventuella inre karaktärsdrag.

Roy Andersson lyckas bygga upp en stämning som är både behaglig, finstämd men den blir här samtidigt mer och mer skrämmande, och desperation uppstår. Annikas pappa John framställs här som mycket livstrött och han vandrar iväg i dimman samtidigt som han skrattar hysteriskt och konstaterar sin frustration gentemot samhället och dess uppbyggnad. Allting handlar om pengar i ett konsumtionssamhälle och han vill inte att hans dotter ska bli som honom. Det är här Andersson visar sitt missnöje med hur samhället är konstruerat och dels hur invånarna har blivit. Solidariteten är försvunnen, även i Folkhemmets Sverige tänker folk bara på sig själva. Han utbrister:

- Hon ska bli rik! Rik! Rik! Rik!

Han försvinner i dimman men vi hör honom fortfarande skrika:

- Så hon slipper krusa för andra jävlar! Som jag har fått göra...

Detta avslöjar en slags medvetenhet hos mannen om ojämlikheten i vårt hierarkiska klassamhälle. I en hierarki består människors relationer av över eller underläge. Människor

behandlar varandra som objekt, det finns ingen plats för jämbördiga subjekt. Andersson kritiserar just detta genom denna typ av scen.

I nästa klipp får vi se Pärs pappa som ropar på några utav de andra i sällskapet. De ska ge sig ut på en fisketur. Vi förstår att de är nära vatten då en mistlur hörs i fjärran. Dimman är mycket tät och vi hör röster från alla olika håll. När de samlas upptäcker en utav dem att en liten mössa flyter i vattnet. Någon frågar om det kan vara Johns mössa, och de börjar springa omkring och ropa på honom. Ropen blir allt högre och mer desperata, till slut sluter sig även de andra, som var kvar i huset, till gruppen och kaos och panik utbryter. De tror att han kan ha drunknat. Johns fru Elsa blir helt bestört och skriker hysteriskt efter John. Några ger sig ut i vattnet med stora pinnar som de drar genom vattnet. Nästa klipp får vi se en ensam John som ser sig förvirrat omkring då han hör alla ropa hans namn, samt hans fru som skriker i desperation. Nästa klipp får vi se gruppen av människor med sina pinnar ute i vattnet, samt även John som står med en pinne i handen och ger till en av dem som står i vattnet. Nästa klipp får vi se Pärs pappa som står och spanar ut över vattnet när han till sist långsamt vänder sig om och se John stå precis bakom honom med en pinne i handen. Inget yttrar ett ord och i nästa klipp ser vi hela truppen gå samlat tillbaka till huset. Rummets gestaltning i denna scen kan tolkas som ett symboliskt rum. Det finns en väldig brist i kommunikationen mellan de vuxna men även också i hela filmen finner vi kommunikationsproblem mellan de vuxna och ungdomarna. Vad är det då som händer i rummet? Denna slutscenen sammanfattar hela budskapet filmen har. Osäkerhet, ensamhet, missförstånd och kommunikationsproblem. I sin första film har Andersson inte lika högt krav på åskådarens aktivitet och process som i de andra två långfilmerna. Istället blir vi som åskådare lotsade igenom filmen, vilka vi ska sympatisera med och så vidare. Då filmen är uppbyggd på en mer anglosaxisk dramaturgi, kan filmen även uppfattas som förutsägbar. Det blir i denna scen inget autentiskt möte mellan människorna och det blir ingen relation mellan ”jag” och ”du”. Buber talar om att utan likheten med andra människor blir det svårt att för dem att göra sig förstådda, då människan enligt Buber är en social varelse.

4.3 Analys av ”Giliap”

”Giliap” utspelar sig främst på ett hotell som styrs utav en rullstolsbunden, konservativ chef som ständigt utfärdar order med myndig stämma. En man kommer helt ny till stället för att börja arbeta som servitör. Vi får inte veta namnet på denne man men han får senare

smeknamnet Giliap. Giliap anser själv att han bara är där tillfälligt, för att sedan gå till sjöss som han säger. Den övriga personalen bara skrattar åt honom och menar på att när man väl har börjat arbeta på hotellet kommer man aldrig därifrån. Giliap möter en person som arbetar på hotellet som presenterar sig som "Greven", han kallar sig själv för en undergångsmänniska. Anna är en kvinna som även hon arbetar som servitris, hon har varit på hotellet ett halvår, men menar själv att hon ska vidare för att arbeta på ett badhotell. Det är ett lågmäلت triangeldrama som utspelar sig mellan dessa tre personer men handlingen kretsar främst kring huvudpersonen Giliap och hur han anpassar sig till hotellets regler och koder, samt även till människornas.

För att vi ska komma närmare och kunna lära känna människorna på hotellet vill Andersson genom sin kameraplacering och bildspråk att vi ska iaktta dem, se hur de interagerar med varandra. Inte bara genom dialoger, utan också med deras kroppsspråk. Hur betar de sig i olika situationer? Vad är det som gör att de agerar på ett visst sätt? Det finns inte många närbilder i filmen och det är rätt så sällan vi ser människornas ansikten i detalj. Filmen är i princip enbart filmad med en stillastående kamera. Men det finns vissa delar då kameran rör på sig, för att exempelvis svepa långsamt genom ett rum. Klasskillnaderna träder fram tidigt i filmen, då chefen uppmanar Giliap att inte ta hissen, då den är till för hotellets gäster. Istället måste han använda trappan på baksidan. Chefen menar på att detta är ett ställe med klass och traditioner. Det är det som chefen framställs som att stå för. Huvudpersonen Giliap är den personen vi följer och på något sätt sympatiserar med. Trots detta är han relativt svårfångad som person, då han inte säger så mycket. Det är istället genom de andra människorna vi lär känna Giliap. Det är hans relation med de övriga som gör att vi kan förstå honom bättre. Det är som Joakim Israel menar då han skriver om det relationistiska synsättets tanke att det är relationerna som styr människan och inte hennes biologiska struktur. Förklaringen till våra handlingar ligger i de sociala och samhälleliga faktorernas betydelser. (J. Israel, 1999) Allting handlar om en utåtvänd känsla. Genom att iaktta människorna på hotellet och lyssna på dem i olika situationer, vill Andersson att vi ska lära känna dem. Dessa situationer är av olika slag. Bland annat finns en scen där Greven, Anna och Giliap åker taxi hem från en nattklubb. De ser tre alkoholister på vägen och bilen stannar till. En av alkoholisterna kommer fram till fönstret där Greven sitter och ber om cigaretter. Greven vevar upp rutan så att alkoholistsens arm fastnar och bränner hans hand med sin cigarett. Sedan kliver han ur bilen och kastar sina cigaretter till dem. Han som precis blivit bränd säger undergivet:

- Tack ska du ha kompis.

Varpå Greven säger efter att männen gått:

- Du kan göra vad du vill med svinen. Med såna kräk. Du kan plåga dem, och de är tacksamma. Ynkliga svin!

Giliap lämnar taxin i protest, och Greven ropar efter honom:

- Det här är sanningen, Giliap!

Detta kan ses som en liknelse för de som arbetar på hotellet. De är så anpassade till att fungera på andras villkor att de tappar sig själva någonstans på vägen. Vissa accepterar sitt läge, medan andra försöker bryta sig loss. Greven är den personen som försöker bryta sig loss, han är inblandad i skumma affärer, och anser att han och Giliap måste hålla ihop, då han menar på att de är av samma sort. Han säger bland annat att ingen hjälper sådana som dem, det de inte får, måste de ta. Hans försök för att tjäna stora pengar misslyckas då hans fritagningsförsök av hans vän går i stöpet. Det är även i detta sammanhang Giliap får just tacknamnet Giliap. Greven benämner det hela som ”ett mycket sorligt kapitel”. Efter detta blir han sjuk och accepterar på något sätt sin plats. Giliap och Anna sitter på en krog, varpå Giliap ställer frågan:

- Är vi undergångsmänniskor, tror du? Som inte tror och hoppas på nånting?

Här ser vi Giliap som även han till synes börjar acceptera sin situation. Samtidigt som han inte vill vara ensam, så vågar han inte släppa Anna in på livet. Han hamnar i en komplex situation, och när han väl bestämmer sig för att släppa allt och välja Anna framför allt annat, så slutar det ändå med att han till sist blir lämnad ensam, då hon dör.

Andersson har valt att skildra denna berättelse på hotellet Busarewski. Andersson vill visa att människornas betydelse har gått förlorad för att istället ersättas av de rutiner och schabloner som styr över dem som arbetar där. De flesta ur personalen accepterar sin situation och plats och vet att de förmodligen kommer att stanna där mycket länge. Då Giliap först anländer till hotellet och för första gången går in i sitt trånga utrymme till rum ser vi ett rum som är präglad av människan som bodde där innan. Giliap tittar ut genom fönstret och ser i det öppna fönstret mittemot en papegoja sitta vid fönsterkarmen. Den är till synes helt fri, men sitter ändå kvar på samma ställe. Är detta en symbolik för personalen som arbetar på hotellet? De är fria, men ”flyger” ändå inte därifrån. De har en fri vilja att bestämma över sina liv, en fri vilja att fatta

vilket beslut de än vill. Men väljer att stanna kvar för att arbeta på hotellet. Scenen kan här ses som ett symboliskt rum då rummet Giliap bor i bär på en historia. Tankarna leder till att spekulera över människan som bodde där innan. Lyckades han eller hon ta sig ifrån denna isolering och instängdhet som utmärker hotellet från insidan? Eller stannade personen i fråga kvar till pensionering? Isoleringen som finns i hotellet förekommer genom hela filmen. Vi som åskådare känner sällan något hopp för våra huvudpersoner, förutom i slutet då Anna faktiskt valt att lämna hotellet och gå vidare, samt när Giliap åker efter henne. Vissa av människorna vi får möta på hotellet är fyllda av återhållsam ångest över att vara fast på stället som verkar ha kommit att bli deras hem, då de flesta även bor i små rum på hotellet. De är skeptiska till de nya som kommer och säger att de bara är på ”genomresa”. En kvinna ur personalen säger till Giliap då han berättar att han ska vidare:

- Det sa jag också... Och det var 12 år sen!

Varpå hon sedan skrattar högljutt, men samtidigt uppgivet. Kvinnan kanske hade en dröm att bege sig vidare ut i världen. På grund av olika anledningar som vi inte får ta del av har det inte blivit av. En anledning skulle kunna vara tryggheten i sitt jobb på hotellet, samt bristen på mod att våga bryta sig loss från de invanda rutinerna.

Hela hotellet ser jag som ett rum. Det är först och främst ett socialt rum, där olika klasser möts och människorna blir behandlade därefter. Det är hela tiden individen kontra makten. Dessa kan ha olika skepnader. Denna rangordning av hierarki blir mycket påtaglig då en man i ett begravningsällskap spiller mat på sig själv. Chefen beordrar genast efter vatten och en trasa. Två av mannens anhöriga börjar lite försiktigt torka hans kavaj. Sedan kommer Giliap och en servitris fram och torkar de också. Till sist kommer även hovmästaren fram och torkar lite även han, precis som om han tvivlar på att de andra gör ett bra jobb. Resten av sällskapet har stannat upp i sitt matplockande och iakttar hela situationen under tystnad. Andersson låter istället för dialog och musik bilden tala för sig själv. Han vill att åskådaren ska vara aktiv och själv analysera det som just skett i bilden.

Andersson har ett stort krav på åskådarens engagemang i ”Giliap”. Allting handlar om en kommunikation mellan tittaren och filmens bildspråk. Åskådaren kan här inte vara passiv, då går bilden förlorad. Andersson vill istället att det ska skapas tankeprocesser hos åskådaren. Dialogen är här också sparsam.

4.4 Näranalys av Matssalsscenen:

Hela personalen sitter vid ett större bord och äter i tystnad. Giliap har äntrat rummet som nykomling och satt sig vid ett mindre bord en bit ifrån samlingsgruppen. Vid samma bord sitter även en av personalen som inte verkar ta någon notis om Giliap. Ingen i rummet yttrar ett ord.

Kocken som har mest auktoritet i rummet tar inte blicken ifrån Giliap, som sitter med ryggen mot de andra. Resten av personalen vänder sig då och då om för att betrakta Giliap. De som tittar på honom ser misstänksamma ut. Det enda som hörs är skrapet mot tallrikarna från besticken fram tills att kocken helt plötsligt säger:

- Sailor?

Giliap väntar en lång stund för att sedan vända sig och titta på de andra och svara:

- Delvis

Kocken tittar på honom och brister sedan ut i skratt. Resten av personalen tittar på honom och alla skrattar med. Kocken skrattar nästintill hysteriskt och personalen är inte långt efter. Giliap vänder ryggen till men skrattet fortsätter tills kocken tittar på dörren och tystnar tvärt. Resten av personalen ser först inte vad kocken precis har sett, men när även de blickar mot dörren ser de chefen som är i dörröppningen, och alla skratt tystnar tvärt. Chefer säger:

- Allt klart?

I denna scen blir över- och underordningen mycket tydlig. Makten i rummet skiftar drastiskt, beroende på vem som är i rummet och vem som äntrar rummet. I denna scen ser vi hierarkin som alla i rummet accepterar och finner sig i. Andersson skildrar detta maktbyte genom att låta Giliap sitta med ryggen mot de andra och på detta sätt visa en slags utsatthet för de andras blickar. Han verkar omedveten om dem till en början, men då han vänder sig om för att ta en brödskiva stannar han upp och ser kockens blick. De andra vänder bort blicken då Giliap ser dem, men kocken fortsätter betrakta honom ingående och vägrar vända bort blicken. Genom att kocken är den enda som röker vid matbordet, och att han gör det med en viss nonchalans, tyder på att det är han som för tillfället har mest makt i rummet. Miljön i denna scen är trång och något klastrofobisk, personalen sitter nära varandra och kocken är placerad precis i mitten.

Färgerna som är framträdande i personalrummet är grått, svart och vitt. Det är en stor kontrast mot den stora restaurangen på hotellet. Inne i personalrummet är borden slitna och nergångna

och stolarna är inte alla av samma modell eller färg. Denna scen handlar om den sociala situation dessa människor befinner sig i. Människorna gör precis vad som förväntas av dem. Kocken börjar skratta och de tittar först osäkert på varandra för att sekunden efter instinktivt skratta med. Allting handlar om relationen de har till varandra. Vad som händer inuti människorna är inte relevant. I denna scen finns inga närbilder, då vi istället ser människornas placering i förhållande till varandra. Samt även till de rum de vistas i. Detta agerande som sker i denna scenen är något som hade kunnat ske i vilken ålder, eller i vilken liknande social situation som helst då det visar på spelet som inträffar händer i det dagliga livet. Det kan vara precis som i filmen, på en arbetsplats, eller på en skola och bland alla åldrar. Denna scen är även ett exempel på ett socialt rum. Det är samspelet mellan människorna och vad de har för relation till varandra som är intressant att iaktta. Innan chefen kommer in i bild, är det en makthierarki mellan de människor som sitter där, där kocken är av högsta ”rang”. Men så fort chefen kommer så hamnar alla, oavsett rangen de hade innan, på samma plan. Andersson framställer denna scen genom att ha kameran placerad på två olika ställen. En där vi ser hela personalen med kocken i mitten sitta och iaktta Giliap. Den andra placeringen är mitt i personalen där vi får se Giliap äta, sittandes med ryggen vänd mot oss. Hade Andersson gjort filmen i dagsläget hade han med stor sannolikhet gjort hela scenen i en enda tagning och hela situationen i en och samma bild. Då hade han fått användning av den komplexa bilden. Giliap har en episk-lyrisk dramaturgi på grund av att Andersson vill få fram en viss sinnesstämning i filmen. Det är ett i ett långsamt tempo de olika händelserna utspelar sig och för att det ska kunna skapas flera betydelser krävs det att åskådaren är aktiv och tolkar det som sker i bilden.

4.5 Analys av ”Sånger från andra våningen”:

”Sånger från andra våningen” är en film där vi får möta olika karaktärer i olika situationer. Staden är i oreda, det är tumult på gatorna och det är stora trafikstockningar. Vi får möta Carl, en småföretagare som just har bränt ner sin egen affär för att få ut försäkringspengar. Han har två söner varav den ena har blivit inlagd på en psykiatrisk avdelning, och den andra sonen har tagit över broderns taxiföretag. Vidare möter vi en man som blir avskedad på sitt jobb efter 30 år i tjänst.

Denna film har en episk-lyrisk dramaturgi och ingen traditionell berättarstil eller handling. Dock kretsar filmen en del kring Carl och hans missanpassning till samhället, samt skulden han känner för sitt förflutna. Hela filmen har en mycket samhällskritisk ton och den relationistiska människosynen återfinns i nästan alla scener, vilket jag kommer att behandla

senare. Filmen innehåller 46 långa scener, alla tagna helt utan klipp. Majoriteten av dessa scener har ett djupfokus där alla karaktärerna visas i helbild. Anderssons stil är väldigt stiliserad. Filmens teman är politiskt, religiöst och samhällskritiskt betonade. De flesta människorna vi möter i filmen har arbetarklassbakgrund. Det är inte den klassiska bild som ofta ges av Sverige vi får här, utan istället ser vi de blå-, grådisiga färgerna, himlen som är konstant grå och människor som är vitsminkade. Miljöerna uppfattas som mycket kalla och dystra på grund av dessa färger och former. Vi ser bara människorna i närbild ett fåtal gånger. Detta kan göra det svårt att komma nära personerna, men på grund av deras placering i rummet och hur de samspelar med varandra gör att vi får en bra uppfattning om den människoskildring Andersson vill visa. Andersson anser som bekant själv att närbilden oftast ger en otillräcklig bild av människan, utan betonar istället vikten av miljöskildring och vad det säger om människan som vistas där. (Andersson, 1997) Om vi inte ser miljön en människa vistas i lär vi aldrig känna henne. I en scen blir en man med utländsk härkomst nerslagen på öppen gata. Människorna tittar men ingriper inte i detta symboliska rum som Andersson här skildrar. Ett problem som även är aktuellt idag.

En scen utspelar sig på sjukhuset där Carl tillsammans med sin ena son, besöker den sonen som ligger inlagd. De befinner sig i en sjukhuskorridor och kameran är placerad ungefär i mitten av korridoren. Nära kameran ser vi den inlagda sonen, Thomas, sitta på en stol vid kanten. Längre bort ser vi personal som släpar en svårhanterlig patient längs med golvet. In i bild kommer Carl och hans son och försöker prata med Thomas som inte verkar ta någon notis av de båda. Direkt efter Carl och hans son kommer en, som vi tror är en läkare, också in i bild. Han bär läkarrock och håller en journal i handen som han tittar och bläddrar i, medan han samtidigt betraktar Carls desperata försök till kommunikation med Thomas. Carls andra son närmar sig Thomas och citerar stycken ur en dikt för honom. Medan han gör detta ser vi längst bort i korridoren en man och två skötare komma gående. Mannen går fram till läkaren som står vid sidan om och säger:

- Vad är det här för dumheter? Får jag min rock.

Varpå mannen tar ”läkarens” stetoskop som han bär runt halsen och försöker ta av hans rock. ”Läkaren” försöker göra motstånd, och då griper skötarna in och sliter den mannen, som visar sig vara en patient. Den riktiga läkaren har nu tagit ifrån honom journalen och rocken och misstänker även att patienten har stulit hans plånbok, vilken han sedan finner i fickan och går snabbt därifrån. I denna scen ser vi hur lätt det är att luras av de yttre attributen. Genom vår

förförståelse tror vi att mannen som bär rock och bläddrar i en journal är läkare, men då dessa attribut fråntas honom, blir han genast en "vanlig" människa igen, och rentav en intagen på sjukhuset. Vi får göra en ny bedömning och en ny tolkning av den intagnes karaktär. Det blir här en över- och underordning där makten skiftas genom de yttre attributen. Vi ser läkaren som en människa med auktoritet. En intagen på en psykiatrisk klinik har inte samma status, vilket kan märkas på att det första läkaren kontrollerar efter att patienten haft rocken, är sin plånbok. Andersson påvisar här våra fördomar.

En liknande scen och en liknande situation sker direkt efter föregående där Carl befinner sig i en kyrka och insisterar på att få tala med pastorn. Pastorn och en till man kommer till Carl som snyftar och börjar beklaga sig. Han berättar om firman som brunnit upp och att hans son har blivit tokig, som han uttrycker det. Han avslutar med att säga att han är förtvivlad.

- Förtvivlad. Vem är inte det? svarar pastorn då, och börjar själv berätta om sina tråkigheter. Mannen bakom flikar även in om hans liv och att han också har förlorat pengar. Här ser vi en subjekt-objekt relation, som Bubers teser går ut på, som tillslut skiftas till en mer jämlik relation mellan Carl och pastorn, där de båda ligger på samma nivå. Ofta är det präster och läkare som anses ha ett högre ansvar än de som besöker dem. De blir istället för präst och besökare, två helt vanliga människor som båda beklagar sig för varandra. Jag tolkar detta som Andersson vill få oss att fundera över vem som egentligen får beklaga sig? Det prästen då svarar Carl, gör att Carl sätter sina egna problem i relation till hans och på så sätt omvärderar sina problem. Relationen mellan de båda bidrar till att Carl ser saker ur en annan synvinkel.

Hur människorna är placerade i förhållande till rummet är speciellt för varje scen. Hela tiden finns den relationistiska människosynen och det är i förhållande till de andra människorna i rummet vi lär känna dem. Vissa scener kan nästan betraktas som målningar. Tankarna förs till de målningar Andersson hänvisar till i sin bok. I min näranalys går jag in närmre på det. Precis som i "Giliap" förekommer det en mycket sparsam dialog, och vikten läggs istället på bildestetiken.

En scen där begreppet rumtid, som Lena Israel använder, blir mycket påtagligt, är scenen på tågstationen som sker direkt efter mannen som har fastnat med fingret i tågdörren. Då människorna som iakttagit mannen, försvinner finns endast Carl och en man till kvar i bild. Det visar sig vara en vän till Carl som har tagit livet av sig. Carl och mannen samtalar lite och Sven som mannen heter, visar sina uppskurna handleder och Carl ryggar tillbaka. I samma

stund visar sig en ung man en bit bakom Sven. Även han är en vålnad. Han och hans syster var ryska judar som blev hängda av tyskarna under andra världskriget. Sven är en vän från Carls förflutna som Carl lånat pengar av och sedan inte betalat tillbaka. Carl känner stor skuld och skam över detta. I och med den ryska mannen som träder in, kan Andersson mena att vi som åskådare ska minnas vår gemensamma skuld gentemot offren från andra världskriget. Allting går igen i detta rum och vävs samman. Skulden som Carl har mot sin bortgångna vän, mot sin son och vår egen kollektiva skuld. Carl lider här av en slags existentiell ångest, där hans moral är låg. Rummet och tiden flyter helt samman och bildar en ny tillvaro. Vidare får vi se en scen där syskonen blir hängda av tyskarna. Scenen efter sitter Carl och Sven på ett café på tågcentralen och Carl tittar rakt in i kameran, rakt på oss som åskådare. Detta är en av få scener där Carl är placerad mycket nära kameran, så skulden som han känner blir utmärkande, samtidigt som han tittar anklagande, men även likgiltigt in i kameran. Då han tittar in i kameran får man som åskådare känslan av att det inte bara är vi som iakttar, utan att Carl även iakttar oss. Andersson menar att kameran står för historien och minnet, och det är alltså mot tiden, minnet, kameran samt oss som Carl iakttar. (Andersson, 1997) Andersson skriver själv i sin bok att han känner fortfarande stor skuld och skam gentemot dessa ”etniska utrensningarna” som skedde i ett grannland vars traditioner och levnadsätt påminde väldigt mycket om Sveriges. (Andersson, 1997)

4.6 Näranalys av Offerscenen:

Genom hermeneutiken ser man hela tiden nya saker då man tolkar, som blir till nya tolkningar. Denna scen såg jag först på ett visst sätt, för att sedan när jag började gå in djupare och analysera den som jag fick omvärdera scenen. I denna scen går det inte att vara passiv som åskådare. Bilden är så fylld av detaljer och händelser att vi här tvingas att aktivera vår tankeprocess ytterligare. Denna scen är vad Andersson kallar den komplexa bilden. Scenen är filmad ute vid kanten av ett grusintag. Det är en stor samling människor som står samlade runt kanten. En plankan är även placerad utför kanten. Det är en offerritual som ska ske. En ung flicka klädd i vit klänning och ögonbindel leds fram av sina två föräldrar, de stannar upp och tar farväl när en man tar tag i flickan och leder henne ända fram till plankans kant. Han lämnar henne där och backar sedan en aning. Vidare ser vi en kvinna med ett sele gå fram och ut på plankan för att sedan knuffa ner flickan utför stupet. Varpå kvinnan sedan gå tillbaka till sin plats i samling samtidigt som en psalm hörs i de stora högtalarna vid stupet.

Det är detta vi ser vid första anblick av denna scen. Men när man går in djupare i den finns en stor symbolik och ett symboliskt rum. Den första delen av scenen ser vi alla människorna som iakttar något som sker bakom kameran. En man klädd som en läkare och en kvinna kommer gående baklänges och banar väg för flickan och hennes föräldrar. Allas blickar är riktade mot flickan och vi förstår att det är mot henne någonting ska hända. Vi ser även människorna runt omkring som representanter av samhället. Det är människor klädda i kostymer, präster från kyrkan, militärer. Då det är med ett sådant avstånd gör det svårt att urskilja dessa människorna, vi ser främst deras yttre attribut. De mänskliga fråntas dem, och vi ser dem enbart som olika yrken. Kvinnan med säkerhetssele och en propert klädd man står framför två mycket fina stolar som är placerade på en matta. Kopplingar till kungafamiljen är oundvikliga speciellt då kvinnans kläder och hatt påminner en del om de drottning Silvia bär. Här symboliseras samhällets offer av ungdomens framtid för att få egen ekonomisk vinning. Andersson har symboliserat samhället på ett skickligt sätt, då vi enbart ser människornas uniformer istället för att kunna urskilja några personlighetsdrag. Människorna blir stereotyper och mallar formade av samhället och våra egna fördomar. Hur han väljer att symbolisera offret av ungdomen säger sig självt och han gör det genom en gammaldags syn på offerritualer. Denna bild påminner mycket om Callots målning av "De hängdas träd". Precis som i Anderssons bild är det en avståndsbild. Båda bilderna är mycket detaljrika. Vi aktiveras som åskådare, det går inte att passivt iaktta bilden. Det är det som Andersson tycker är det väsentliga. (Andersson, 1997) I scenerna som följer får vi veta att det inte lönade sig att offra ungdomens hopp och framtid, det misslyckades och nu får även de människorna leva med sin skuld. Mannen vid baren frågar om de kunde gjort mer än att ha offrat blomstrande ungdom. Någon svarar nej. I denna scen händer det mycket i bild, vi som åskådare vet inte riktigt var i bilden vi ska fästa blicken. Det blir ett slags kaos i rummet, där flera olika saker händer samtidigt. Nästa scen får vi se människorna som med överlastade bagagevagnar, desperat försöker lämna landet. Eller kanske vill de försöka checka in sitt skuldbelagda överfulla bagage?

5. Slutsats och diskussion:

När jag jämför dessa tre filmer jag nu har analyserat visar det sig att det finns stora skillnader, dock har de även mycket gemensamt. Roy Andersson skapade "En kärlekshistoria" 1970, fem år senare gör han "Giliap" och ytterligare 25 år senare kommer "Sånger från andra våningen". Mellan 1975 och 2000 arbetar Andersson med diverse kortfilmer och några hundratals reklamfilmer. "En kärlekshistoria" var en färgglad debut som har en mer traditionell dramaturgi, dock med vissa episk-lyriska inslag. Andersson har använt sig av närbildens estetik, och filmen igenom har en mer konventionell bildestetik än hans senare filmer. Som nämns i analyserna är kravet på åskådarens engagemang inte lika stort i "En kärlekshistoria". Det finns många, snabba klipp som gör att vi inte hinner stanna upp och analysera och tolka det vi ser i bilden. Dock finns det scener som visar tendenser till början av hans speciella teknik, samt även vissa dialoger, och monologer. Det John säger när han irrar omkring i dimman känns nu efteråt typiskt för Andersson, det är återhållsamt samtidigt som det finns en stor frustration i rösten. Genom det John säger visar Andersson sin kritik mot samhället och dess uppbyggnad. Filmen känns utåt sätt mer upplyftande och ytlig, men gräver man under ytan finner man en osäker och orolig värld. "En kärlekshistoria" kom i rätt tid, då det gjordes få filmer som skildrar ungdomarnas osäkerhet. Jag anser att Andersson mer koncentrerat sig på människornas sociala bakgrund och omgivning, än olika rum i denna film. Rummen har inte så stor betydelse som de i senare filmer kom att ha, i "En kärlekshistoria" är rummen främst symboliska och sociala vilket är vanligt för Anderssons filmer. Dock är människans placering i rummet inte lika uppenbara som i exempelvis "Sånger från andra våningen".

Det finns genomgående teman för alla de filmer jag har analyserat. Människans utsatthet, sårbarhet och främst hennes ensamhet. I "Giliap" börjar Andersson visa mer ambition på bildestetiken samt att dialogen är mycket mer sparsam än i "En kärlekshistoria". "Giliap" handlar om att våga bryta sig loss från sina invanda mönster, det visar Andersson genom sina tre huvudkaraktärer, placerade i en realistisk miljö. I denna film märker jag att Andersson placerar kameran på ett helt nytt sätt än i "En kärlekshistoria". Människorna har en ny placering i rummet och vi ser mer avståndsbilder och långa tagningar. Andersson skildrar även individen kontra makten, alla har någon de måste lyda. Även chefen på hotellet har ledningen han måste ta hänsyn till, så ingen går som sagt fri. I en scen i "Giliap" syns det att Andersson har utvecklats sen "En kärlekshistoria". Det är en scen som utspelar sig i slutet när Anna har blivit skjuten och Giliap ser kroppen på långt håll. Kameran står kvar och vi får se

Giliap springa fram och böja sig ner över kroppen. Under hela scenen står kameran kvar och Andersson får med hela händelsen i en enda tagning. I "Gilap" kräver Andersson mer engagemang från tittarens sida, då tittarna själva måste analysera det de ser. Detta utvecklar han ytterligare i "Sånger från andra våningen", där mycket fokus ligger på den komplexa bilden. Alla scener i "Sånger från andra våningen" har Andersson använt sig av den komplexa bilden och den statiska kameran. Han vill få plats med så mycket som möjligt i en och samma bild. Han har verkligen utnyttjat bildens eget djup. Istället för att använda kameran i sidled, och kameraåkningar, ser han det fördelaktiga i att använda bildens djup. Han anser själv att man spara tid på att få in allting i en enda bild, istället för att klippa. (Andersson, 1997) Här får vi inte se några närbilder, utan allt handlar istället om att vi ska se människan i hennes miljö och omgivning och på så sätt lära känna henne. Vi får se hur människan reagerar i relation till sin omgivning. Andersson skriver i sin bok även han om Martin Bubers tankar, han "menar att relationen mellan människan och hennes omvärld inte kan bli sann eller fullkomnad så länge hon betraktar omvärlden som ett 'det'. Det sanna mötet med omvärlden är ett 'du-förhållande'." (Andersson, 1997, 106) I "Sånger från andra våningen" finns en känslotillstånd som Andersson vill förmedla, som är vanligt i episk-lyrisk film. Det finns ingen direkt handling, istället får vi möta människor i olika situationer som är oberoende av varandra. Filmen handlar om att det är svårt att vara människa, inte minst i dagens samhälle.

Andersson har även valt att genom hela sin karriär använda sig av främst okända amatörskådespelare, vilket underlättar för autenticitet i filmen. Vi som åskådare förknippar då inte människorna med deras privatliv, eller andra filmroller. Vissa av hans skådespelare återkommer även i flera olika produktioner. Vi ser ett här genomgående tema för hans filmer om samhällskritik och människans utsatthet. Vi ser även Andersson som ensam upphovsman till sina filmer, som en auteur. Han står både för manus och regi. Hans krav på åskådarens engagemang präglar även hans filmer, minst i "En kärlekshistoria", men det finns ändå där. Mötet mellan åskådaren och scenerna är relevanta. Det förekommer långa tagningar där vi ska stanna upp för att kunna reflektera och analysera. Om Andersson hade valt att använda sig av mer frekventa klipp så hade detta mötet gått förlorat. Åskådarna hade inte haft tid att reflektera och uppfatta situationen i den komplexa bilden.

I sina filmer har även Andersson utvecklat en kritik mot den bildestetik som finns på bio och TV i dag. Han hävdar att det är på grund av bekvämlighetens och snålhetens skull filmspråket ser ut som det gör. Med sitt långsamma tempo och långa klipp gör han det omöjligt för oss

som åskådare att vara passiva inför det vi ser. Det är intressant att se hur utmärkande den relationistiska människosynen är. Andersson väljer aldrig att se inuti människan som exempelvis Bergman väljer att göra. Andersson psykologiserar inte utan väljer att se hur människorna reagerar och samspelar i relation till varandra. Även hur människorna väljer att uttrycka sig själva. I filmerna betonas den så kallade nu-situationen. Andersson förklarar inte sina karaktärers beteende genom vilket uppväxtförhållande de har. Det handlar istället om här och nu, samt relationerna till människorna som finns runt omkring. Andersson visar stor kritik mot ojämlikheten som råder i dagens samhälle. Detta får vi ta del av i alla tre filmerna.

Det finns en öppenhet i filmerna och de är oförutsägbara vilket ofta utmärker episk-lyrisk film. Vi vet inte åt vilket håll händelserna kommer att utvecklas. Det är främst i "Giliap" denna oförutsägbarheten blir märkbar. Andersson är mycket kritisk mot hur lätt det är att man låter sig bli definierad av andra. Man förlorar sig själv, vilket Andersson visar i "Giliap". Försöken att bryta sig loss från sitt invanda mönster blir allt svårare och tillslut accepterar man sin tillvaro och blir kvar på samma ställe.

Miljön i filmerna skiftar mycket, då miljön och naturen i den färgglada "En kärlekshistoria" skiljer sig från den dystra, kalla och gråa "Sånger från andra våningen". Dock är människosynerna ofta detsamma genom alla filmer. Då Anderssons stilistiska utveckling är fullbordad i "Sånger från andra våningen" har det varit mest intressant att analysera denna film och dess scener. Det har därför varit svårt att begränsa analysen just i denna film. Alla 46 scener är i sig så intressanta och detaljrika att man hade kunnat analysera varje scen.

Utifrån min egen förförståelse så ser jag till en början en film som "Sånger från andra våningen" innehåller några män och kvinnor som är placerade i ett rum, med avståndsbild. Det händer inte så mycket, tempot är långsamt och dialogerna få. Men när jag börjar tolka och analysera scenerna var för sig så ser jag en helt ny film framför mig. Symboliken framträder och jag kan urskilja olika rum och olika människoskildringar. Genom arbetet med mina analyser har detta skett hela tiden, men det har varit mest uppenbart i "Sånger från andra våningen", eftersom Anderssons filmestetik är till stor del betraktats färdigutvecklad här. Andersson hävdar själv att han har hittat sin speciella stil med avseende på den komplexa bilden. Då han gjorde "En kärlekshistoria" var han inte mogen för att kunna hantera den estetiken. (Andersson, 1997)

I och med auteurteorin har jag funnit att Roy Andersson använder sig av den relationistiska människosynen i högre grad än vad jag först trodde. Jag har valt att se det som ett slags dolt tema genom alla hans filmer, dock är det mer uppenbart i "Giliap" och "Sånger från andra våningen." Samspelet som finns mellan skaparen, Andersson, och åskådaren blir märkbart då man med hjälp av auteurteorin går igenom hans verk och återfinner scener då detta samspel är relevant.

Källförteckning:

Andersson, Roy. (1997). *Vår tids rädsla för allvar*. Göteborg: Filmkonst

Israel, Joachim (1999). *Handling och samspel – Ett socialpsykologiskt perspektiv*. Lund: Studentlitteratur

Israel, Lena. (1991). *Filmdramaturgi och vardagstänkande*. Uddevalla: Daidalos

Kjörup, Sören (1996). *Människovetenskaperna – Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur

Koskinen, Maaret (se Gunér, Göran & Hamberger, Rebecka, 2002) *Auteuten – Återkomst eller farväl?* Nörhaven: Filmkonst

Söderbergh Widding, Astrid. (1985) *Blickar/Platser – En studie i rummet hos Fassbinder*. Filmhäftet 50/November

Ödman, Per Johan. (1979) *Tolkning förståelse vetande – Hermeneutik i teori och praktik*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag

Filmer:

En kärlekshistoria. Andersson, Roy (Sverige, 1970)

Giliap. Andersson, Roy (Sverige, 1975)

Sånger från andra våningen. Andersson, Roy (Sverige, 2000)