

Protagonistens *entrée* och *sortie*

Lynne Ramsays visuella konventioner i huvudkaraktärens första och sista scener.

Sofia Ek

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Mediekultur: Foto & Klipp
Identifikationsnummer:	6669
Författare:	Sofia Ek
Arbetets namn:	Protagonistens <i>entrée</i> och <i>sortie</i> : Lynne Ramsays visuella konventioner i huvudkaraktärens första och sista scener.
Handledare (Arcada):	Robert Nordström
<p>Sammandrag:</p> <p>I detta examensarbete har en personlig tolkning utförts på tre filmer regisserade av Lynne Ramsay: <i>Ratcatcher</i> (1999), <i>Morvern Callar</i> (2002) och <i>We Need To Talk About Kevin</i> (2011). Filmernas första och sista scener har analyserats för att finna visuella konventioner i huvudkaraktären (protagonistens) presentation och avslutning. Konventionerna består av dolda koder som måste läsas av tittaren. Arbetets huvudfokus ligger på hur Ramsay visuellt förmedlar protagonisten tankar, känslor och egenskaper. Detta betyder att musik, ljud, grafik och text utesluts från analysen. Med en skraddarsydd metod baserad på semiotik och auteurteori analyseras utvalda moment som anses tangera eller beskriva en stark presenterande eller avslutande egenskap hos protagonisten. De viktigaste källorna för metoden grundar sig på "Theories of cinema : 1945-1995" av Casetti (et. al.), "Semiotics : the basics" av Chandler och "Kommunikationsteorier : En introduktion" av Fiske & Olofsson. Syftet med arbetet är att inse makten i tecken och enstaka visuella berättarkomponenter vid förmedling av information till tittaren. Målet är även att utveckla mig själv vid planeringen och utförandet av filmatiska bilder. Resultatet till den första frågeställningen "vad finns det för visuella konventioner i protagonistens <i>entrée</i> och <i>sortie</i>" visade att konventionerna är väldigt specifika för berättelsen. Vissa berättarkomponenter som t.ex. komposition var inte tydligt bärande och filmerna hade mindre gemensamt än förväntat. Resultatet till den andra frågeställningen "kan man finna en konventionell stil i hur Ramsay presenterar och avslutar berättelsen" förblev därför svag. Huvudkaraktärens personlighetsdrag presenterades i ett chockerat tillstånd igenom visuella ledtrådar från prestationen, miljön och rekvisitan. Huvudkaraktären avslutades med ett mållöst uttryck där frågorna förblev obesvarade. Antingen i början eller i slutet användes även en drömlig sekvens där man inte uppfattade om eller när det hänt. Denna stil kunde inleda en vidare forskning kring Ramsays auteurstil, men den är inte tillräcklig begriplig för att kunna stå för sig själv. Genom att bryta ner Lynne Ramsays filmer har jag fått en uppfattning om effektiva och stilfulla sätt att föra fram berättelse och information. De som läser arbetet kan också få denna uppfattning om hur man på olika sätt kan förmedla karaktärens känslor, tankar och viljor via visuella koder.</p>	
Nyckelord:	Lynne Ramsay, Protagonist, Konvention, Anslag, Avtoning, Filmfotograf, Filmatiska tecken, Osynliga koder, Presentation, Avslutande.
Sidantal:	87
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	21.05.2018

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Media: Cinematography & Editing
Identification number:	6669
Author:	Sofia Ek
Title:	<i>Entrée</i> and <i>sortie</i> of the protagonist: Lynne Ramsay's visual conventions in the main character's first and last scenes.
Supervisor (Arcada):	Robert Nordström
<p>Abstract:</p> <p>This degree thesis consists of a personal interpretation of three films directed by Lynne Ramsay: <i>Ratcatcher</i> (1999), <i>Morvern Callar</i> (2002) and <i>We Need To Talk About Kevin</i> (2011). The first and last scenes of the films have been analyzed to find visual conventions in the main character's (protagonist) presentation and ending. The conventions consist of hidden codes that must be read by the viewer. The main focus of the work lies in how Ramsay visually conveys the protagonist's thoughts, feelings and qualities. This means that music, audio, graphics and text are excluded from the analysis. Selected elements, that are considered tangible or describe a strong presentation or ending feature of the protagonist, are analyzed through a tailored method based on semiotics and auteur-theory. The main sources of the method are based on "Theories of Cinema: 1945-1995" by Casetti (et al.), "Semiotics: the Basics" by Chandler and "Communication Theories: An Introduction" by Fiske & Olofsson. The purpose of the thesis is to recognize the power of signs and how a solitary visual narrative component can communicate information to the viewer. The goal is also to develop myself in the planning and execution of film imagery. The result of the first question "what visual conventions are there in the protagonist's <i>entrée</i> and <i>sortie</i>" showed that the conventions are very specific to the story. Some narrative components, for e.g. composition, didn't convey information as strong as thought, and the films had fewer things in common with each other than expected. The result of the second question "is it possible to find a conventional style in how Ramsay presents and ends the story" remained weak. The personality traits of the main character are presented in a shocked state through visual clues from the performance, the environment and the props. The main character finishes the story with a speechless expression and some questions remain unanswered. A dreamlike sequence is used either at the beginning or at the end, where the viewer can't firmly perceive if or when it occurred. This suggested style could be used in further research on Ramsay's auteur-style, but it is not sufficiently comprehensible enough to stand by itself. By breaking down Lynne Ramsay's films, I have gained an understanding of effective and stylish ways to convey story and information. Those who read this thesis can also get this appreciation of how to convey a character's feelings, thoughts and wills through visual codes in different ways.</p>	
Keywords:	Lynne Ramsay, Protagonist, Convention, Setup, Resolution, Filmatic code, Invisible sign, Presentation, Ending.
Number of pages:	87
Language:	Swedish
Date of acceptance:	21.05.2018

INNEHÅLL

1	INLEDNING.....	8
1.1	Motiv för ämnesvalet	8
1.2	Syfte med arbetet	9
1.3	Frågeställningar och hypoteser	10
1.4	Avgränsningar	11
1.5	Arbetets material	12
1.6	Tidigare forskning	13
1.7	Kort om metod och analys.....	14
1.8	Arbetets struktur	15
1.9	Begrepp och förklaringar	15
2	TEORETISK GRUND FÖR MIN ANALYS OCH METOD.....	17
2.1	Filmtolkning, semiotik och auteur	17
2.1.1	<i>Analys, tolkning och kritik mot filmteori.....</i>	<i>17</i>
2.1.2	<i>Semiotik och läsaren</i>	<i>18</i>
2.1.3	<i>Barthes denotation och konnotation</i>	<i>19</i>
2.1.4	<i>Filmens osynliga konventioner</i>	<i>20</i>
2.1.5	<i>Nyare observationer och kritik mot semiotiken.....</i>	<i>21</i>
2.1.6	<i>Auteurteori</i>	<i>21</i>
2.2	Betydelsen i att börja och avsluta berättelsen	22
2.2.1	<i>Dramaturgisk struktur</i>	<i>22</i>
2.2.2	<i>Första akten.....</i>	<i>23</i>
2.2.3	<i>Tredje akten.....</i>	<i>24</i>
2.2.4	<i>Episk berättelse</i>	<i>24</i>
2.2.5	<i>Kort om andra strukturer.....</i>	<i>25</i>
2.3	Protagonisten är berättelsens drivkraft.....	25
2.3.1	<i>Presentationen av protagonisten.....</i>	<i>25</i>
2.3.2	<i>Protagonistens avslut</i>	<i>27</i>
3	DEN SKRÄDDARSYDDA METODEN.....	28
3.1	Semiotiken och filmens konventioner	28
3.2	Auteur filmteori	29
3.3	Visuella berättarkomponenter som denotativ analysfokus	29
4	ANALYS.....	31
4.1	Ratcatcher (1999).....	31
4.1.1	<i>Början av filmen</i>	<i>31</i>
4.1.2	<i>Entrée av James Gillespie</i>	<i>37</i>

4.1.3	<i>Slutet av filmen</i>	39
4.1.4	<i>Sortie av James Gillespie</i>	45
4.1.5	<i>Tillsammans</i>	47
4.1.6	<i>Sammanfattning</i>	48
4.2	Morvern Callar (2002).....	49
4.2.1	<i>Början av filmen</i>	49
4.2.2	<i>Entrée av Morvern Callar</i>	52
4.2.3	<i>Slutet av filmen</i>	55
4.2.4	<i>Sortie av Morvern Callar</i>	58
4.2.5	<i>Tillsammans</i>	61
4.2.6	<i>Sammanfattning</i>	62
4.3	We Need To Talk About Kevin (2011).....	63
4.3.1	<i>Början av filmen</i>	63
4.3.2	<i>Entrée av Eva Khatchadourian</i>	65
4.3.3	<i>Slutet på filmen</i>	69
4.3.4	<i>Sortie av Eva Khatchadourian</i>	71
4.3.5	<i>Tillsammans</i>	74
4.3.6	<i>Sammanfattning</i>	75
5	SLUTSATS & DISKUSSION	76
	Källor	80
	Bilagor	85
	Bilaga 1: Ratcatcher (1999).....	85
	Bilaga 2: Morvern Callar (2002).....	86
	Bilaga 3: We Need To Talk About Kevin (2011).....	86

Figurer

Figur 1. Thomas Granaths struktur är en av många exempel på hur den dramaturgiska kurvan kan illustreras.	22
Figur 2. Illustration över hur metoderna används specifikt i detta arbete.	28

Tabeller

Tabell 1. De visuella tekniska valmöjligheterna eller berättarkomponenterna enligt Buckland (2003), vilka används i arbetets denotativa analys.	30
--	----

FÖRORD

Det har varit en konstig, lång men givande process. Största utmaningen för mig har varit att förstå själva ämnet jag valt. Lika svårt har det varit att fatta beslut. Det fanns stunder där jag inte hade någon aning om vart jag var på väg. Först vill jag tacka Robert som har lett mig till ett begripligt ämne och grubblat med mig vid förvirrade stunder. Sen vill jag tacka Maj, Sara, Daniela, mamma och pappa för att ni orkat läsa igenom mina flummiga förklaringar med konstiga ordval och gjort texten betydligt bättre.

1 INLEDNING

Det är alltid fascinerande att finna en förståelse för hur vissa känslor eller tankar uppstår genom filmens dolda uttryck. Pusselbitarnas kanter framträds framför en och man inser makten hos konstnären. Förmågan att kunna översätta abstrakta ting som känslor och tankar till en mer eller mindre fysisk representation är nästan magisk.

Entrée och *sortie* är de franska orden för ingång och utgång. I detta examensarbete analyseras och tolkas hur tre olika filmer presenterar och avslutar sin huvudkaraktär. För arbetets skull har jag nämnt huvudkaraktärens presentation och avslut till *huvudkaraktärens entrée* och *sortie*. Scenerna med dess bildspråk kan tolkas ur oändligt många synvinklar och perspektiv men i just detta arbete ses de från mitt. Jag har byggt upp arbetet genom att först berätta hur det blev till, min inspiration till det, syftet och sedan presenterar jag även den forskning jag funnit. Jag presenterar även kort metoden och analysen samt arbetets struktur och materialet följd av en lista med använda begrepp. Under teorikapitlet framläggs vad jag grundar min analys och metod på. Teorin som presenteras fungerar även som en typ av ”filosofi” över hur jag gjorde analysen. Resultatet blev mer eller mindre en skraddarsydd forskningsmetod. Väl efter teorin presenteras analysen som följes av diskussion och slutsats. Där jämförs huvudkaraktärens *entrée* med *sortie* för att se om det finns något gemensamt eller motstridande i resultaten. Till sist sammanfattas Lynne Ramsays ofta använda konventioner eller berättarelement. Som bilagor till arbetet kan man fördjupa sig om filmerna och dess handling.

Mitt arbete blev långt för att den är av en beskrivande natur. För att förstå helheten måste jag grundligt förklara vad som händer i de scener jag talar om.

1.1 Motiv för ämnesvalet

Intresset för mitt ämne grundade sig i en videoessä av Jacob T. Swinney (Swinney 2015). Videon med titeln *First and Final Frames* spelar upp i tur och ordning 55 olika filmers första och sista bild samtidigt bredvid varandra. Videon var både inspirerande och förtrollande. Genom kombinationen av bilderna uppstod en kommentar om hela

filmens intrig, tema, karaktär eller premiss. Det kändes som någonting magiskt då bilderna fullbordade varandra så väl.

För att kunna forska i ämnet krävdes det en styrd och mer specifik vinkling till examensarbetet. Detta ledde till valet att utgå från en regissör som hade en stark visuell stil. Det starka visuella språket gav sedan mig självsäkerhet om att en stor mängd tankegång och planering har gjorts för den specifika scenen i filmen.

Den som stod ut bland mängden regissörer var Lynne Ramsay (1969); en kvinnlig skotsk kort- och långfilmsregissör (IMDb.com, *Lynne Ramsay: Biography*). Ramsay studerade först till filmfotograf men upptäckte sedan att hon hade en talang för regi (Ramsay 2013). Som regissör har Ramsay åtta filmer i bagaget därav sju hon även skrivit manuset till (IMDb.com, *Lynne Ramsay*). Hon har vunnit fler utmärkelser än vad hon nominerats för (IMDb.com, *Lynne Ramsay: Awards*). Hon beskriver själv att hon älskar detaljer och tycker om att tänja på gränser av visuellt yttrande (Ramsay 2013). Hennes filmbilder har en talang att dra en djupare in i den audiovisuella världen (Harvard Film Archive, 2012). Hennes visuella talang förklaras väl i följande citat (Harvard Film Archive, 2012):

Lynne Ramsay... one of those rare artists able to bend the cinema to the shape of her own extraordinary vision... Ramsay's films abound with uncommon imagery arresting for its remarkable use of texture, composition, color, music and sound.

Valet på vad som egentligen skulle analyseras i hennes filmer tog sig an i den ursprungliga inspirationen: videon av Swinney. Kvar återstod dock en klurig fråga, något i stilen av ”vad är ens films första och sista bild?”. Svaret på grubblandet led till att uppge mina planer om en detaljerad analys och istället utöva en mera allmän analys. Resultatet blev att för detta arbete kommer *vissa moment i de första scenerna* identifieras som huvudkaraktärens *entrée* och *vissa moment i de sista scenerna* som huvudkaraktärens *sortie*. Jag kommer berätta mer om analysen i ett senare skede.

1.2 Syfte med arbetet

Detta arbete har fler än enbart ett syfte. Det första syftet är egentligen en önskan för diskussion över hur viktiga enstaka visuella element, berättartekniker, komponenter eller gestaltningar är inom film. Målet är att inleda en diskussion om hur t.ex. en blick, färg

eller teknisk åkning kan förändra uppfattningen av scenen och avtrycket hos tittaren. Jag vill även poängtera ut hur stor tyngd och makt *entrée* och *sortie* har, då de egentligen är porten till den fiktiva karaktären och dess värld för tittaren.

Syftet med att välja Lynne Ramsay är lite som en personlig kommentar till den mansdominerade regissörbänken. Det känns alltid då liknande examensarbeten eller uppsatser görs, så görs det på de stora som t.ex. Kubrick, Lynch eller Hitchcock. Enligt mig är Ramsay en undervärderad regissör som förtjänar mer uppmärksamhet. Fastän detta kanske inte är avsevärt mycket uppmärksamhet så är det något.

Det sista, men inte minsta, syftet med examensarbetet är att utveckla mig själv vid planeringen av bilder och film. Jag hoppas även inspirera andra för att skaffa en djupare förståelse av dessa olika berättarkomponenters, teckens och konventionernas inverkan för hur karaktärer upplevs i berättelsen.

1.3 Frågeställningar och hypoteser

För mitt arbete finns det egentligen två frågor som besvaras. Den huvudsakliga frågeställningen lyder enligt följande:

Vad finns det för visuella konventioner i protagonistens entrée och sortie i Ratcatcher, Morvern Callar och We Need To Talk About Kevin?

Därefter kommer jag besvara följdfrågan:

Kan man identifiera en visuell konventionell stil av Lynne Ramsay i hur hon presenterar och avslutar sin huvudkaraktär?

Hypotesen för arbetet är att i scener från filmens anslag och avtoning kommer man finna liknande och motstridande bildberättarkomponenter och betydelser. Eventuellt kommer man uppfatta något nytt genom att se på slutet och början samtidigt. Mellan de tre olika filmerna kommer man finna likheter och uppfatta något slags mönster i hur regissören använder sig utav visuella konventioner.

1.4 Avgränsningar

Arbetet har avgränsats så att huvudsakliga inriktningen styrs in på tre verk av samma regissör. Därefter analyseras enbart utvalda moment från varje films början och slut. Enbart det visuella kommer slutligen analyseras vilket leder till uteslutandes av ljud, text, musik och grafik. Scenerna och bilderna jag analyserar kommer vara levande, alltså de kommer inte vara skärmbilder.

Jag kommer själv välja ut de moment eller scener som jag anser ha en viktig inledande eller avslutande egenskap. Detta betyder t.ex. att momentet eller scenen behöver inte vara den allra första eller sista i filmen. Analysen presenteras grundligare i ett senare skede.

Detta arbete kommer inte lägga fokus på själva tekniken, såsom inspelningsformat eller kameramodell. Bilderna kommer analyseras som en produkt och inte utgå från intervjuer eller kommentarer om syfte eller avsikt av Lynne Ramsay och hennes medarbetare. Jag kommer dock ta upp några kommentarer om Lynne Ramsay och saker hon själv sagt allmänt för att ge en uppfattning om vad hon och andra anser om hennes stil av filmer (se bilagor).

Metoden jag valt fungerar även som min teori i viss mån. Mycket av min analys bär endast på min egen uppfattning av hur karaktären presenteras och avslutas. Jag utgår från teori av semiotikens tecken men specifika fokusen ligger i konnotationer. Detta betyder att det som jag analyserar är mina egna uppfattningar, tankar och associationer som jag får utav de visuella konventionerna.

Teorin har avgränsat till att ge en allmän grund för arbetet. Jag presenterar dramaturgi därav första och sista akten är i fokus. Epiken tas även upp då två av de filmer jag valt kunde klassas mera episka där de behandlar ett tema än att gå enligt den traditionella dramaturgiska strukturen. Detta är för att motivera syftet med början och slut. Därefter presenteras teorin om protagonisten. Detta är grunden för hur jag kan urskilja vem som är huvudpersonen och vad karaktärens syfte för berättelsen är.

1.5 Arbetets material

Materialet för arbetet är tre filmer regisserade av Lynne Ramsay: *Ratcatcher* (1999), *Morvern Callar* (2002) och *We Need To Talk About Kevin* (2011). Främst rekommenderar jag att man ser filmerna. Man kan även fördjupa sig i filmerna och dess handling via tillagda bilagor. Till näst kommer uppfattning om Lynne Ramsay och hennes filmer läggas fram.

Ratcatcher, *Morvern Callar* och *We Need To Talk About Kevin* påstås ha liknande huvudkaraktärer vilka i filmens handling återhämtar sig från något traumatiskt (Harvard Film Archive 2012). Oftast blir filmerna en typ av studier över fördärvade människor (Sawyer 2018). Ramsay har en stil där protagonisten är en betraktare som har en oförmåga att inträda världen runt om sig (Mitchell 2002). Hennes filmer inleds med att skapa en känsla av dislokation vilket lägger en ton för resten av filmen (Massa 2018). Massa (2018) ger en beskrivande kommentar om hur denna dislokation visualiseras:

Fingers make shapes in salt, in sugar, crush cereal. Characters stare through windows, the objects of their fixation reflected back to us in their eyeballs. Bodies loom, dislocated in time and space. Dislocation – psychological, societal, familial – is a unifying principle that pulses through Ramsay's work and is reflected time and again through her formal approach.

Ramsay är en av de mest distinkta talangerna inom brittiskt filmskapande (Bradshaw 2002). Det som skiljer Ramsay från andra regissörer är hennes förmåga att få tittaren att känna så djupt via bilderna och att kalla alla sinnen bortom gränserna av prestation eller handling (Massa 2018). Hon är en mästare på att skapa atmosfärer (Hart 2003). Hon behärskar ett fotografiskt öga som implementerar brittiska målningar och fotografier in i sina filmbilder (Hart 2003). Kanske det grundar sig i hennes studier inom fotografi följt av hennes skolning som filmfotograf (Hart 2003). Hon är även en sådan person som inte tycker om att göra kompromisser (Hasted 2018). Eventuellt är det därför hon kan klassas som en av de få regissörer som skapar filmer som inte skulle existera utan just den regissören (O'Hagan 2011). Ramsay har själv kommenterat följande om hennes filmer (O'Hagan 2011):

I shy away from easy explanations and I don't do the big redemptive thing. Either you like that or you hate it about my films. That's the way I am, though. I think life is infinitely complex and film is in some way a beautiful, dark dream sequence. I'm essentially a dreamer," she says, grinning, "But I'm tough as old boots as well."

1.6 Tidigare forskning

Då jag började söka tidigare forskning upptäckte jag massor av material. Jag har hittat flera webbsidor, artiklar och blogginlägg som behandlar filmers början och slut. Jag fann även en mängd av artiklar och recensioner om Lynne Ramsay samt de utvalda filmernas protagonister, teman och handlingar. Mina sökningsord var bl.a. *film*, *protagonist*, *huvudkaraktär*, *päähenkilö*, *dramaturgi*, *beginning*, *ending*, *presentation*, *entrée*, *sortie*, *anslag* och *avslut*. Därefter gick jag mer specifikt in på filmerna och använde ord som t.ex. *Morvern Callar*, *Ratcatcher*, *We Need To Talk About Kevin* och *Lynne Ramsay*. Förutom att jag utförde en sökning direkt på google.fi så sökte jag även på webbsidor som theseus.fi, arcada.finna.fi, uppsatser.se och scholar.google.com.

Jag fann framgångsrikt många uppsatser och examensarbeten som utforskade protagonisten, anslag, avtoning och/eller dramaturgi på ett eller annat vis. Inom Arcadas gränser fann jag fem examensarbeten som är värt att nämnas. Lindblom (2015) analyserar i sitt arbete hur hon valt att visuellt presentera huvudkaraktären i hennes egna kortfilm. Ingo (2013) använde sig utav en dramaturgisk analys för att utforska gränsen mellan genren Indie och Hollywood i filmen *Lost in Translation*. Karlsson (2011) gjorde en jämförelse mellan *True Grit* originalversion till den nyinspelade genom att se på bägges dramaturgi. Lönnroos (2015) analyserar två protagonister genom feministisk teori. Backlund (2013) utför en djupgående analys på huvudkaraktären Ellen Ripley från *Alien*-filmerna.

På den finska fronten fann jag tre stycken examensarbeten som på ett eller annat vis innehöll filmerna jag valt att analysera. Det första är ett examensarbete utfört av Väisänen (2009) som behandlar moraliska argument inom film. Arbetet tar upp i ett kort stycke *Morvern Callars* intrig. Sedan utförs en jämförelse med *Morverns* moralitet till skribentens egna manus. Köteleki (2015) har skrivit om färgsättning och hur det påverkar tittarens upplevelser. *We Need To Talk About Kevin* tas upp som ett exempel över hur färgen röd har använts i filmen. Det sista är ett arbete om återblickar i film, eller så kallade *flashbacks*, och vilka olika slags *flashback*-strukturer det finns. Kosunen (2016) tar upp *We Need To Talk About Kevin* som ett exempel för återblicksstrukturen *life-changing incident flashback*.

Arbeten, essäer och studier som utforskar i någon mån de filmer jag valt fanns det även många av. För att ge några exempel har jag valt ut 5 stycken. Artt (2013) presenterar grundligt hur Lynne Ramsay använder sig av tystnad i filmen och behandlar även skådespelaren Samantha Mortons prestation och om musiken är Morverns röst. Kendall (2010) analyserar *Ratcatcher* genom en materialistisk filmteori. Morace (2012) jämför den filmatiska adaptationen av *Morvern Callar* till ursprungliga boken. *We Need To Talk About Kevin* analyseras angående filmatisk representation av masskjutningar (Tryggeseid 2017) och i ljuset av rubriken *våld mot föräldrar* (Gómez 2018).

Än så länge har jag inte funnit en artikel eller ett arbete som utforskar exakt vad mitt arbete gör. Tanken har säkert uppenbarats, och en text har eventuellt skrivits, men i mina sökningsresultat fann jag inget.

1.7 Kort om metod och analys

Den huvudsakliga metoden för arbetet är semiotik: mer specifikt är det en semiotisk konnotativ och denotativ jämförelseanalys. Min analysmetod och vad den grundar sig i presenteras i form av filmteori, semiotisk teori och Barthes denotation och konnotation. Med en adapterad auteur-teori kommer jag sedan söka efter gemensamma drag i mitt resultat. Dessa drag är inte för att påstå utan snarare ge en antydning om Lynne Ramsays konventionell stil i huvudkaraktärens *entrée* och *sortie*. Som sagt, så kommer materialet bestå av tre filmer regisserade av Lynne Ramsay och ur själva filmerna kommer enbart några moment väljas ut och analyseras.

Själva analysen börjar med en händelsebeskrivning av scenerna. Genom en tabell presenteras de utvalda denotationer och sedan ges en beskrivning på de framtolkade konnotationerna. Till sist går jag kort genom gemensamma element eller berättarkomponenter i början och slutet och vad de kan betyda. Allt detta görs skilt för *entrée* och *sortie*. Under diskussionen kommer jag sammanfatta resultatet av likheterna mellan de olika filmerna.

Egentligen önskar jag nå tre olika resultat. Det första resultatet, via denotativa och konnotativa analysen, framlägger en beskrivning på hur filmens protagonist presenteras och avslutas. Det andra resultatet berättar likheter och olikheter mellan *samma filmens* scener. Tredje resultatet, med auteur-teorin som grund, poängterar ut likheter mellan de *olika filmerna*.

1.8 Arbetets struktur

I detta kapitel kommer jag presentera arbetets struktur framöver. Efter detta kapitel introduceras begrepp och därefter kommer **kapitlet 1** finna sitt slut. **Kapitel 2** kommer innehålla all teori som arbetet baserar sig på. Där läggs den teoretiska grund jag har för min analys, samt metod, fram. I **kapitel 3** kommer jag beskriva hur jag adapterat metodvalen till just detta arbetet och hur jag byggt upp min analysmodell. Presentationen av analysen sker i **kapitel 4**. Här kommer det finnas flera underrubriker som tar upp de olika filmerna och de olika analyskedan. Under **kapitel 5** kommer jag redovisa resultatet och sammanfatta mitt arbete. Här kommer jag kommentera hur mina forskningsfrågor besvarades samt kritiskt reflektera över mitt arbete. Till sist kommer alla källor och bilagor för arbetet.

1.9 Begrepp och förklaringar

- **BILD** En bild är en ensam bild som man ser tills den klipper till en annan bild. Bilden kan spela i vilka längder som helst. (Corrigan 2007 s. 58)
- **ENTRÉE** I detta arbete kommer *entrée* stå för huvudkaraktärens presentation.
- **FOCUS PULL** Då skärpan skiftar från en punkt till en annan i bilden. (Ward 2003 s. 40)
- **INÅTÅKNING/UTÅTÅKNING** Där kamerans position ändras medan den följer med en rörelse eller förstorar/förminskar ramen för ett objekt eller subjekt i bilden. (Ward 2003 s. 205-206)
- **JUMP CUT** Ett klipp i en kontinuerlig rörelse eller händelse som skapar ett temporärt hopp och avbrott i sammanhanget. (Corrigan 2007 s. 179)

- **KONVENTIONELL** Något som följer en överenskommande regel. Inte i den mån om en stel, formell handling eller uttryck. (Nationalencyklopedin *Konventionell*).
- **KONVENTIONER** Film är uppbyggt på konventioner som tittaren måste lära sig att läsa (Chandler 2002 s. 38). Allt vi ser omkring oss innehåller koder och det är via konventioner som man uppfattar att t.ex. då kameran gör en in zoomning på ansiktet betyder det intensitet (Fiske & Olofsson 1997 s. 81).
- **MONTAGE** Berättarknep genom klipp där objekt är sammankopplade via kreativa eller oförväntade sätt, för att generera en idé eller effekt. (Corrigan 2007 s. 179)
- **NARRATIV** Hur en berättelse är konstruerad av olika synsätt och arrangerade händelser. (Corrigan 2007 s. 179)
- **PAN** En horisontal rörelse från en statisk punkt. Bilden rör sig antingen från vänster till höger eller höger till vänster. (Thompson 1998 s. 98)
- **POINT OF VIEW (P.O.V)** En bild som visar vad personen ser på utanför ramen. (Ward 2003 s. 242)
- **SCEN** En plats där en narrativ händelse utspelas sig på. (Corrigan 2007 s. 180)
- **SEKVENNS** En serie av scener eller bilder som förenas genom samma händelse, aktion eller motiv. (Corrigan 2007 s. 180)
- **SLOW MOTION** När tagningen är inspelad med fler än 24 bilder per sekund och rörelser projiceras långsammare än normalt. (Corrigan 2007 s. 180)
- **SORTIE** I detta arbete kommer *sortie* stå för huvudkaraktärens avslut.
- **TILT** En vertikal rörelse från en statisk punkt. Bilden rör sig antingen upp till ner eller ner till upp. (Thompson 1998 s. 98)
- **ÖVERGÅNG** (på engelska *transition* eller *fade in/to*) I detta arbete betyder det att tona in eller tona ut bilden till en annan bild eller färg.

2 TEORETISK GRUND FÖR MIN ANALYS OCH METOD

Som teoretisk grund för arbetet har jag valt att använda min metod, semiotik och filmteori, även som analysmodell och analysteori. Teorin för dramaturgisk struktur och protagonisten lägger ut grunden för hela arbetet och motiverar ämnesvalet. Semiotik (läran om tecken och konventioner) och filmteori (skapande av mening) stöder hur jag i min analys tolkar fritt de konventioner som jag uppfattar. Barthes denotationer och konnotationer skapar en analysmodell som gör det lättare för mig att konkretisera analysen. Dramaturgiska strukturen ger en motivering till början och slutets betydelse. Teorin om protagonisten motiverar valet av huvudkaraktären och dess betydelse samt syfte för berättelsen.

2.1 Filmtolkning, semiotik och auteur

Förrän jag går in på semiotik vill jag lägga fram filmteorier samt deras begränsningar. Jag anser att detta ger en förståelse för hur jag adapterat filmteorin på mitt arbete och varför min analysmodell ser ut som den gör. Därefter går jag in på semiotik och Barthes analysmodell. Detta lägger ut en djupare bas för hur jag så fritt kan analysera konventionerna funna i scenerna om huvudkaraktären. Detta följs av ett stycke om filmkonventioner och kritiskt tänkande om semiotik. Auteur-teorin presenteras i dess stora drag och går inte djupare än så. Jag kommer alltså inte tillämpa auteur-teorin fullständigt som en analys, utan basera mig på den då jag antyder återkommande element eller en visuell stil från Lynne Ramsay. Jag anser att det är passande att utnyttja tillfället då jag valt tre av hennes filmer och redan har resultaten från min huvudsakliga analys.

2.1.1 Analys, tolkning och kritik mot filmteori

Då man gör en *analys*, tar man isär verket för att sedan se hur delarna passar ihop (Berger & Torhell 1999 s. 29). När man däremot gör en *tolkning* så adapterar man ett visst tänkande eller en viss teori på verket (Berger & Torhell 1999 s. 29-30). Det behöver dock inte enbart vara en teori, utan man kan tillämpa och kombinera flera olika slags tolkningsmetoder (Berger & Torhell 1999 s. 30). Filmteori är en grupp av antaganden, mindre eller mer organiserade, som fungerar mera som en referens till forskare och lä-

rare för att kunna förstå och förklara fenomenet (Casetti et. al. 1999 s. 2). Man skall alltså mer eller mindre identifiera filmteoretikers idéer som påståenden eller attityder än kanske ren fakta (Casetti et. al. 1999 s. 1). Fastän kritiker ofta anser att deras tolkning är den rätta, är det egentligen omöjligt att säga vem som har rätt eller fel (Berger & Torhell 1999 s. 31). Detta beror på att tolkningar kan göras i oändliga mängder (Berger & Torhell 1999 s. 31). Av den orsaken går det inte att skapa en universell filmanalysmodell som ger samma svar (Andersson & Hedling 1999 s. 7). Samma kamerarörelse kommer inte betyda samma sak i alla filmer, för ingen kamerarörelse är densamma (Buckland 2003 s. 2). Dock är det klart att de val man gör för bilden som filmskapare kommer ha en särskild effekt på publiken (Buckland 2003 s. 9). Film är konstant interaktiv med betraktaren och därför är det omöjligt att ge en oberoende beskrivning av saker och ting (Grodal 1997 s. 39). Detta betyder att den som analyserar har en otroligt väsentlig roll i tolkningen (Berger & Torhell 1999 s. 91). Om man ger en objektiv beskrivning av en film kommer den inte överensstämma med processen att se på film (Grodal 1997 s. 39). Det går alltså inte att förstå ett narrativ utan en känslomässig respons (Grodal 1997 s. 1). Därför är uppfattningen av berättelsen lika subjektiv som hur man uppfattar känslor (Grodal 1997 s. 40). Om man har ett kritiskt och seriöst förhållningssätt till film så blir en studie i film lika viktiga som vilken annan studie i vilket annat område (Buckland 2003 s. 1).

2.1.2 Semiotik och läsaren

För filmskaparna är film ett verktyg för att uttrycka sig själva och integrera med andra, för från varje film får tittarna idéer, intryck eller information (Casetti et. al. 1999 s. 54). Man kunde säga att film är som ett språk. Denna tanke om att film är ett språk uppkom i vetenskapsgrenen semiotiken men har utvecklats med åren till att detta språk är bara en av de många aspekter hos film (Casetti et. al. 1999 s. 55). Inom semiotiken, även kallad för vetenskapen om tecken, försöker man förstå ett tecken och hur det fungerar (Berger & Torhell 1999 s. 70). Semiotiken innehåller två huvudsakliga grenar: Ferdinand de Saussures *semiologi* och Charles S. Peirces *semiotik* (Berger & Torhell 1999 s. 70). Fastän Saussures teorier kallas för semiologi kommer detta arbete syfta även på hans teorier vid användningen av ordet *semiotik*.

Saussure såg tecknet i två delar; i dess fysiska form och vad det förknippas med (Fiske & Olofsson 1997 s. 63). Själv använde han begreppen *betecknande* och *betecknad* (Fiske & Olofsson 1997 s. 66). Det *betecknande* är formen som tecknet omfattar medan *betecknad* är konceptet tecknet hänvisar till (Chandler 2002 s. 18-19). Peirces system innehåller tre huvudsakliga begrepp: *ikon* som representeras genom likhet, *index* genom en relation mellan tecknet och dess innehåll och *symbol* vilken är konventionell (Berger & Torhell 1999 s. 74-75). Symboler kräver alltså att vi lärt oss dess betydelse och detta kan styras av kulturen (Berger & Torhell 1999 s. 75-76). Detta arbete kommer inrikta sig på efterträdande metoder som har sitt ursprung i Saussures teorier om betecknande och betecknad.

Film kommunicerar alltid med tittaren och har en mening (Casetti et. al. 1999 s. 55). Det är med semiotiken man försöker förstå det som känns så självklart: hur samt varför film förmedlar (Casetti et. al. 1999 s. 55). Ord i en mening får inte sin betydelse förrän man ger dem en betydelse, lika som metallen i ett mynt får sitt värde då vi ger den ett (Chandler 2002 s. 21). Dock är film inget språkssystem för det finns inga fixerade enheter av mening (Casetti et. al. 1999 s. 134). Det betyder att ett filmatiskt tecken inte kommer ha samma betydelse för alla människor (Casetti et. al. 1999 s. 135). I film är oftast objekt specifikt representerade men innebörden för objektet kan variera, alltså meningen med en röd halsduk kan variera från film till film men det kommer fortfarande vara en röd halsduk (Casetti et. al. 1999 s. 61). Mottagaren, eller som semiotiken hellre kallar för läsaren, hjälper till att skapa textens betydelse genom erfarenheter, attityder och känslor (Fiske & Olofsson 1997 s. 61-62). Detta betyder att läsaren påverkas mycket av kulturella erfarenhet (Fiske & Olofsson 1997 s. 62).

2.1.3 Barthes denotation och konnotation

Saussure ansåg att det inte fanns någon naturlig koppling mellan det *betecknande* och det *betecknad*, att det t.ex. inte existerade något *träd*-aktigt i själva ordet *träd* (Chandler 2002 s. 24-25). Han medgav att tecknet nog är beroende av inlärd sociala och kulturella konventioner (Chandler 2002 s. 21), men för Saussure låg inte fokuset på att beskriva textens samverkan med läsaren (Fiske & Olofsson 1997 s. 117). Roland Barthes, som var en efterföljare till Saussures teorier, konstruerade en modell som analyserar den

samverkande uppfattningen om betydelsen med just läsaren (Fiske & Olofsson 1997 s. 117). Denna modell delar upp tecknet i en *denotativ* och en *konnotativ* del.

Denotationen är alltså den delen av tecknet som visar sig vara uppenbart och den förnuftiga delen av tecknet (Fiske & Olofsson 1997 s. 118). Denotationen är oftast den samma hos de flesta människor (Fiske & Olofsson 1997 s. 118). Själva betydelsen ligger i konnotationen och det är där man kan finna skillnader i uppfattningen (Fiske & Olofsson 1997 s. 118). Konnotationen är alltså ett samspel mellan tecknet och läsaren (Fiske & Olofsson 1997 s. 118). Av den orsaken blir tecknet rätt så subjektivt då läsarens uppfattning, känslor och kulturella värderingar är med i detta samspel (Fiske & Olofsson 1997 s. 118). Denotation och konnotation liknar mycket Saussures betecknande och betecknad, där betecknande *formen* är det denotativa *förnuftiga* och betecknade *förknippas med* är konnotativa *dess betydelse*.

2.1.4 Filmens osynliga konventioner

Människor är meningsskapande och meningstolkande varelser som konstant sänder budskap eller tolkar andras budskap (Berger & Torhell 1999 s. 91). Oftast inser vi inte att vi avkodar budskap för vi har blivit så vana med själva koden (Berger & Torhell 1999 s. 77). Ju oftare man använder ett medium, desto mer osynligt och vanligt känns det hos läsaren (Chandler 2002 s. 3). Film är uppbyggt på konventioner som tittaren måste lära sig att läsa (Chandler 2002 s. 38). Allt vi ser omkring oss innehåller koder och det är via konventioner som man uppfattar att t.ex. då kameran gör en zoomning in på ansiktet betyder det intensitet (Fiske & Olofsson 1997 s. 81). Efter en tid kan även vissa metoder accepteras som en reflektion av verkligheten, t.ex. osynliga klipp känns naturliga för åskådare (Chandler 2002 s. 64).

I ett språkssystem är det en stor skillnad mellan det betecknande och det betecknade men i film är dessa två nästan identiska (Chandler 2002 s. 62). Det är kanske därför film oftast känns mera som en reflektion av verkligheten än om man jämfört med t.ex. skrift (Chandler 2002 s. 62). Troligen beror det på att film är en av de mest intensiva konstformerna då film nästan alltid är övertygande och förmedlar en känsla av sanning (Metz 1974 s. 4). Med semiotik kan man studera allt som kan användas för att ljuga (Chandler

2002 s. 59). Upplevelsen av t.ex. förälskelse i film är en begränsad representation av verkligheten, för i verkligheten upplevs saker och ting med flera sinnen (Chandler 2002 s. 3). Hur äkta förälskelsen än känns för tittaren, så behöver inte tecknet vara ”sant” utan kan stå för någonting helt annat (Berger & Torhell 1999 s. 72). Det existerar filmfotografiska koder som är allmänna, koder som är specifika för en slags grupp eller genre av film och koder som film delar med andra konstgrenar (Casetti et. al. 1999 s. 143). Däremot finns det inte, så att säga, ”färdiga bilder” som är redo att bli använda utan filmskapare måste skapa sina egna tecken inför varje film (Casetti et. al. 1999 s. 136). Det är med semiotiken man kan nå någon slags förståelse över hur filmskapare skapar dessa meningar i sina filmer (Berger & Torhell 1999 s. 91).

2.1.5 Nyare observationer och kritik mot semiotiken

Under senare år efter Peirce och Saussure uppstod det nya observationer under namnet *Second Semiotics* (Casetti et. al. 1999 s. 145). Där betonades det mera om inriktningar och trender än om en taxonomi; att film är en process (Casetti et. al. 1999 s. 145-146). Film är inte ett verktyg där man representerar världen utan snarare ett sätt att se på världen på olika sätt (Casetti et. al. 1999 s. 147). Det som är bra med semiotik är att det är anpassningsbart på alla kunskapsområden för inom semiotiken kan nästan allting ses som ett tecken (Berger & Torhell 1999 s. 71). Det är dock inte alltid lätt att förstå vad tecknen menar (Berger & Torhell 1999 s. 72). Oftast gör man även misstaget att tolka de konnotativa värden som fakta (Fiske & Olofsson 1997 s. 120). Det finns även många olika definitioner på vissa semiotiska termer så man måste göra det klart för sig vilken definition man använder (Chandler 2002 s. 5). Man måste även ta i beaktande att semiotiken inte ännu är etablerad som en akademisk vetenskapsgren (Chandler 2002 s. 2).

2.1.6 Auteurteori

Auteur-teorin förespråkar främst att likt en författare för en bok är regissören för en film och borde behandlas som sådan (Berger & Torhell 1999 s. 86). Regissören är alltså den viktigaste i skapandet av filmen, och filmen anses som ett av regissören verk (Berger & Torhell 1999 s. 86). Genom teorin söker man gemensamma teman, upprepningar, typiska drag, förekommande motiv eller filmens visuella stil (Berger & Torhell 1999 s.

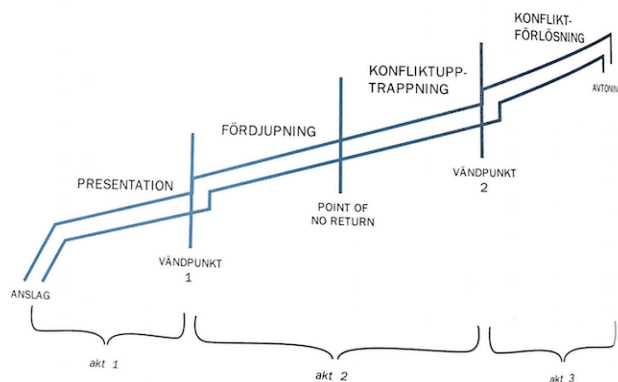
86). Auteur-teorin anpassas dock inte enbart på en av regissörens filmer utan mot hela regissörens verk (Berger & Torhell 1999 s. 86). Därefter när man funnit regissörens struktur, kan man analysera den på enskilda filmer över hur de förhåller sig till strukturen (Berger & Torhell 1999 s. 86).

2.2 Betydelsen i att börja och avsluta berättelsen

Dramaturgiska strukturen tas upp för att motivera hur början och slutet identifieras. Arbetet har avgränsats till att inte behandla hela anslaget eller hela avtoningen. Baserat på filmens handling bestäms vad som anses vara de stora presenterande och avslutande delarna. Däremot befinner sig dessa delar inom anslaget samt konfliktlösningen/avtoningen. Dramaturgin presenteras för att motivera valet av början och slutet på karaktären och för att poängtera ut hur viktiga dessa två är.

2.2.1 Dramaturgisk struktur

I film är den vanligaste berättelsestrukturen uppdelad i tre akter (Lindqvist 2009 s. 33). Den dramaturgiska kurvan är en teori för hur allt drama är uppbyggt (Granath 2006 s. 104). Det är en ram som vägleder tittaren genom berättelsen genom att strukturera upp information, händelser, konflikter och handling (Granath 2006 s. 104). Denna struktur kan illustreras på följande vis (Granath 2006 s. 104):



Figur 1. Thomas Granaths struktur är en av många exempel på hur den dramaturgiska kurvan kan illustreras.

Man måste dock ta i beaktande att det alltid finns rum för avvikelser i den dramaturgiska strukturen (Lindqvist 2009 s. 56). Att dela upp sin berättelse i tre akter är heller inget krav (Lindqvist 2009 s. 33). Systemet med akterna kommer inte heller magiskt göra en karaktär eller berättelse intressant (Lindqvist 2009 s. 58). Det som sist och slutligen är viktigast är berättelsen i sig själv (Lindqvist 2009 s. 56). Den dramaturgiska

strukturen innehåller flera delar än vad jag kommer behandla. Mitt fokus kommer som sagt ligga på *anslaget/presentationen* och *avtoningen/konfliktförlösningen* utav filmen.

2.2.2 Första akten

De första minuterna av en film är viktiga och hos åskådarna kommer detta första intryck ha en stor inverkan på hur man dras in i berättelsen (Lindqvist 2009 s. 34). Dessa minuter kan vara det mest fångande i hela filmen (Corrigan 2007 s. 121). Syftet med första akten är att förbereda publiken för vad som kommer hända och att presentera information om berättelsen (Lindqvist 2009 s. 34). Anslaget är ett löfte om berättelsens ton, samtidigt som det skall skapa ett intresse hos tittaren att fortsätta se (Lindqvist 2009 s. 34-35). Man presenterar människor och miljöer och vad för regler som gäller i filmens värld (Granath 2006 s. 59). Hur man börjar en film skapar en överenskommelse med tittaren om var gränserna går för det möjliga och omöjliga (Granath 2006 s. 61). Om potatisar kan flyga så måste man etablera denna möjlighet i början av berättelsen, annars kan tittaren känna sig förvirrad. Som tittare kan man acceptera de mest konstigaste världarna så länge som filmen är sammanhängande (Casetti et. al. 1999 s. 65). Däremot har inledningen en stor inverkan hur tittaren uppfattar resten av filmen (Granath 2006 s. 61). Ju längre in i filmen man kommer, desto svårare är det att acceptera avvikelser (Granath 2006 s. 61).

Presentationen, som även kallas för expositionen, innehåller huvudsakligen vad för slags berättelse som utspelas, vilka som är med i den och hur den stora konflikten startades (Granath 2006 s. 107). I presentationen går man även djupare in på karaktärernas mål och relationer (Granath 2006 s. 106). I de första scenerna presenteras karaktärerna där man får reda på hur de är samt vilken uppgift de har i berättelsen (Granath 2006 s. 59). I första akten byggs även karaktärernas relationer till varandra och deras kompetens (Granath 2006 s. 101-105). Det som är viktigt under presentationen är att tittaren förstår vad som händer och hur det påverkar karaktärerna i berättelsen (Lindqvist 2009 s. 37). Det som sedan påverkar karaktärerna påverkar även åskådarna (Granath 2006 s. 64). Under presentationen presenteras vem som är huvudkaraktären, dess personlighetsdrag, egenskaper och drivkrafter (Lindqvist 2009 s. 37). Huvudkaraktären är oftast den karak-

tär som visas först och förekommer i de flesta scener (Lindqvist 2009 s. 37). Mer om huvudkaraktären tas upp senare (se kapitel 2.3).

2.2.3 Tredje akten

Till den *tredje akten* (se fig. 1) hör avtoningen. Före avtoningen kommer konfliktlösningen där vi får veta om berättelsen kommer sluta lyckligt eller inte (Granath 2006 s. 114). I tredje akten är riktningen tydlig och tempot är snabbt (Lindqvist 2009 s. 53). Aktens syfte är att tvinga fram huvudkaraktären till sitt sista beslut som kommer utspela sig i den sista avgörande händelsen (Lindqvist 2009 s. 53-54). Under klimax besvaras filmens dramatiska fråga (Lindqvist 2009 s. 54). Alla scener innan skall leda till denna händelse och därför är klimaxen den viktigaste punkten i hela filmen (Lindqvist 2009 s. 54). Efter filmens stora konflikt är besvarad är den egentliga filmen över (Lindqvist 2009 s. 54). I filmens avtoning *lämnar man berättelsen* för tittaren, man vill låta publiken andas in konfliktlösningen och ge det allra sista intrycket (Granath 2006 s. 114). Det är en tid för tittarna att fundera och känna av berättelsen innan de återvänder till ”verkligheten” (Granath 2006 s. 115). Avtoningen är de allra sista scenerna i filmen och kan till och med utspelas enbart i några minuter (Lindqvist 2009 s. 55). En vanlig avtoning är att visa hur vår protagonist går vidare i livet efter den stora konfliktlösningen (Lindqvist 2009 s. 55). Avslutningen kan fungera som antydningar på berättelsens fortsättning, avsluta berättelsen eller ge en sista förklaring till handlingen (Lindqvist 2009 s. 55).

2.2.4 Episk berättelse

Epiken är inte lika strukturerad i berättarregler som dramat, och urskiljer sig på flera vis (Granath 2006 s. 117). Episka filmer har, istället för ett framåträdande drama, en berättelse som presenteras framför en tydligt från ett personligt eller subjektivt perspektiv (Granath 2006 s. 117). I jämförelse med dramat så byggs berättelsen upp kring ett tema, som kan innehålla konflikter, osynliga berättare, karaktärsdriven framåtrörelser, men filmens berättelse har inte en huvudkonflikt (Granath 2006 s. 117). Då basen till berättelsen är ett tema har berättelsen möjlighet till en mer flytande handling (Granath 2006 s. 117). Saker som tid, presentationer, konfliktlösningar är inte något bundet då författa-

ren kan skapa sin egen dramaturgi (Granath 2006 s. 118). Ett vanligt episkt tema är att följa med en människas öde eller äventyr (Granath 2006 s. 119). I jämförelse med drama så behöver inte denna person genomgå en utveckling, utan kan ha en förändring eller en fördjupning på själva karaktären är (Granath 2006 s. 120). Man kan även genom karaktären förmedla om en större förändring politiskt eller socialt (Granath 2006 s. 121). I en episk berättelse kan det även finnas flera handlingar, och dessa skilda handlingar kan man finna en dramaturgisk struktur (Granath 2006 s. 121). Som exempel i tv-serien *Friends* där det episka temat vänskap genom serien, som uppbyggs av avsnitt med egna handlingar med en egen dramatisk struktur (Granath 2006 s. 121). En dramatisk framåtrörelse är heller inte ett måste, utan vissa filmer baserar sig på en *inåtrörelse* (Granath 2006 s. 121). Med en inåtrörelse kan man stanna upp i stunden och reflektera över situationen där utvecklingen sker i åskådaren själv (Granath 2006 s. 121).

2.2.5 Kort om andra strukturer

Det finns såklart även alternativa sätta att strukturera upp en film (Lindqvist 2009 s. 61). Det kan vara filmer med delberättelser, där man inte följer en enskild huvudperson utan varsin berättelse har sin egen huvudperson (Lindqvist 2009 s. 61). Man kan även växla mellan olika tidsplan eller i en kronologi skapad av berättelsen (Lindqvist 2009 s. 61). Det finns även manusteoretiker som delar upp strukturen i fler än tre delar upp till fem eller så mycket som 22 olika delar (Lindqvist 2009 s. 58-59).

2.3 Protagonisten är berättelsens drivkraft

Detta kapitel fungerar som stöd och motivering till varför jag valt huvudkaraktären (även kallad för protagonisten). Då en så stor del av examensarbetet kretsar kring huvudkaraktären så är det viktigt att ta fram protagonistens roll för berättelsen samt vad i karaktärens exposition samt avslut påverkar tittarens uppfattning.

2.3.1 Presentationen av protagonisten

Karaktärerna byggs upp av tre grundelement; det fysiska utseende, deras inre egenskaper och den sociala situationen (Granath 2006 s. 32). Kläderna berättar mycket om karaktärerna som hur de mår, hur deras sociala och ekonomiska situation ser ut, och hur de

vill bli sedda eller identifierade (Granath 2006 s. 32). Själva presentationen av karaktären har en stor betydelse för tittarens förväntningar på karaktären (Granath 2006 s. 76). Denna entré byggs upp av hur den ser ut och vad den gör, och åskådarna tolkar dess handlingar (Granath 2006 s. 76). Som filmskapare kan man förstärka eller strida emot detta första intryck (Granath 2006 s. 76). När man träffar en person för första gången kan man omöjligt uppfatta hela dess personlighet (Granath 2006 s. 77). Likaså är det med karaktärerna i en film där det första vi ser är kropp, kläder, rörelsemönster och agerande (Granath 2006 s. 77). Dessa fyra egenskaper kan kallas för schabloner (Granath 2006 s. 77). Filmskapare kan aktivt använda sig utav schabloner för att skapa en uppfattning om karaktären, som sedan fylls av egna karaktärsdrag (Granath 2006 s. 77). Inte alla karaktärer fördjupas eller utvecklas, utan förblir schabloner under hela filmens gång (Granath 2006 s. 77). De karaktärer som har få karaktärsdrag kallas för slutna karaktärer och de med många karaktärsdrag för öppna karaktärer (Granath 2006 s. 77). Man kan förutse en slutna karaktärs agerande baserat på dess fåtal karaktärsdrag; en öppen karaktär kan agera, för tittaren, irrationellt (Granath 2006 s. 78). Filmen skapar alltid en psykologisk grund över karaktärerna som oftast inte följer verklighetens psykologi (Granath 2006 s. 75). Man kan genom olika sätt peka ut hurdana karaktärsdrag karaktären har (Granath 2006 s. 82). Karaktärsdragen syns i karaktärens handlingar, relationer, reaktioner och agerande runt andra samt i andra karaktärers reaktioner till den första karaktärens agerande (Granath 2006 s. 82). Egenskaperna förmedlas i dialog, i själva utseendet och kläderna samt dess förhållandet till rekvisitan och miljön den befinner sig i (Granath 2006 s. 82). Huvudkaraktären har en vilja och ett behov: viljan är vad som driver personen medan behovet är det som uttrycks genom karaktärens brister (Lindqvist 2009 s. 108). I de flesta hollywoodfilmer kommer de första scenerna visa huvudpersonens brister (Lindqvist 2009 s. 109).

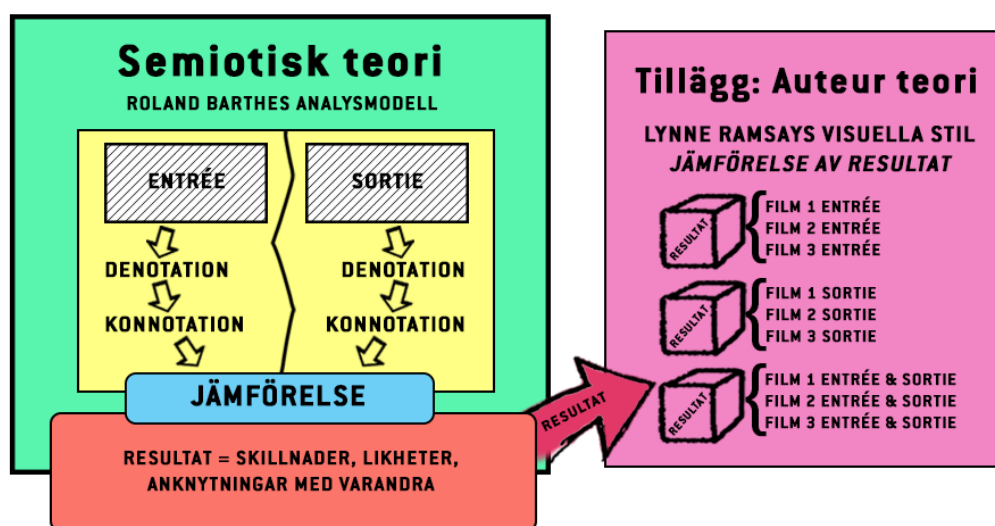
Det är via karaktärerna som man för fram filmens budskap (Granath 2006 s. 32). Protagonisten är den man som åskådare tar ställning för och anser vara den goda i berättelsen (Granath 2006 s. 79). Huvudkaraktären är den viktigaste personen för det är genom huvudkaraktären åskådarna känner medlidande för berättelsen (Lindqvist 2009 s. 83). Karaktären måste dock kännas övertygande för att kunna föra fram filmens budskap (Lindqvist 2009 s. 83).

2.3.2 Protagonistens avslut

Som tittare vill man se en skillnad på ett före och efter då berättelsen är över (Lindqvist 2009 s. 110). Filmen innehåller alltid någon slags förändring och denna förändring sker oftast genom huvudkaraktären utveckling (Buckland 2003 s. 40). Det finns två bågar i filmen: den yttre och den inre (Lindqvist 2009 s. 108). Den inre är huvudpersonens utveckling medan den yttre är filmens handling (Lindqvist 2009 s. 108). Dessa två har ett starkt samband med varandra då handlingen oftast kräver en utveckling hos huvudpersonen (Lindqvist 2009 s. 108). Hela dramat drivs framåt med en svårlöst huvudsaklig konflikt som kommer presenteras i början av berättelsen och upplösas i slutet av berättelsen (Granath 2006 s. 102). Denna konflikt är sådan som omöjligen kan ignoreras eller vara i vår huvudkaraktärs kontroll och därför måste huvudkaraktären lösa denna konflikt (Granath 2006 s. 102). Detta betyder att det måste ske en utveckling i protagonisten där den växer sig stark (Granath 2006 s. 102). Den utveckling som huvudkaraktären gör avslutas ofta i att personen blir en bättre människa (Lindqvist 2009 s. 107).

3 DEN SKRÄDDARSYDDA METODEN

För detta arbete var det svårt att finna en metod som skulle medföra svar till mina forskningsfrågor. Jag hade svårt att fatta ett beslut för flera metoder passade och jag var osäker på skillnaderna mellan dem. Till slut kom jag fram till att metoden för detta arbete kommer bestå av flera än enbart en, där semiotik är den huvudsakliga. För att enklare demonstrera metodvalen har jag strukturerat metoderna i två sektioner. Till näst kommer jag ge en kort beskrivning för de olika sektionerna. Här under finns det även en illustration (se fig. 2) som kan underlätta förståelsen för min tankegång och hur jag valt att använda dessa metoder. Till sist presenterar jag kort hur de visuella delarna i den rörliga bilden kan brytas ner genom *mise-en-scène*, *mise-en-shot* och montage. Dessa kommer jag använda då jag utför min denotativa del av analysen.



Figur 2. Illustration över hur metoderna används specifikt i detta arbete.

3.1 Semiotiken och filmens konventioner

För analysen kommer jag adaptera Roland Barthes analysmodell om konnotation och denotation, vilken efterträder semiotikern Ferdinand de Saussures teorier (Fiske & Olofsson 1997 s. 117). Analysen är adapterad med en typ av jämförelseanalys på resultatet jag får från Barthes analysmodell. I det första steget kommer jag beskriva den denotativa delen av scenen. Varje films utvalda scener börjar med en händelsebeskrivning. Därtill finns ett kollage av stillbilder för att bättre åskådliggöra scenerna. Sedan present-

eras den denotativa analysen i en liten tabell där en överblick ges av de noterbara gestaltungs-komponenter använda i de olika scenerna. Scenernas händelsebeskrivning fungerar även lite som den denotativa delen av analysen då den är densamma hos de flesta människor och är den ”uppenbara” delen av tecknet (Fiske & Olofsson 1997 s. 118). I den andra delen kommer jag tolka den konnotativa betydelsen. Direkt efter denotativa tabellen görs alltså en konnotativ analys på scenen för att presentera konventionerna. Dessa är mina betydelser och mitt samspel mellan då tecknet och mig. Av den orsaken blir det subjektiva uppfattningar och känslor (Fiske & Olofsson 1997 s. 118). Syftet är att analysera, alltså ta isär verket (Berger & Torhell 1999 s. 29), för att bättre förstå hur protagonisten är presenterad och avslutad.

Efter det görs en jämförelse över liknande, motstridande eller associativa aspekter i filmens början och slut på scener som kan tyda eller förmedla något om karaktären eller berättelsen. Detta kommer upprepas för varje film enskilt. I diskussionen tas upp likheter mellan de olika filmerna. Syftet här är att tolka genom att adaptera ett visst tänkande eller teori (Berger & Torhell 1999 s. 29-30), vilket i detta arbete är auteur-teori, för att finna en gemensam egenskap eller stildrag.

3.2 Auteur filmteori

På basen av auteur-teorin görs en jämförelse mellan resultaten av de tre olika filmerna. Jag skall försöka identifiera ett mönster i Lynne Ramsays val av visuella berättarelement eller konventioner (Berger & Torhell 1999 s. 86). Dock kommer själva auteur-teorin inte fullständigt utföras utan enbart fungera som en grund för denna del av arbetet.

3.3 Visuella berättarkomponenter som denotativ analysfokus

Berättarkomponenterna presenteras för att ge en förståelse för vad jag kommer bryta ner i den rörliga bilden under min denotativa analys. Jag kommer inte bryta ner alla delar av bilden för då jag egentligen analyserar hela scener. Jag kommer alltså enbart se på dessa som stora områden av fokus. Syftet är att för mig lättare konkretisera de olika berättarkomponenterna i bilden.

Enligt Buckland (Buckland 2003) kan de visuella tekniska valmöjligheterna grupperas i tre olika kategorier: *mise-en-scène*, *mise-en-shot* och montage (Buckland 2003 s. 8, 9). *Mise-en-scène* innehåller scenografi, dekor, ljussättning och karaktärens rörelser (Buckland 2003 s. 9). *Mise-en-shot* innehåller huvudsakligen kamerans position, kamera rörelser, längden av bilden och klipptakten (Buckland 2003 s. 12). *Mise-en-shot* kunde beskrivas som hur man filmar de filmatiska *mise-en-scène* händelserna (Buckland 2003 s. 9). Klipp är en sammanfogning av bilder medan montage är ett uttryckande genom klipp för att förmedla en symbolisk eller metafysisk mening in i filmens händelse (Buckland 2003 s. 25)

Mise-en-scène	Scenografi, dekor, ljussättning och karaktärens rörelser.
Mise-en-shot	Kamerans position, kamera rörelser, bildstorlek och klipptakten.
Montage	Symbolisk eller metafysisk mening

Tabell 1. De visuella tekniska valmöjligheterna eller berättarkomponenterna enligt Buckland (2003), vilka används i arbetets denotativa analys.

Jag kommer inte göra en detaljerad tolkning av alla dessa berättarkomponenter eller berättartekniker. Fokusen kommer ligga på de områden och faktorer som står ut, återkommer, syns tidigare eller tangerar något från berättelsens innehåll. Om t.ex. en rekvisita, miljön och kameravinkel har en betydlig inverkan i gestaltningen av huvudkaraktärens *entrée* eller *sortie* kommer dessa behandlas. Alla gestaltningskomponenter är lika viktiga för hur berättelsen gestaltas men för att begränsa arbetet kommer ett urval ske. Fokusen kommer ligga vid det visuella och då utesluts t.ex. ljud, musik och dialog. Ljud och dialog kommer tas i beaktande då det via dessa kommer fram information som inte kan uppfattas enbart med bilden.

4 ANALYS

Under denna rubrik kommer analysen och resultaten redovisas. Fastän analysen gjordes på levande bild, går det dessvärre inte att presenteras som sådan, därav finns det bildkollage från filmerna och där intill en beskrivning av varje scen.

4.1 Ratcatcher (1999)

Filmen *Ratcatcher* krävde en beskrivning av flera scener än de andra två filmerna för att nå samma förståelse utav huvudkaraktären.

4.1.1 Början av filmen

1.1 Entrée: Scen/Sekvens 1



Hela filmen börjar med att det övergår från vitt till den första bilden. Första bilden är en pojke (Ryan) som snurrar sig in i en gardin. Bilden spelas upp långsamt fastän den inte är inspelad i *slow motion*. Effekten blir som om bilderna visas ram för ram likt stillbilder efter varandra. Efter att han snurrat in sig en stund daskar hans mamma till honom i huvudet och säger att han inte får göra sådär. När hon daskar till honom så spelas bilden

upp i normalhastighet. Efter det går pojken och mamman ut ur bilden och gardinen snurrar upp sig vackert. Pojken ser genom fönstret på en annan pojke (James) som kastar sten i kanalen. Ryans mamma sätter sedan ner honom på fåtöljen och drar av honom stövlarna och säger att han måste ha byxbuntarna innanför stövlarna. Han tycker det ser dumt ut och är missnöjd. Ryan och hans mamma går ut på gatan. Området omkring är betong och trist. Husen har en gräsmatta och på gatan finns det skräp. Ryan och sin mamma går med ryggen mot kameran bort från kameran. Han frågar henne om han kunde få gå och leka istället. Hon säger nej och berättar att dom skall få å hälsa på hans pappa. Förrän hon hunnit säga meningen till slut har Ryan redan vänt om. Han springer med ett leende på läpparna tillbaka. Efter en stund märker hans mamma att han inte är där mera och hon ropar efter honom en gång. Hon tittar omkring sig lite men fortsätter sedan gå vidare. Ryan kikar om hans mamma kom efter honom eller inte. Han lyfter sedan snabbt sina byxor över stövlarna och springer iväg.

1.2 Entrée: Scen 2



Ryan springer sedan till James vid kanalen som han såg via fönstret. James knuffar Ryan i vattnet på skoj. Ryan ger tillbaka genom att kasta lera i James ansikte. Pojkarna bråkar med varandra lekfullt. Det klipper till en bild på Ryans mamma som är i en sko-butik. Hon går med ett par bruna skor till kassan och tar fram sin plånbok. Det klipper sedan tillbaka till pojkarna. De knuffar varandra och håller varandra nere lättamt. Ryan håller sedan plötsligt James huvud länge under vattnet. James blir rädd och får panik. Då han kommer upp knuffar han till Ryan. Då faller Ryan bakåt men hamnar i djupare vatten. James går upp på stranden och tittar inte tillbaka. Han tar kvickt sin rock och springer snabbt bort. Det kommer luftbubblor upp på vattenytan där Ryan just var. Sedan ser man James i *slow motion*. Han har vått hår och tittar runt med en oroad min. Bakgrunden är suddig så man vet inte riktigt var han är eller vad han ser på.

1.3 Entrée: Scen 3



En kvinna (James mamma ”Ma”) kommer gåendes med matvaror. Hon går förbi barn som sparkar fotboll. Det sitter även några flickor som ritat på trottoaren. Hon hälsar på kvinnan som kommer emot. Bilden klipper till *Ma* som står och tittar ut genom fönstret i trappuppgången. Hon håller i kassarna och står helt stilla, lite som om hon fryst fast. På marken ligger det en pojke på magen. Det finns tre män som tittar ner på pojken osä-

kert. Ena av dem vänder pojken på rygg. *Ma* står fortfarande lika stilla. Man ser Ryans hand i en närbild. James kommer springandes snabbt upp för trapporna. Kameran följer med honom hektiskt. *Ma* står nu vid ett annat fönster och tittar ut. Matvarorna ligger på bordet och bredvid henne finns en tvättkorg på tvättmaskinen. Hon står i deras lägenhet. Med ryggen mot kameran tittar hon ut från fönstret. James kommer springer in genom dörren. Han stannar upp och tittar på henne. Hon är tyst och reagerar inte. Det klipper till Ryan. Med ögonen öppna ligger han stilla på marken, hans hy är blek och han andas inte. På hans kind finns det smuts från marken. Det klipper tillbaka till *Ma* som vänder sig om och tittar på James. Han andas djupt och hans ögon vattnas. Det klipper till en bild där de båda står och kramar. Hans mamma håller James huvud mot hennes bröst-korg. Tröstande vaggar hon honom försiktigt åt sidorna och stryker hans axel. Hon säger sakta att hon trodde de var han. James släpper uppgivet sin rock på golvet. De står sådär en lång stund.

1.4 Entrée: Scen 4



Man ser en betongstad med soppåsar i förgrunden. En svart begravningsbil kommer kö-
rande. En man utan skjorta tittar ut från ett fönster ner mot gatan. Bilen stannar och en
soppåse är i vägen för dörren då den öppnas. En man tar en klunk av sin öl och bredvid
står två män och röker. Två små pojkar hoppar upp på begravningsbilen och har roligt åt

kistan. De vuxna schasar iväg dem och den ena pojken svara med v-formad ”up yours” handgest. Ryans mamma står stilla med en tung blick. En man kommer och omfamnar henne. Det är Ryans pappa. Med handen på hennes axel för han henne in i en gul bil. Människor omkring tittar på med ledsna ansiktsuttryck. Begravningsbilen kör iväg och James mamma och två flickor (James syskon) ser på då bilen kör iväg. Det klipper till James som sitter i förgrunden på en mur med ryggen mot kameran. I *slow motion* kör begravningsbilen förbi James. I gränderna omkring syns högar av sopptår. Bilden skiftar med en *focus pull* från gränderna till James. Musik börjar spelas när James vänder sig om och hoppar ner från muren. Han sätter händerna i rockfickorna och lutar huvudet bak mot muren. Han tittar neråt mot marken med en sorgsen blick.

1.5 Entrée: Scen 5



James går försiktigt ner i samma kanal som pojken drunknade i. Han plumsar i misstag djupare neråt och springer upp ur vattnet av rädsla. Han vänder hastig om för att dra upp sin sko ur vattnet och springer sedan snabbt iväg med skon i handen.

1.6 Entrée: Scen 6



Ryans mamma står ute i mörkret och stirrar ut i intet. James smyger förbi henne in till huset. Han smyger in till sovrummet där hans mamma ligger och sover. Hon har ett hål i sina strumpbyxor vid hennes stortå. James drar strumpbyxan över tån så att den ser hel ut. Han hör ljud utifrån av en viskande man och en kvinna. Han vänder huvudet mot ljudet. Han släpper sin mammas tå. Hans storasyster Ellen är vaken och bredvid henne ligger deras lillasyster Anne Marie och sover. James sitter med sitt ansikte lutat mot fönstret och tittar ut med en livlös blick. Anne Marie lägger armen över storasystern men Ellen knuffar irriterat bort den. Någon kommer in genom ytterdörren. Ellen tittar efter personen från sängen men blundar efter en stund. En man (James pappa "Da") försöker komma smygandes in. Han går mot sängen men slår till ett bord som för ett högt ljud. Han sätter sig försiktigt vid fotändan av sängen och börjar ta av sig skorna. Därifrån glider han ner på golvet. James sitter vid fönstret och ser på honom. Hans pappa märker inte att han är där. Väl på golvet börjar *Da* fixa på en musfälla. Musfällan utlöses och slår honom nästan på fingrarna. James mamma frågar honom var han har varit. Han viskar något och klappar sedan henne försiktigt på benet.

4.1.2 Entrée av James Gillespie

DENOTATIV BESKRIVNING

1.5	SCEN 5
Mise-en-scène	James som är ledsen, fundersam, nyfiken men mest rädd. Vid kanalen där Ryan drunknade. Ljusblå skjorta med krage, grön rock, blåa jeans, svarta skor.
Mise-en-shot	Bilden gör en <i>pan</i> upp från hans reflektion i vattnet till James som går sakta ner i kanalen. Då han drar upp skon är den uppspelad bakvänt.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

Scenen börjar med en dramatisk bild där James reflekteras i kanalen. Den suddiga spegelbilden som skapas av honom är både sorlig och fin samtidigt. Det ser ut som om James enbart vore ett suddigt minne kvar på ytan. Bilden blir bokstavligen reflektiv över vad James gjort och det som hände. James kanske ser sig själv i Ryans situation och att det lika bra kunde varit han som dog. Den kan även fungera som en antydning för vad som komma skall, likt en förutsägelse eller förberedelse. Varför han besöker kanalen och väljer att gå ner i den är kanske för att skapa en förståelse över hur olyckan skedde. Han känner sig borttappad och har svårt att greppa tag över händelsen. Han kanske bara vill möta sina rädslor. Samtidigt är något farligt och mystiskt med kanalen som han dras till. Det är en mörk och traumatisk plats för honom men han måste förstå sig på den. Han är lite förvirrad och orolig men fortfarande en liten pojke med nyfikenhet och tycke för mysterium. Han vet bara inte hur han skall behandla den bördan han har på sig. Hans kompis har dött, troligen på grund av honom, och han försöker bearbeta denna förlust och sina skuld känslor. Han ifrågasätter samtidigt om det var hans fel eller inte, och därför genom att besöka platsen försöker han styra upp sina tankar om vad som hände. Han kanske hoppas finna något typ av tröst eller försäkran i kanalen över att det inte var hans fel. När sedan James plumsar i reagerar han snabbt. Han blir otroligt skrämmd och springer med rädsla upp till stranden. Detta förstärker ännu mera hur James reagerar då han blir rädd. Man har sett det i scenerna innan denna, som i scen 2 (1.2) då han springer iväg efter själva knuffen eller i scen 3 (1.3) då han kommer springandes upp för

trapporna. I scen 2 visste han inte ännu att Ryan höll på att drunkna utan blev själv rädd för att drunkna. Denna scen blir mycket likt scenen då Ryan drunknade, och han reagerar likadant. På det viset förstärker det ännu mera att James går genom vad som händer och blir lika chockerad som då. Tittaren får också veta att James inte kan simma då han blir så rädd då han plumsar i. Vad som också visuellt presenteras är James ekonomiska situation. Hans familj har inte råd med nya skor och detta är hans enda par. Oavsett hur skrämmd han blev och hur mycket han än vill springa därifrån, slår det honom att han måste ta sin sko tillbaka. Han har bokstavligen inte råd att förlora den och därför går han emot sina rädslor för att snabbt dra upp skon. Då James drar upp sin sko är bilden uppspelad omvänd (på engelska *reverse motion*). Om man visade bilden som den är inspelade, så skulle James sänka skon i vattnet och inte dra upp den ur vattnet. Kanske detta förmedlar en känsla av ånger eller önskan att vrida tillbaka tiden. Det kan även vara att förstärka känslan om hur rädd och omvänd James är just nu: bara ett tekniskt trick för att förstärka känslan av obehag. Effekten blir dock lite som om vattnet är vid liv och slukar James hand. Det är säkert så också James känner sig, att Ryans död omringar och slukar honom.

DENOTATIV BESKRIVNING

1.6	SCEN 6
Mise-en-scène	Ryans mamma, James själv och James familj. Mitt i natten, det är mörkt med mycket skuggor där sedan månljuset lyser upp vissa delar.
Mise-en-shot	Kameran har ögonhöjd med Ryans mamma, ögonhöjd med James. Högre vinkel på hans systrar.
Montage	Då James vänder huvudet och ljud hörs, sedan kommer hans pappa in efter en stund förstår man att det är pappans ljud han reagera på.

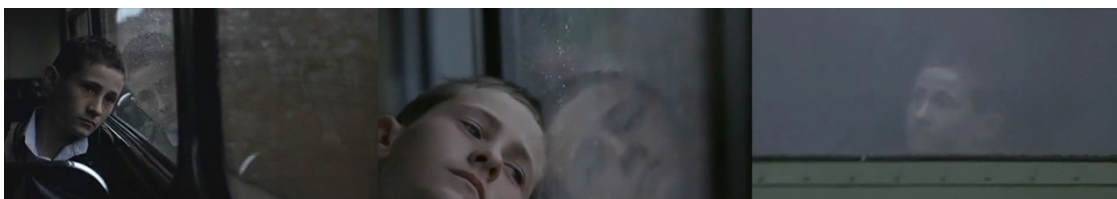
KONNOTATIV ANALYS

Tidigare i filmen har James presenterats med rätt få egenskaper där de flesta förmedlar ånger och rädsla. James behov över att bearbeta Ryans död har redan presenterats. I denna scen ser man för första gången ett större djup hos honom och man ser tydligare hans vilja. Han har i tidigare scener agerat självständigt och vuxet men i denna scen ser man tydligare den lilla pojken som han är. Att han ser på sin mamma medan hon sover förmedlar en beskyddande instinkt hos honom. Då han rör hennes tå känns det som ett

försök att få tröst och att han vill berätta vad som hänt men han vågar inte. När James sedan för strumpbyxan över stortån så den ser hel ut blir det som en bildlig representation över hur han önskar deras livssituationen var bättre. Han vill hjälpa sin mamma men kan inte och är frustrerad över det. Genom denna gest visar det hans kärlek för sin mamma och hur han kanske inte får den uppmärksamhet han behöver just nu. Han lever i skuggan och känner sig som en betraktare i sin familj. Han sitter i skuggan av fönstret då hans pappa kommer hem. *Da* lägger inte märke till att James sitter där fastän James tittar rakt på honom. Om man tänker logiskt så är *Da* kanske för full för att märka James, men hela scenariot inleder deras förhållande. James blir oftast i skuggan och bortglömd, speciellt av sin far. De har inget bra förhållande och tycker inte om varandra. James vet vilken hycklare hans pappa är, att han inte kämpar för deras välmående utan bryr sig mer om sig själv än dem. Man kan se James avsky i blicken och *Da* vet säkert att James ser rakt genom honom.

4.1.3 Slutet av filmen

1.8 Sortie: Scen 8



James åker med en buss bort från där de bor. James lutar sitt huvud mot fönstret och tittar ut medan regndropparna rinner ner för fönstret. Han är ledsen och arg samtidigt.

1.9 Sortie: Scen 9



Ett fönster med ett byggställ utanför. Vid det ena fönstret är täckt med söndrig plast som fladdrar i vinden. James går på byggställningarna. Han hoppar ner och går upp till samma dörr som han besökte tidigare i filmen. Han försöker flera gånger öppna dörren men den är låst. Han kikar in genom fönstret. Han går sedan ner för trapporna och drar sin vänstra arm längs med husväggen då han går runt husknuten. Han försöker öppna en annan dörr men den är också låst. Man ser James hoppa vid ett fönster i försök att se in genom fönstret. Han lyckas kunna kikar in en stund med hoppar sedan ner. Kameran åker bakåt och man ser att det är samma fönster som tidigare, bara att förra gången fanns det inte något fönsterglas. Samtidigt som James går längre in i åkern, åker kameran mer och mer bakåt och avslöjar en diskbank. James stannar upp och ser uppgivet och ledsamt ner i marken. Han andas häftigt och ser gråtfärdig ut.

1.10 Sortie: Scen 10



James kommer gåendes längs med gatan han bor på. Alla sopsäckar är nu borta från gårdarna och trottoaren. Några fåglar flyger iväg och James tittar på dem. Han stampar en gång i marken för att skrämja bort den sista fågeln. Han går sedan in till innergården som också är tom. Han hoppar över ett stängsel och klättrar upp för en mur. Han lägger sig på magen och kikar upp och ner in i skjulet. Där kryllar det med råttor ovanpå sopsäckar. James kompis Kenny kommer springandes med en råtta i handen. Kenny håller den i svansen och visar upp den stolt. Han försöker vara rolig och lekfull men James är negativ och sur. Kenny vinkar till månen och säger att *Snowball* är där. Tidigare i filmen hade Kenny en mus som han släppte iväg med en ballong upp till himlen – Snowball skulle till månen. James säger kallt till Kenny att Snowball inte är på månen och att "you killed him". Kenny blir ledsen och tittar ner i marken. James tittar också ledsamt ner i marken men reagerar snart på ett ljud och vänder huvudet upp. De äldre pojkarna står och skrattar åt något utanför ett skjul. Dörren rör på sig. James tittar på dem med rynkade ögonbryn. En av de äldre pojkarna öppnar dörren och Margaret Anne,

(som James är kompis med eller t.o.m. förtjust i) rusar ut. Hon drar upp sin kofta i farten. James hoppar ner för muren. James och Kenny tittar på henne. Margaret Anne ger en blick till dem men tittar sedan bort. James tittar ner i marken medan Kenny snurrar runt en stång och för irriterande upprepande ljud. Kenny byter snurrningshåll. En av de äldre pojkarna drar Margaret Anne in i skjulet mot hennes vilja. James blir sur och börjar knuffa Kenny medan han snurrar runt stången. Kenny fortsätter repetitivt säga saker efter varandra medan han snurrar. Varje gång Kenny blir knuffad av James byter han håll. James knuffar till honom igen och svär åt honom. Kenny börjar säga "I saw you" och sedan "You killed him" många gånger efter varandra. James blir bara argare. Man får veta att Kenny såg då Ryan dog.

1.11 Sortie: Scen 11



James ligger raklång på soffan i vardagsrummet. Det är mitt i natten och månen lyser in genom fönstret. Han tittar upp mot taket och andas högt. Hans lillasyster Anne Marie kommer halvsovandes in till vardagsrummet. Det är vått under hennes ögon. Hon gnuggar sig i ögonen och frågar vart han har varit. Sedan lägger hon sig bredvid honom i soffan. Hon för sin ena arm över hans bröstkorg. James tar sakta bort armen men hon lägger den snabbt tillbaka. James ser på sin lillasyster. Han märker hennes tårar vid ögonen. Han kramar sedan om henne och börjar nästan gråta själv.

1.12 Sortie: Scen 12



James går med ytterrocken på till sin mammas säng. Hennes tå är utanför strumpbyxorerna. Han rör hennes tå försiktigt och för sedan strumpbyxan över hennes tå. Han vänder sedan bort blicken.

1.13 Sortie: Scen 13



Man ser James vid kanten av kanalen. Han tar av sig rocken. Han hoppar sittandes in i kanalen. Bubblor kommer upp till vattenytan. James sjunker mer och mer ner i vattnet med händerna ovanför sitt huvud. Bilden övergår till svart.

1.14 Sortie: Scen 14



Scenen börjar med en närbild på åkerfältet. Sädesslaget gungar i vinden. I horisonten kommer James pappa bärandes på en soffa med Ryans pappa. Bakom dem går James mamma med ett dockhus och en stol. Alla går med något i händerna. Efter James mamma går en pojke, Ryans mamma, Ellen och Anne Marie. Kameran åker bakåt och ramar in alla i ett fönster. Det är samma fönster från tidigare (scen 1.9). Anne Marie går med en spegel. Hon tittar ledsamt ner i spegeln upp till himlen. Sist i raden går James med en stol. Han stannar upp och ställer ner stolen i åkern. Från hans ledsna ansiktsuttryck bryter han ut ett brett leende. Bilden avtonas till svart.

1.15 Sortie: Scen 15



Under eftertexterna syns James flytande under vattnet. Bilden spelas upp långsamt fastän den inte är inspelad i *slow motion*. Effekten blir som om bilderna visas ram för

ram likt stillbilder efter varandra. Bilden avtonas långsamt till svart samtidigt som han sjunker längre nedåt.

4.1.4 Sortie av James Gillespie

DENOTATIV BESKRIVNING

1.9	SCEN 9
Mise-en-scène	James går distra ömkring, med ett ledsat och uppgivet ansiktsuttryck. Han är klädd i samma kläder som förut men med en ylleväst. Huskomplexet, men låst. Det regnar och är dystert.
Mise-en-shot	Finns en ram inom en ram. Kontrollerade rörelser som följer med James. Jämna åkningar inåt och utåt. Sista bilden är handhållen som närmar sig James.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

I scenen finns visuella tecken på att James fortfarande är en pojke fastän man som tittare förväntar sig att han skall behandla saker som en vuxen. Saker som då James lekfullt hoppar ner för byggställningen, när han drar sin arm längs med husväggen och då han måste hoppa upp för fönstret för att titta in genom fönstret. Det är också i hur han rör sig omkring på byggplatsen med lätta steg. Samtidigt som det är ledsamt att han inte kommer in bär scenen någonting lekfullt i dessa gester. Han är glad och är hoppfull. Under hela scenen så regnar det och är allmänt dystert väder. Det känns som om det finns ett tryck i luften, likt en storm eller åska är på väg. Vädret representerar James känslor, där himlen gråter och sörjer för James skull. Scenen ger en tydlig bild på hur sorgsen han egentligen är och vad han känner. Ingenting har egentligen förändrats sedan början utan han är bara mer ledsen än förut. Hela scenen börjar med en ram inom en ram. Näst sista bilden i scenen har också en ram inom en ram (en ram inom en ram används även i scenen då James besökte huskomplexet första gången). Inramningen förstärker att detta ställe som James funnit, är en helt annan värld för honom. Denna värld är hans dröm och allt han önskar. Det är James vilja att få bo här med sin familj. I början dras vi in i denna värld och i slutet kommer vi ut från den då James inser att han blivit förnekad ännu en gång. James försöker komma in i huset men han har egentligen inte behovet att

verkligen komma in dit. Då skulle han söndra ett fönster eller finna en annan väg in. Detta är bara ännu en till sak som har förnekats för honom. Han är fångslad inom sin misär där världen förtrycker hans drömmar och ingen ger honom en hjälpande hand. Ramen gör det ännu tydligare då han blir fångad i denna ram likt en tavla på en vägg, men sedan dras ut ur den till verkligheten. Efter den nästsista bilden med ramen inom en ram ser man James i åkern. Denna bild är den enda som är handhållen. Med kamerans nervositet förstärker det James känslotillstånd. Det är i denna bild man förstår att han inser att hans förväntningar och dröm har krossats. Man ser också att den lekfulla och lyckliga James från tidigare är inte kvar och hans hopp har nu dött.

DENOTATIV BESKRIVNING

1.11 & 1.12	SCEN 11 & 12
Mise-en-scène	James, Anne Marie, Ma. Anne Marie gråtit, James oroad.
Mise-en-shot	Hög vinkel, sedan ögonnivå med James. Kontrollerad, använder <i>pans</i> och <i>tilt</i> men flyttar inte på sig.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

James kan inte sova för att han är oroad över vad som kommer hända då alla får reda på vad som hänt. Han tänker även på hur han känner sig maktlös i allt som händer omkring honom. Den höga vinkeln i början blir som om någon tittar ner på honom och dömer honom. Kanske han ligger sömlös med tankar om han är ond eller god, och var hans moral ligger. Först avvisar han Anne Marie men sen inser han att hon också har det jobbigt. Han blir sedan ledsen och tröstar henne genom att krama henne tillbaka. Samtidigt tröstar han sig själv. Han får en bekräftelse om att det är okej att gråta och vara ledsen. Han vill skydda henne då han vet att inte hans pappa kommer göra det genuint. James kanske även inser att Anne Marie har det precis som honom. Föräldrarna förstår dem inte egentligen. Ingen leker egentligen med henne eller lyssnar på henne. Hon känner sig säkert lika ensam och avvisad som James. Kanske James ser likheter i Anne Marie och Margaret Anne och vill förhindra att hon får samma öde. Han önskar sig kunna förändra allting och få henne bort från dessa giftiga och usla människor och levnadsförhållanden. Då James kramar Anne Marie och flyttar sig närmare blir det som om han säger ett sista adjö. Kramen kan vara som ett förlåt och ett hejdå samtidigt för det som kom-

mer ske. När James rör med fingrarna försiktigt på hans mammas stortå är det hans sätt att säga sitt adjö till henne. En sista gång så täcker han över tån. Detta visar den kärleken han har för sin mamma och hur han önskar de hade det bättre. James vill hjälpa men han vet inte hur han kan hjälpa. Han känner sig maktlös och onödig. Han har försökt på olika sätt men han ger nu upp. Han vet hur hans mamma kommer reagera. Han har sätt sin mammas rädsla, som man såg i scen 3 (1.3). Han såg också hur Ryans mamma har tappat greppet om världen i scen 6 (1.6). Denna gest blir samtidigt ett förlåt likt kramen för hans lillasyster. Detta är hans sista kärleksgest för sin mamma. James vänder huvudet likt hur han gör det i scen 6 då han reagerar på ljudet av hans pappa, bara att denna gång var det inget ljud. Kanske detta understryker vad James pappas frånvarande har för effekt på familjen, och om han vore där och en del av familjen kanske James inte skulle ta sitt liv.

4.1.5 Tillsammans

Drömmen är densamma. Som just presenterar, så är ett av de starkaste gemensamma elementet i början och slutet av filmen denna James, mamman och strumpbyxan. I bägge scener så kommer James in i bilden, ser på mamman, rör hennes tå, för över strumpbyxan och sedan vänder på huvudet åt sidan. Bägge utspelar sig mitt på natten upplyst av månljus. Hela filmen får en större betydelse över var de var, efter den hemska incidenten och hur den slutar. Ingenting har egentligen förändrats annat än att James har sakta brutits ner av sin ånger och trauma. Han har hållit allting inom sig och ger nu upp, istället för att söka efter hjälp. De få ställen där man såg att han ville berätta och att han sökte efter hjälp var just då han rörde hans mammas tå. Han vet inte vad annat han skall göra, eller om han vet så vågar han inte göra det. Hans vilja är dock densamma. Han vill ha ett hem och bättre liv för sin familj.

Skräckens luftbubblor. Både i början och slutet finns det långa bilder på kanalen där luftbubblor kommer till ytan. Både i början och slutet dör det en ung pojke i samma kanal. Kanske är det ett påstående om hur livet fortsätter och allting händer om och om igen. Människor dör hela tiden och speciellt av onödiga orsaker som kunde så lätt ha undvikits.

4.1.6 Sammanfattning

I *Ratcatcher* presenterar huvudkaraktären James via hans tystnad. Som tittare måste man visuellt tolka fram information som rädsla, ånger, önskan och relationer. När James hämtar skon fast han är rädd förmedlas den fattiga livssituationen. Då han besöker kanalen visar det hans förvirring över vad som hände, men också hans nyfikenhet. När han blir rädd så springer han iväg. Då han täcker tån med strumpbyxan söker han tröst, samtidigt som det tangerar hans vilja om ett bättre liv. När han sitter i mörkret med en dömande blick på hans berusade far förstår man att deras relation är dålig. James avslutas däremot med en krossad dröm. Via förstärkta visuella berättarkomponenter som en ram inom en ram och handhållen kamera kommer James ur sin drömvärld till verkligheten där hans hopp om ett nytt hus förloras. Han kramar sin syster för ett sista adjö och rör mammas tå för att säga förlåt. James avslutas med en maktlös krossad själ av förtvivlan och skuldkänslor.

4.2 Morvern Callar (2002)

4.2.1 Början av filmen

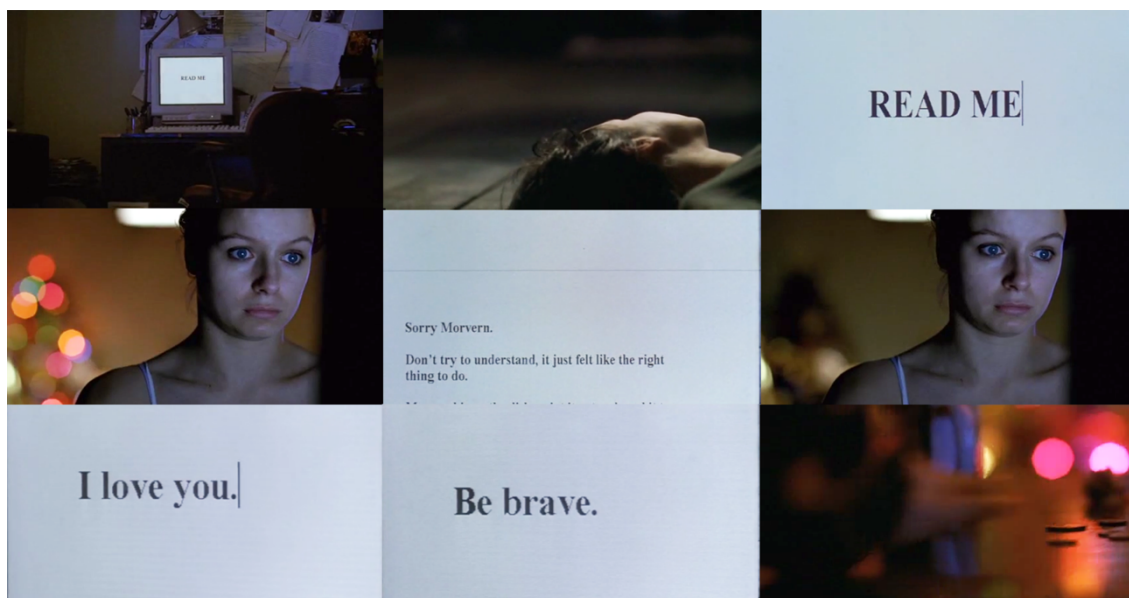
2.1 Entrée: Scen 1



Filmen börjar med att ett blinkande rött ljus sakta framträder från och avtonar till svart. I ljuset ser man ett ansikte i närbild. Kvinnan (Morvern) ligger på någon och stryker försiktigt personens rygg. Hon för försiktigt ansiktet mot personens nacke och hår. Sedan stryker hon handen långsamt över personens handled och sluter sina fingrar in i dess hand. Bilden avslöjar att personen har sår på handleden och att hon bär en förlovningsring. Därefter presenteras filmens titel på svart bakgrund. Bilden efter det är en vid bild där Morvern ligger på golvet, bredvid en man som ligger på magen. Mannen ligger i dörrkaveln till köket, och på köksgolvet syns blod. Morvern ligger innanför vardagsrummet i fosterställning med ryggen mot mannen. Till höger om dem är en julgran som blinkar. I två bilder vänder hon om sig i varje bild mot mannen som att aktionen repete-

ras. Hon sträcker sedan ut sin arm och lägger försiktigt ner handen på hans rygg. Hon för handen ner från hans överrygg ner till hans hand och stryker den långsamt. Hon drar sedan sina fingrarna upp längs med hans arm.

2.2 Entrée: Scen 2



Man ser en dator där ett dokument är öppnat. I stor textstorlek står det "READ ME". Bilden åker ner från skärmen till bakhuvudet av Morvern som tittar mot datorn. Det klipper till en närbild på "READ ME" texten. Texten skrollas neråt och vi ser Morvern sitta vid datorn. Hon har satt håret fast och har en vit topp på sig. I bakgrunden syns julgranen. På skärmen står det "Sorry Morvern. Don't try to understand, it just felt like the right thing to do". Morvern läser texten och hennes blick vandrar runt på skärmen. När hon läser sväljer hon stort som om håller in gråten. Nästa text är "I love you" som sedan skrollar ner till "Be brave". Nästa bild är Morvern som öppnar ett skrin för att hitta mynt. Hon samlar sedan ihop alla mynt från bordet i sin hand.

2.3 Entrée: Scen 3



Från bordet klipper det direkt till en telefonautomat. Hon lyfter luren, stannar upp en stund, och lägger den snabbt tillbaka och går bort. Hon stirrar rakt framåt. Man ser att hon sitter vid en bänk. En av telefonautomaterna börjar ringa och hon tittar omkring sig. Hon stiger upp och går långsamt mot telefonerna. Hon svarar med ett hej. Sedan frågar hon "who?". Sedan säger hon nej, och att personen pratar med Morvern Callar. Hon upprepar sitt namn och börjar sedan stava ut det. Hon säger att hon inte ser nån omkring sig. Hon jakar att det är stationen som personen ringt till. Hon berättar att hon inte är härifrån men att hon har bott här i flera år. Därefter säger hon att hon skulle göra ett samtal och skrattar försiktigt. Sedan säger hon "Oh don't worry, I'm sure she'll be fine". Därefter avslutar hon samtalet med ett hejdå men blir påmind om att det är jul. Hon önskar god jul tillbaka. Hon tar bort luren från örat och vacklar med blicken. Sedan lägger hon på luren och går iväg. Morvern går bort från kameran längs med gatan.

4.2.2 Entrée av Morvern Callar

DENOTATIV BESKRIVNING

2.1	SCEN 1
Mise-en-scène	Morvern i trosor och en tröja. Mannen har jeans men ingen skjorta. Mannen har sår på handleden, rör sig inte, blod på golvet i köket. Jul-tider. Blinkande ljuset från julgranen. Färgen röd.
Mise-en-shot	I början håller inramningen Morvern alltid i fokus och undviker att visa mannen på golvet.
Montage	Morvern vänder sig två gånger efter varandra.

KONNOTATIV ANALYS

Den allra första bilderna är Morvern framträds och tonas ut i mörkret. Den röda färgen och hennes känslofyllda blick gör en fundersam över vad som händer. Man antar att detta är filmens protagonist. Först får man en glimt av såren på hans arm. Efter en stund får man se en vid bild med blodet på golvet. Scenen därefter med datorn bekräftar ens aningar om att han begått självmord. Sedan förstår man, vilket man redan såg, att dessa två antagligen var förlovade eller gifta. Morvern blir en intressant karaktär genom själva situationen som lagts fram. Hon reagerar inte som de flesta skulle reagera. När man kommer in i filmen och ser henne för första gången så ligger hon redan bredvid hennes pojkvän och man har ingen aning om vad som hände före egentligen. Det absurda är hur hon inte är rädd eller skrämmd utan stryker honom vackert. Hur hon agerar i situationen ger en uppfattning om att hon är lite annorlunda och tänker inte som den ”vanliga” människan. På det viset blir hon både intressant och lite vrickad. Samtidigt tänker man att hon kanske fortfarande är i en chock och förnekelse över vad hennes pojkvän gjort. Detta förstärks då hon i två skilda bilder vänder sig om mot honom. Hon har tappat greppet om tid och rum. Hon vill ha denna sista stund med honom så länge hon kan ha den, för sen får hon aldrig se honom mera. Hennes huvud och tankar försöker ännu bearbeta att han är borta för evigt.

Samtidigt som man ser att Morvern är konstig och i chock ser man också att hon behärskar sina känslor väl. Hon är tuff och stark. När hon läser meddelandet skrollar hon mycket sakta och hennes blick flyttas runt över skärmen. Ögonen är blanka och hon

sväljer stort som om hon håller in tårarna. Hon har dock ingen orsak att hålla tårarna inne annat än för sig själv. Därför får man en uppfattning om att hon är en stark person. Det kan även bara understryka mera att hon befinner sig i samma chockerade tillstånd eller att hon bara inte vet vad hon skall göra. Det faktum att hon inte ringt någon och att hon fortfarande låter honom ligga kvar på golvet gör att hon känner något annat än enbart sorg. Man får en uppfattning om att hon är arg och besviken också. Hon känner sig kanske orättvist behandlad och satt i en situation där hon måste ordna allt han lämnat efter och hans död. Han har satt en stor börda och press på henne samt exponerat henne för en smärtsam och traumatiserande situation redan. Hon är så borttappad och söker nu efter vad hon skall göra till näst. Det är först efter hon läser meddelandet på datorn som han lämnat åt henne som hon agerar. Det är först då som hon går och gör något.

Det röda ljuset som blinkar genom scenen och syns nästan i varje bild har en alarmerande effekt. Innanför Morvern är det troligen en storm av känslor och smärta. Det blinkande ljuset ger ett tempo till scenen, likt en puls, hjärtslag eller ett fyrorn. Takten som skapas via ljuset är en irriterande påminnelse, likt ett huvudvärksdunk eller en väckarklocka som ringer. Då Morvern varken visar ut sina känslor eller talar med någon känns uttrycket av hennes emotioner och tankar komma via detta blinkande ljus. På något vis förstår man henne bättre då denna monotona, störande, lite skrämmande men lugna ljuset lyser upp. Det är som om hjärtat, eller då kärleken, pulserar upp rummet. Samtidigt förhöjer den skräcken och det traumatiserade i scenen.

DENOTATIV BESKRIVNING

2.3	SCEN 3
Mise-en-scène	Tågstation, ensamt, sent. Icke smickrande ljus från gatlamporna, skapar skuggor under ögonen. Första gången interagerar med någon annan.
Mise-en-shot	Kameran är statisk med rör sig via <i>pan</i> och <i>tilt</i> enligt Morverns rörelser. Bilden där hon reagerar på att telefonen ringer är handhållen.
Montage	Efter Morvern lägger på luren händer ett tidshopp till att hon sitter på bänken.

KONNOTATIV ANALYS

Handlingen att lägga på luren istället för att ringa fördjupar hur Morvern inte handlar logiskt. Vad som känns logiskt, speciellt då det handlar om någon närstående, är att man skulle ringa så snabbt som möjligt. Det kan styrka hennes ovilja att släppa taget om honom. Som tittare blir man även mera intresserad av hennes motivering till att inte ringa och söka hjälp. Det förstärker även hennes orättvisa känslor över att han just gjort detta för henne. Hon kanske tycker att han är egoistisk och bara tänkt på sig själv. Hon kanske till och med är arg på honom. En bild som står ut är då hon efter lagt på luren sitter hon på bänken vid tågspåren. Morvern sitter och stirrar rakt fram men vänder huvudet rätt så snabbt för telefonen ringer. Effekten blir lite som om hon suttit där en lång stund redan. Bilden där hon sitter är filmad med handhållen kamera och över Morverns ögonhöjd. Denna bild förmedlar hennes inre där hon känner sig ostabil och överväldigad av situationen. Hon vet inte riktigt vad hon skall göra. Hon kanske sitter djupt i hennes tankar och är skärrad över att hon måste göra detta beslut. Hon kanske inte känner sig redo än att släppa taget om honom och försöker samla mod för det. Hon kommer ut ur denna ”värld” eftersom telefonen ringer.

Under samtalets gång har hon en trött och ledsen blick, men hon pratar i normalt tonläge och till och med säger att den andra inte skall oroa sig. Vid ett tillfälle så petar hon på telefonautomaten vilket kunde förmedla att hon söker tröst eller tristess. Det är första gången man hör Morvern tala och interagerar med någon. Man får ett första intryck över hur hon är och hennes kroppsspråk. Tidigare har man uppfattat egenskaper som rubbad och stark men under samtalets gång ser man också att hon är artig. Man börjar gilla Morvern för hon hjälper en främling.

4.2.3 Slutet av filmen

2.4 Sortie: Scen 4



Morvern är hemma från sin resa. Hon kommer gåendes längs med en gata med armarna i kors som om hon fryser. Hon kommer in i lägenheten. Där går hon genom den stora högen av post. Samtidigt som hon går genom posten småäter hon från en konservburk. Efter hon hittar checken för novellen tittar hon runt sig glatt. Hon går med nöjda steg till fönstret och tittar ut. Där äter hon lite mera. Hon går sedan till vardagsrummet. Där börjar hon packa en kappsäck med sin pojkväns musik i form av CD:n, vinylskivor och kassetter. Efter hon gått ut och stängt dörren till lägenheten kastar hon in nycklarna genom postluckan.

2.5 Sortie: Scen 5



Morvern kommer in i baren, samma bar som synt i början av filmen. Hon andas häftigt och tittar sökande omkring sig. Det klipper till en bild där Morvern redan sitter bredvid Lanna och pratar. Lanna ger inte Morvern utrymme att berätta vad hon hållit på med och pratar över henne om män hon träffat. Morvern tar en klunk av sin drink och berättar sedan att hon skall resa igen. Hon frågar om Lanna vill komma med och att hon inte behöver oroa sig för pengar. Lanna säger att hon trivs där hon är och att Morvern skall sluta drömma för allt "skit" kommer följa henne vart hon än går. Morvern tittar ner, sväljer och tittar framåt. Lanna tar en klunk av sin drink. De får nya drickor. Morvern ger Lanna en blick och tittar sedan tillbaks framåt. Morvern säger att hon ska gå på toaletten. Lanna ger en blick över axeln då Morvern går iväg. Nästa bild är Morvern bakifrån gåendes i rask takt ner för gatan med sin kappsäck. Därefter ser man henne sitta på en bänk vid en ödslig tågstation. Det är samma tågstation som i början av filmen. Bilden övergår in till svart.

2.6 Sortie: Scen 6



Den allra sista scenen är i en klubb. Den liknar mycket en scen som syntes tidigare i filmen då hon var i Spanien. Man ser människor som dansar och det är trångt. Morvern har på sina hörlurar och går omkring i klubben. Låten *Dedicated To The One I Love* av The Mamas & The Papas är det enda man hör. Morvern har håret fast och blundar. Hela tiden blinkar ljuset och ibland lyser vissa delar upp av rött. Ibland syns människor under vissa sken. Morvern stirrar plötsligt rakt framåt. Ljuset fortsätter blinka och träffar henne från olika håll. Det klipper mellan bilder där hon tittar omkring sig men för det mesta stirrar hon blankt framåt. Den blixtrande effekten fortsätter ända till slutet av scenen. Allra sist ser man Morvern titta framåt och sedan kommer hon in i bilden, svänger sig bort samtidigt som hon blundar och bilden övergår in till svart.

4.2.4 Sortie av Morvern Callar

DENOTATIV BESKRIVNING

2.4	SCEN 4
Mise-en-scène	Morvern strövar omkring i lägenheten och är allmänt lätt på tårna. Lägenheten är mörk och ljuset från köket är kallt och grönt (speciellt i jämförelse med scenerna innan från Spanien).
Mise-en-shot	Handhållen lång bild då hon är i köket. När hon samlar musik ändrar klipptempot och <i>jump cuts</i> används. Då hon släpper nyckeln görs det en åkning bakåt.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

Hela filmen börjar i lägenheten och nu så lämnar hon den för gott. Morvern strövar omkring i lägenhet med en annorlunda säkerhet och känns allmänt mera lugn och lätt. Efter hon finner checken blir hon glad och känns hoppfull för hennes ögon lysas upp. Hon har nu chansen att uppfylla alla sina drömmar. Sen så börjar hon tänka på något och tittar runt med en lite seriösare min. Ibland känns minen nästan nostalgisk eller utforskande. Då Morvern sedan packar betonas hennes upprymdhet genom snabba rörelser och *jump cuts*. Hon kan knappt vänta på att gå därifrån. Då hon stängt dörren släpper hon nyckeln in genom postluckan. Kameran gör en åkning bakåt som förstärker detta ögonblick, vilket är en viktig del av hennes avslut. Genom åkningen förstår vi att hon är seriös och faktiskt tagit ett beslut. Hon är nu redo att lämnat detta liv bakom sig för gott, hon tänker i alla fall försöka gå vidare och har inga planer på att komma tillbaka. Hon tar med sig musiken och det är det enda hon tar med sig. Det är via musiken hennes pojkvän fortfarande lever vidare med henne, speciellt i kassetten. För Morvern är detta det viktigaste hon har och hon behöver ingenting annat just nu.

DENOTATIV BESKRIVNING

2.5	SCEN 5
Mise-en-scène	Baren känns trevlig och nostalgisk. Morvern känns mer självsäker, ivrig och mogen.
Mise-en-shot	Kameran är handhållen då hon kommer in i baren. Under dialogen är den statiskt.
Montage	Bilden då Lanna tittar bakåt på Morvern och Morvern går längs med vägen.

KONNOTATIV ANALYS

När Morvern kommer in i baren känns hela miljön mysig och hemtrevlig. Det känns som ett tryggt ställe helt enkelt. Scenen börjar i positiv och ivrig anda men förändras efter Lanna nekar Morverns inbjudan att komma med på en till resa. Morvern börjar förstå att de inte är så lika varandra. Hon inser nu, som hon kanske anade tidigare, att Lanna kanske inte är den personen hon behöver i sitt liv. Lanna har aldrig egentligen brytt sig om Morvern på samma sätt som Morvern bryr sig om Lanna. Under konversationen är Morvern mera tyst och selektiv med sina ord än Lanna som pladdrar på om pojkar hit och dit. Det känns som en mognadsskillnad har skapats mellan dem, där Lanna inte ännu förstår världen såsom Morvern nu gör. Morvern blir också sårad då Lanna säger att allt skit kommer ändå följa efter Morvern, vart hon än går. Det är då som Morvern tittar bort och sen gör efter det beslutet av att gå iväg utan att säga hejdå. När Lanna ger blicken tillbaka till Morvern som då ”går till toaletten” och nästa bild är Morvern som går längs med gatan, skapar det ett intryck av att Lanna vet vad hennes ord hade för konsekvenser för deras vänskap. Hon försöker spela den oskyldiga snälla tjejen men är egentligen rätt självisk. Hon kanske till och med utnyttjade Morvern. Man får en känsla av att Lanna förstod att hon inte kommer tillbaka från toaletten. Det som även blir tydligt genom Morverns reaktion är att Lanna har ett hem här men det har inte Morvern. Det hon trodde var hennes hem togs ifrån henne och nu försöker hon finna ett nytt. Det kan dock vara så att Morvern aldrig haft ett hem och alltid kommer söka efter ett. Hon är en borttappad själ på vandrande fot med ingen destination.

DENOTATIV BESKRIVNING

2.5	SCEN 6
Mise-en-scène	Klubb, trångt, mycket människor. Morvern tittar lugn runt, blundar ibland. Ibland stirrar rakt fram. Tom. Kan vara en återblick. Ljuset är hårt, kontur, blinkande, irreguljär, pumpande. Träffar från olika håll och lyser upp ansiktet på olika sätt. Rött ljus.
Mise-en-shot	<i>Jump cuts</i> och <i>slow motion</i> till normal hastighet.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

Den sista scenen i filmen liknar mycket en tidigare scen från mitten av filmen där hon har samma kläder. Slutets syfte kan vara att beskriva hur hon känner sig inombords då man som tittare måste ofta läsa av hennes känslor. Hela situationen där Morvern som strövar omkring och lyssnar på sin egen musik i klungan av dansande festmänniskor skapar en kontrast. På något vis understryker detta ännu mera att hon är i sin egna värld och att ingen riktigt förstår henne. Man jämför henne med alla andra och ser hur annorlunda hon är från mängden. Emellanåt strövar hon omkring lite sökandes men också uppgivet vilket för att man får en känsla av att hon är borttappad i världen. Hon känns som en borttappad utomjording. Tidvis då Morvern tittar runt känns det som om hon vet något som ingen annan vet. Hon har kanske hittat en nyfunnen förståelse för sig själv och sitt liv. Några gånger ser man Morverns stirrande ögon som tittar nästan in i kameran. Det är skrämmande och kusligt, lite som om hon har stängts av eller just bevittnat något traumatiskt. Användningen av olika uppspelningshastigheter och *jump cuts* förstärks den obehagliga känslan. Ibland står hon stilla i kaoset i klubben. Det är som om hennes inre är i chock och de omkring henne vet inte vad som händer. Hon är ensam i världen där ingen kan hjälpa henne. Själva ljuset i bilden träffar Morvern från olika håll. Vissa ljus tonar sakta upp bilden medan andra blixtrar snabbt till. Detta förstärker lugnet hon har, den nyfunna förståelse av att hon är ensam men också det som hänt henne. På något vis lindar det in hela hennes olika känslotillstånd under filmens gång. Vissa tillfällen här hon distra och i panik medan andra gånger är hon lugn och säker. Det röda ljuset liknar ljuset från julgranen i början av filmen. Hon kommer bli ständigt påmind om det som hänt och det hon gjort. Det finns inte och kommer aldrig finnas en flykt från de traumatiska händelser hon upplevt, precis som Lanna sa i baren. Hon kommer alltid

känna sig lika vilsen och främmande. Ljuset står för ett alarm som aldrig slutar tjuta. Samtidigt blir ljuset som en kommentar över att han finns omkring henne. Han finns hos henne genom musiken. Han pulserar ännu i hennes blod och hon tar honom vidare. Hon kommer försöka gå vidare från det som hände men inte glömma vad som hänt.

4.2.5 Tillsammans

Tågstationen början och slut. Att besöka samma plats som filmen börjar med känns som ett skönt avslut då detta stället är bekant. Samtidigt ger det en inblick på hur hon var första gången hon besökte tågstationen och hur mycket hon har ändrats sen dess. Förut var hon mera skärrad och förvirrad och nu är hon mera självsäker och målinriktad. Första gången hon var vid tågstationen var det natt och i slutet är det morgon. Om man sätter de tillsammans blir det som om hon suttit kvar på bänken hela natten. Detta knyter ihop berättelsen på ett sätt där hon egentligen inte lämnat stället bakom sig förrän nu, fast hon då fysiskt varit på resan och borta en stund. Det skapar en kommentar om att hon aldrig riktigt lämnat honom och allt annat bakom sig. Det är egentligen först nu som hon gjort beslutet om att åka. Det är först nu som hon går vidare i livet.

Det röda ljuset. Ett starkt gemensamt berättarelement är det röda pumpande ljuset. Mycket liknande ljus blinkar i både första scenerna och den sista scenen. Den röda färgen kunde representera en pulserande kärlek och/eller det traumatiserade alarmet. Pulse-rande kärlek på det viset att Morvern håller ännu kvar kärleken, minnet eller tankarna hon har för sin pojkvän. Hon glömmet inte honom fastän hon försöker gå vidare. Det röda ljuset blir som en påminnelse om honom och det som hänt. Hon tänker på den hela traumatiserande upplevelsen och det hon gjort. Hon blir ständigt påmind om hennes moral och hur hon rätt så oberört sågade hennes pojkväs kropp i bitar och grävde ner den. Att ljuset är både fint och skrämmande representerar ganska väl hur Morvern är. Samtidigt som det lindrar in berättelsen med ett liknande familjärt element, blir det också en påminnelse till tittaren att man tycker om en rätt så otäck människa. I båda scenerna tonar hon in och ut ur mörkret. Hon är både lugn och fin då ljuset väl lyser upp henne. I första scenen är ljuset inte lika stressande eller hårt som i sista scenen, men nog lika alarmerande. I filmen får man glimtar av en fin människa som vill bara väl och att vara lycklig. Samtidigt ser man mörk sida driven av obearbetade emotionella problem.

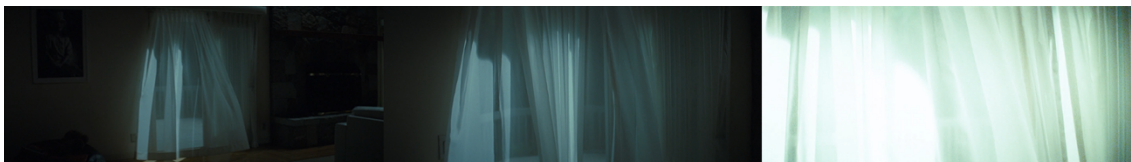
4.2.6 Sammanfattning

I *Morvern Callar* används det röda blinkande ljuset som ett ständigt alarm genom filmen; den sista pulsen av den bortgångna pojkvännen eller Morverns trauma följd av moralkris. Man får konstant även se, som hennes vän Lanna uttryckte ”what planet are you on?”, hur annorlunda och speciell Morvern är. Dessa vrickade personlighetsdrag förmedlas via visuella uttryck som t.ex. hur hon ligger bredvid och rör hennes döda pojkväs kropp och går mållöst omkring i klubben med egen musik i lurarna. Via *jump cuts* och *slow motion* skapas en tidsplanmässig förvirring i den avslutande scenen. Berättelsen lämnar vilsna och hemlösa Morvern i sin egna värld.

4.3 We Need To Talk About Kevin (2011)

4.3.1 Början av filmen

3.1 Entrée: Scen 1



Filmens första bild är en 37 sekunders *inåttäkning* på en terrassdörr. En gardin svävar graciöst i nattvinden. Bilden övergår genom vitt till nästa scen.

3.2 Entrée: Scen 2



Det första man ser är en vid bild på en stor massa av människor som trängs och kastar omkring sig krossade tomater. Man kan om man så hört talas om tillfället, känna igen evenemanget som den årliga *La Tomatina* festivalen som hålls i Spanien. Det är trångt, människor faller, slänger omkring sig tomat och någon får till och med en hink av tomatörja hällt över sig. Marken är täckt av tomatkross upp till vristerna. Några faller och andra börjar täcka personerna med tomat. En annan kastar sig på marken och rullar sig runt i tomathavet, likt en gris i gytta. Man uppfattar inte tydligt ett ansikte eller någon person och de flesta förblir anonyma och en del av massan. En kvinna (Eva) lyfts upp

av några män ovanför folkmassan. Liggandes på rygg med händerna åt sidan med ett brett leende på läpparna bärs hon sakta framåt. Efter en stund läggs hon försiktigt ner i havet av tomatkross och männen omkring henne börja täcka henne med tomat. Först ser det ut att som hon njuter av det. Efter en stund förändras minen till obehag då hon får mer och mer tomatkross i ansiktet. Till sist lägger hon armarna upp över huvudet för att skydda sig. Därefter klipper det till en närbild på plaskande tomathavet.

3.3 Entrée: Scen 3



Scenen börjar med diffusa bilder på ett fönster med gardiner. Bilden förs längs med ett vardagsrums bord och avslöjar ett gammalt äpple, ett rött ljus, en vinkork, vinflasköppnare och vinglas, oäten smörgåskant, gammal tepåse, kvarlämnad omelett och orange pillerburkar. Bilden förs uppåt från bordet och vi ser samma kvinna från tidigare. Eva är klädd i en mörkgrå Led Zeppelin t-skjorta och ligger på soffan. Hon ser trött ut och blinkar mycket med ögonen som om hon inte riktigt vet var hon är. Hon tittar mot fönstret och kisar med ögonen. Fönstret har något rött på sig. Hon sätter sig upp på soffan och blundar för att samla sina krafter. Hon stiger upp, börjar gå från soffan och slår foten mot vardagsrumsbordet så att pillerburkarna faller ut över golvet. Hon reagerar inte på detta alls. Man ser en gammal TV som är omringad med flyttboxar. Bilden förs neråt och man hinner uppfatta högar med post, en vinflaska och ett vinglas. Eva kommer gåendes in i bilden och hon sätter på sig sina tofflor i farten. Hon går mot ytterdörren och

genom dörrens fönsterglas lyser det ett rött ljus på henne. Med sin högra hand öppnar hon dörren men när hon drar i handtaget så lossnar det och hon rycks bakåt. Utan en större reaktion eller kommentar, så öppnar hon dörren med vänstra handen och går ut. Man ser nu tydligt röd målfärg på ytterdörrens fönster. Väl utomhus syns en suddig bild på ett fint gult hus med staket, ett träd och trimmade buskar. Hon går in i bilden och vänder sig om. Med ett tomt ansiktsuttryck förs hennes blick runt och hon tittar på något. Ett blått medelklasshus med en massa röd målfärg stänkt på husets framsida. I förgrunden ser man en gul bil med samma målfärg kastat över framrutan. Man ser hela hennes kropp, stående med ryggen till, tittandes på sitt hus. Hon går sedan sakta in och stänger dörren efter sig.

4.3.2 Entrée av Eva Khatchadourian

DENOTATIV BESKRIVNING

3.2	SCEN 2
Mise-en-scène	Kaotiskt, trångt, somrigt, semester, Spanien, tomatfestival. Hårt solljus, starka skuggor. Rött hav av tomater.
Mise-en-shot	Täta bilder, lång brännvidd, litet skärpedjup, platt. Hög vinkel, uppfån med en subtil vinkel. Låg vinkel då hon lyfts upp och täcks.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

Denna scen är speciell. För det första så är det inte säkert ännu i denna scen om Eva är vår huvudkaraktär. Eva är inte den första personen man ser, men hon är den första personen som man ser tydligast och längst. Fokusen hålls vid henne att man kan dra slutsatsen till att hon är filmens protagonist. Att uppfatta några slags karaktärsdrag är svårare då scenens funktionerar mera som en återblick, en framtidsblick eller en dröm. Därav har denna scen antagligen en mera filosofisk betydelse och inte enbart en introduktion till karaktären. Däremot det man kan uppfatta är att Evas turistliknande kläder tyder att hon är på semester. Hennes kroppsspråk och leende förmedlar att hon är avslappnad och lättsam. I början då hon bärs så blundar hon som hon njuter av det och hon känns allmänt fri.

Den röda färgen har en stor roll genom filmen. Färgen presenteras direkt i början av filmen och huvudkaraktären är omringad av ett rött tomathav. Denna röda färg kan förknippas direkt till blod och ondska. Med tanke på filmens handling kan man påstå att tomaterna symboliserar blodet som spillts av hennes son. I tomatfestivals scenen greppar människor tag i henne, saker flyger ovanför henne och betar sig allmänt kaotiskt och våldsamt. Kaoset och eländet skapat av Kevin genom hela hennes liv och hur hon i det hela döms och bestraffas av samhället för vad Kevin gjort påminner mycket om dessa människor som greppar tag i hennes kropp. T.ex. under tomatfestivalen slår en man henne vid sidan då hon bärs, senare i filmen så blir hon slagen i ansiktet av en kvinna. Fastän mannens slag inte är våldsamt, känner man av en våldsam underton i hela scenen. Eva lider genom filmens händelser gång på gång utan att vidare opponera sig utan accepterar hennes öde, bortdomnad som hon är. Detta får man dock veta i ett senare skede men man kan hitta likheter i första scenen. Eva låter sig bara bli omringad av all ondska, likt all tomat i denna scen. Då Eva bärs liggandes ovanför massan med hennes ben ihop och armar utsträckta ger det en direkt visuell liknelse till Jesus korsfästelse. Detta liknar också hur Eva behandlas genom filmen. Hon själv känner ett måste att fortsätta fastän det kräver en uppoffring eller acceptans av hennes öde. Hon blir ständigt i filmen en syndabock för Kevins förskräckta dåd och orättvist dömd av andra. Bildens höga vinkel ger en känsla av att någon ovanför ser ner på henne, likt att Eva blir dömd av en högre makt som Gud, Kevin eller kanske av tittaren. Ljuset ger en direkt känsla av starkt solljus, men i kombination med den höga vinkeln och bristen av skärpedjup liknar det något i stilen av ett strålkastarljus. Det finns ingen plats för Eva att gömma sig utanför ljuset, lite som om hon vore under ett mikroskop redo för att bli dömd för sina gärningar. Eva blickar upp mot himlen en lång stund vilket ger en känsla av önskan till förlåtelse, seendet av ljuset, väntar på sin dom eller något liknande. Eva funderar kanske själv på vad hon gjort rätt eller fel och om hon kunde ha hindrat att massakern skulle skett. Före hon läggs ner ger bildens balans, användningen av *slow motion* och lugnet i hennes kroppsspråk en känsla av frihet och glädje.

Hela händelsen hur Eva bärs, sedan tittar upp mot himlen, sedan läggs ner och täcks, innehåller på ett eller annat sätt livsförloppet. Eva bärs i början med en hand runt sin nacke. Detta liknar lite hur just barnmorskor håller i spädbarn vid födseln. Själva tomaten på Eva liknar även hur spädbarn är täckta då de föds. Därefter bärs hon och är glad,

hon njuter och allting är bra. Hon ger en blick upp mot himmelen och därefter sätts hon ner. Denna blick kunde vara Kevin som föds, hur hon blir ”fångad” i detta moderskap, eller hur hon blir felaktigt dömd av alla omkring henne. Hur hon bärs och kroppens massa påminner samtidigt om en kista. Evas liv som hon visste och hennes frihet var över från detta ögonblick framåt, så begravningen av hennes frihet, moral och mänsklighet. När hon läggs ner så täcks hon och hon känner obehag.

DENOTATIV BESKRIVNING

3.3	SCEN 3
Mise-en-scène	Påsar under ögonen, ofokuserad blick. Kisar med ögonen, ljuskänslig. Rör sig tungt med utmattat ansiktsuttryck. Led Zeppelin t-skjorta. Pillerburkar, gammal mat, vin, tidningar. Rött ljus genom fönstren lyser på Eva. Röd målfärg.
Mise-en-shot	Mycket skärpedjup. Eva går mot vänster ut genom dörren. Fönstret ramar in Eva i ena hörnet. Handhållen kamera som följer, <i>pan</i> och <i>tilt</i> till aktioner. Det finns en nervositet i hur kameran skakas. Vissa bilder är sneda.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

Evas dåsiga blick, hennes hår och kläder samt vinet, den kvarlämnade maten och pillerburkarna på bordet ger en direkt inblick till att Eva mår dåligt och oskötsamt. Hon försöker domna bort sina känslor med rusmedel och struntar i det mesta. Tidningarna och flyttboxarna visar hur huset är egentligen obebott och att hon bort där men inte lever där. Vissa bilder är snett komponerade och förmedlar hur hennes liv inte är stabilt eller hur dåligt hon mår just nu. Det fanns flera tillfällen där Eva inte gav en större reaktion till händelser som, så att säga, välmående människor skulle gjort. När Eva slår sin fot i bordet går hon bara vidare utan att reagera. Hon lägger på sig tofflorna utan att stanna, och då hon öppnar dörren och handtaget lossnar rycks hon bakåt men sträcker direkt andra handen fram och öppnar dörren. Hennes reaktion då hon ser på sitt hus täckt i målfärg är inte arg eller besviken utan mer tom, slö och uppgiven. Alla dessa händelser förtydligar hennes bortdomnande tillstånd samtidigt som skapar en introduktion till hur hon kommer behandla motgångar i filmens intrig.

Ju mer berättelsen utvecklas desto fler gånger ser man hotfullt beteende av Kevin där han agerar irrationellt. Eva förblir rätt passiv till att reagera på dessa genom praktiska åtgärder utan snarare reagerar med chock och känner sig oförstådd. Det att hon rycktes lite bakåt men sträckte andra handen direkt fram för att öppna dörren och inte t.ex. kastade dörrhandtaget någonstans, ger ett intryck av hurudan hon är i resten av filmen. Samtidigt visar det hennes tålmod samt hennes gräns för just dessa motgångar. Det finns även en hopplöshet och orättvishet i att ”det hon rör går sönder” som drastiskt kan tolkas till hur hon ”misslyckats med Kevin”. Då Eva går ut genom dörren rör hon sig från höger till vänster. Detta kunde tyda på att kämpar emot, då detta inte är den naturliga riktning vänster till höger. Allmänt i filmen känns det också irrationellt hur hon så villigt accepterar allt som händer som en rättvis behandling till henne men samtidigt känns hon stark som orkar kämpa vidare utan att ge upp.

Ljussättningen samt valet av att använda den röda målfärgen ger en direkt koppling till föregående scenen. Dessa två börjar stöda varandra och skapa en större förståelse för vad filmen kommer handla om. Den själva suddiga bilden av den strittande målfärgen på fönstret och föregående bild av strittande tomathav liknar varandra. Dessa två bilder övergår från tomatfestivalen till Eva som vaknar vilket gör att man kan uppfatta festivalen som enbart en dröm. Det kan även vara en länk mellan det förflutna till nuet som ett berättargrepp. Då Eva vaknar samt går ut genom dörren lyses hon upp av den röda färgen. Det röda täcker henne och hon färgas av den, likadant som i filmens belopp hon blir stämplad som ond av Kevin och av samhället. Den röda färgen blir en visuell representation över livet som Kevin tagit.

4.3.3 Slutet på filmen

3.4 Sortie: Scen 4



Eva sitter ihopsjunken i soffan med Led Zeppelin t-skjorta på sig. På bordet som lampan står på finns det ett vinglas. Hon stirrar rakt framåt med en tom blick. Hon sitter som om hon inte vore där och det enda som rör sig är hennes andning. Hon blinkar några gånger och för upp t-skjortan över näsan och munnen och andas in. Hon doftar på skjortan och trycker den hårdare mot ansiktet och blundar med rynkade ögonbryn och börjar gråta in i t-skjortan. Det klipper till Eva som stryker Kevins t-skjorta. Tidigare i filmen hade Kevin samma t-skjorta på sig då han var lite yngre. Hon viker t-skjortan noggrant. Man ser henne gå uppför trapporna med flera av Kevins t-skjortor. Hon drar ut en garderoblåda och lägger skjortorna ovanpå resten av Kevins kläder och stänger lådan. Hon fixar sedan till den redan bäddade sängen viker in täcket under madrassen. Sedan lägger hon försiktigt Robin Hood boken från skrivbordet upp på hyllan. Därefter lägger sedan in stolen mot skrivbordet. Den sista bilden visar hela rummet i en vid bild.

3.5 Sortie: Scen 5



Eva går ut från huset och all röd färg har hon nu slipat bort. En sång spelas i bakgrunden. Hon går mot sin bil men stannar vid bilens bakre del och vänder sig om mot huset.

Hon tittar på huset en stund och går sedan och sätter sig i bilen. Efter det klipper det till en bild där hon redan kör. Musiken tar över all ljudvärld och Eva blinkar ofta.

3.6 Sortie: Scen 6



Nästa scen börjar med Kevin stirrande rakt framåt medan Eva syns suddigt i bakgrunden. Eva håller blicken på Kevin tills han vänder sig mot henne. Kevin har rakat hår med massa små sår. De ser på varandra. Bakom Kevin står en vakt men annars är de bara de två i rummet. Mesta tiden uppfylls av långa blickar och tystnad. Under dialogen får man reda på att han är snart 18 och skall förflyttas till ett vuxenfängelse. Eva frågar om han är rädd, och han frågar om hon riktigt vet vad som försiggår i såna ställen. Hon säger med attityd och ironi att han klarar sig säkert fint och att han har "managed it all so well". Man får också veta att idag är det två år sen massakern och därför fick Eva träffa honom fastän det var en måndag. Till sist frågar hon honom varför han gjorde som han gjorde. Han svarar att han inte vet varför han gjorde som han gjorde. Vakten säger sedan att tiden är ute. Kevin stiger abrupt upp och man ser paniken i hans ögon. Han ser på Eva. Eva går fram till honom och kramar honom. Kevin ser rädd ut och hans kropp skakar i kramen. Eva lägger handen på hans huvud och håller hårt om honom.

3.7 Sortie: Scen 7



Den allra sista scenen i filmen är en lång bild på Eva gåendes mot kameran. Man ser Eva framifrån, med samma ansiktsuttryck går hon genom gången. Solljuset som kommer genom fönstret träffar henne på olika vis. Evas blick är både tom, utmattad, besegrad men lite hoppfull samtidigt. Vi följer med henne en lång stund innan det klipper till Evas synvinkel. Hon går ut genom dörrarna och bilden övergår till vitt. Där slutar filmen.

4.3.4 Sortie av Eva Khatchadourian

DENOTATIV BESKRIVNING

3.5	SCEN 5
Mise-en-scène	Eva är uppställt klädd. Går inte lika tungt. Målfärgen är borta från huset.
Mise-en-shot	Vid vinkel, hon rör sig från höger till vänster.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

Blicken som Eva kastar tillbaka på sitt hus före hon sätter sig i bilen är lite som en avslutande kommentar. Själva det att hon tittar på hur hon lyckats slipa bort all målfärg, är lite som hur hon ändå på sitt sätt försöker ställa saker till rätta. Eva går från den högra sidan till den vänstra vilket igen kunde tyda på att hon gör motstånd. Hon fortsätter kämpa vidare fast det är svårt att förstå varför eller motiveringen till det. Hennes liv är

inget liv just nu utan hon lever i domen av Kevins dåd. Det är som om hon tar emot ett straff hon inte förtjänar. Slipandet kan även vara en visuell metafor över hur Eva ”tvätade bort blodet som Kevin spillde” då hon försvara honom i domstolen. Samtidigt ser hon på huset nästan lite med en stolthet. Kanske det finns en förändring i Eva eller att en förändring är på kommande.

DENOTATIV BESKRIVNING

3.6 och 3.7	SCEN 6 & 7
Mise-en-scène	Kevin har rakat hår och sår vilket han inte haft tidigare. Eva har på sig en <i>visitor</i> -bricka. Eva lägger ut armarna när hon går in i kramen. Kevin skakar i kramen och Eva håller om hans huvud. Eva träffas med hårt ljus från fönster på olika sätt och återgår till mörker vid utgången. Ljuset från fönstren illuminerar hennes ansikte så det ”glittrar” ibland.
Mise-en-shot	Centrerat och balanserad komposition. Vid utgången även centrerad med linjer som går inåt. Former av fyrkanter över hela bilden. Kameran höjd är för det mesta ögonhöjd där en bild på Eva i hög vinkel under dialogen. Vid kramen har bägge låg vinkel men Kevin ett snäppe lägre. Utgången har även låg vinkel. Kameran är på samma position men gör små <i>pans</i> för att följa personerna. Vid utgången bakåttåkning. Sista bilden, Evas <i>p.o.v.</i> har handhållen kamera.
Montage	-

KONNOTATIV ANALYS

Det faktum att vi ser en kram samt att Eva går fram och ger en kram är något stort och avslutande. Då Kevin och Eva förenas i kramen skapar deras huvud tillsammans formen av ett hjärta. Tyngden i bilden ligger i den stora massan som skapas. Själva kramen känns antingen som en acceptans, en bekännelse över hur hon i modersrollen alltid kommer älska honom vad han än gör eller sen ett sista adjö. I dialogen får man reda på att Kevin är på väg till ett vuxet fängelse, och att där kanske han inte kommer klara sig. Det faktum är att denna gång har han rakat hår och en massa sår i ansiktet och på huvudet, vilket ger en uppfattning om att han är i fara eller inte kommer överens eller är i fara i fängelset. Detta kanske även skapar någon slags empati från Evas håll. Evas

kroppsspråk är mer öppet och aktiv för att förstå Kevin, men samtidigt använder hon vissa tonlägen av ironi och bitterhet. Kevin känns inte lika hotfull eller arg som förut. Allmänt har scenen även en annorlunda maktdynamik än förut för i de flesta tillfällen känns det som om Eva har överläget. Direkt efter Kevin berättar att han inte vet varför han gjorde som han gjorde, har Evas bild en högre vinkel och Kevin har överläget. Kanske hon känner sig uppgiven då hon aldrig kommer få ett svar på varför. Även under kramen är Kevins bild i en mera lägre vinkel än Evas. Han är dock komponerad mera åt den högra sidan och har en vidare bild än Eva. Evas bild är tätare och hon är centrerad. Då hon går ut ur fängelset riktar alla linjer på väggarna in mot henne. Bildens komposition lyfter hennes makt och styrka, som om hon avklarat något. Samtidigt som styrkan känns i bildens sceneri vid utgången, är Evas kroppsspråk och ansiktsuttryck så utmattat och uppgivet att dessa motstrider varandra. Genom fönstret kommer ett starkt solljus som träffar henne både vackert och skrämmande samtidigt. Ibland illumineras Evas ansikte fint som snabbt följs med skuggor skapar av fönsterspröjsarna. Hela utgången känns som något fint och hoppfullt samtidigt som en gång mot döden. Då de kramas har Kevin en pendel-liknande rörelse och ser rädd ut. Eva håller fast honom som om han vore en liten rädd pojke. Kramen börjar kännas som ett sista adjö. Med kunskapen om scenen innan där Eva stryker Kevins gamla t-skjortor och fixar till hans rum i kombination med detta omfamnande, känns det som om Eva fått tillbaka sin 6 åriga son för en stund. Hennes djupa andningar, blicken uppåt och utmattade utgång ger en slags försäkran till att detta var ett slut till det förflutna, och Kevin finns inte mera för henne. Samtidigt som det känns att hon äntligen är fri ger det en förföljande känsla av att hon är för evigt fångslad. Hon går och andas lite som om hon tar sina sista andetag eller just kämpat för sitt liv. Det liknar lite hur någon som just sett något traumatiskt är i ett chockerande tillstånd. Blicken uppåt i kramen och den utmattade gångstilen ut från fängelset kan tyda till att hon ständigt är i ett chocktillstånd. Hon har hela tiden agerat vad hon tror sig vara rätt och vad en mor skall göra för sin son, men inombords tär det på henne för hon har en inre konflikt över vad hon egentligen känner. Eva hade och har ingen kontroll över sitt öde, och har eventuellt redan från början känt sig fångslad och i fel roll. Här kommer *visitor*-brickan in. Under filmens gång ser vi hur hon ofta avstår då Kevin betar sig hatfullt mot henne. I början försökte hon hitta orsaken till dessa hotfulla gärningar, men ger snart upp och lever i hoppet om att det går över. Hon känns oftast under filmen som om hon blivit felplacerad och vill bara rymma från allt, moderskap,

äktenskap och hela livet med hus och familj. Under filmens gång dyker flera ledtrådar om att hon vill resa eller lämna livet hon har bakom sig. I en scen säger hon det kallt rakt ut till 6-åriga Kevin om att hon önska hon var i Paris och inte där. Ibland känns hon som ett självgående skal där hon enbart är handlingskraftig i rollen över hur en moder borde göra och inte vad hon själv vill göra. Av den orsaken är denna *visitor*-bricka på något vis tangerande till tonen i hur hon är under hela filmen. Man får en uppfattning om att hon alltid bara varit en betraktare av sitt egna liv, som om hon skulle se det spela ut framför sig utan makten att påverka. Under sista bilden då hon går ut ur fängelset blir det ännu tydligare, där hennes utbrända utmattade gångstil tar sig framåt mekaniskt. Hon var egentligen aldrig delaktig och ville kanske inte nånsin vara. Själva bildberättarstilen att från hennes *point of view* sedan göra en övergång till vitt gör att bilden på Evas zombie steg känns ännu kraftigare. Antingen är hennes liv över eller så är hon äntligen fri.

4.3.5 Tillsammans

Slipandet av målfärgen. En tydligt och bildligt representation över hur Eva förhåller sig till situationen hon befinner sig i är bortslipandet av röda målfärgen från huset. Om hon inte brydde sig skulle hon inte ha gjort det. Det kan vara ett försök på att rensa sig från sin sons gärningar men även en metafor för hur Eva skurar blodet som Kevin spillt. Hon vill kanske glömma det som hänt eller tar bara återigen villigt emot en orättvis behandling. Att använda den röda målfärgen i början skapar ett intresse att se vidare samt ett hinder att ta sig över. En annan funktion med slipandet kan vara att för att underlätta tittarnas uppfattningen om tiden som gått. Blicken tillbaka på huset ger en avtoning till vad Eva klarat av. Hon har än en gång tagit sig an en motgång och lyckat sig ut på andra sidan. Likadan som hon ännu inte helt tappat sinnet fastän hon gått genom hemskheter som hatbrott, diskriminering och inte minst den traumatiska upplevelsen av massakern och mordet på hennes familj. Det blod som spillt är den röda målfärgen och som en avslutande not ger det henne hopp om att hon kan lägga allt detta bakom henne. Dock behöver inte att slipa huset rent betyda något lika hoppfullt utan kan vara återigen en till motgång avklarad på listan av allt förfärligt hon måste ta emot och genomgå. Dess funktion kan betyda och understryka hennes starka vilja att ställa saker till rätta och hur hon fortfarande inte gör ett motstånd utan bara sopar det igen under mattan.

Krucifixens armar och Kevins syndabock. Då Eva går fram för att krama Kevin sträcker hon händerna rakt ut åt sidan. Ställningen liknar mycket över hur hon låg med händerna utsträcka på tomatfestivalen. Moderskap är något osjälviskt, själskrossande och uppoffrande. Eva läggs på korset för att dömas, pinas och dödas långsamt. Hon förtjänar inte den dom hon fått men detta är vad som krävs för att vara en god mor. Dilemmat i det hela är vad hon skulle valt att göra skulle hon alltid bli fördömd. Hon valde att försöka vara en god mor, men i hennes sanna jag ville hon aldrig vara en mor och Kevin kanske kände av att denna kärlek aldrig fanns. Därför kanske han bestraffar henne och därför tar hon emot det för hon vill inte medge denna mörka sanning. Eva lider på korset för Kevins synder och sina egna för hon känner skuld över hennes sanna känslor och misslyckad som en mor.

4.3.6 Sammanfattning

I *We Need To Talk About Kevin* ges Eva en kuslig introduktion täckt i färgen röd. Eva syns första gången i en drömlig tomatfestivalsscen där höga vinklar och *slow motion* presenterar henne likt Jesus på korset. Genom sneda och suddiga bilder vaknar man upp med Evas psykiska och fysiska bakfylla. Halvsoven tacklar hon bord och dörrhandtag för att finna en bildlig påminnelse om hennes monster till son; den röda målfärgen som kastats över hennes hus är blodet som Kevin spillt. I Evas avslutning omfamnar hon om detta monster. Därefter säger berättelsen sitt sista adjö men ett lika bortdomnat uttryck av förtvivlan och tomhet som i resten av filmen. Frågan om hon är fri eller fängslad, och om Kevin då grundar sig i miljö eller arv förblir obesvarad.

5 SLUTSATS & DISKUSSION

Den huvudsakliga forskningsfrågan för arbetet löd enligt följande: *Vad finns det för visuella konventioner i protagonistens entrée och sortie i Ratcatcher, Morvern Callar och We Need To Talk About Kevin?* Därefter följde av diskussionsfrågan: *Kan man identifiera en visuell konventionell stil av Lynne Ramsay i hur hon presenterar och avslutar sin huvudkaraktär?* Hypotesen för arbetet var att jag skulle finna liknande eller motstridande bildberättarkomponenter och betydelser. Jag skulle även uppfatta någon ny information genom att se på början och slutet samtidigt. Till sist skulle jag uppfatta något slags mönster i regissörens visuella konventioner.

De konventioner jag fann i de olika filmerna var väldigt specifika för berättelsen. Det var svårt att urskilja konventioner om personen mot konventioner om berättelsen. Berättelsen och protagonisten är dock extremt beroende av varandra för det som händer i berättelsen påverkar huvudkaraktären. Jag fick svar på min forskningsfråga i den mån om att jag hittade de olika konventionerna. Jag märkte att de berättarkomponenter som gav mig mest information i syfte om huvudkaraktärens *entrée* och *sortie* var reaktioner, agerande, färg, kläder, miljö och rekvisita. Jag hade förväntat mig ändå att fler berättarkomponenter under *mise-en-shot* skulle synas tydligare än vad de gjorde. Om fokuset för arbetet var enbart på *mise-en-shot* skulle resultatet troligen vara mer detaljrikt men också varit svåråtkomligt att nå. De olika visuella konventionerna skulle ha sett annorlunda ut om någon annan utförde examensarbete än jag, då konventionerna är så beroende av läsaren och berättelsen.

Jag fann dock inte mera ”ny information” genom att se på början och slutet samtidigt, utan mera en fördjupning på något som redan presenterats i filmen. Det som jag visste redan och fann att var sant, var att alla tre filmer börjar med en slags dislokation där man inte riktigt förstår var man är eller vad som händer (Massa 2018). Den första bilden hos alla tre filmer är både drömlika, skrämmande och vackra samtidigt. Det tar även alltid en rätt så lång tid innan vi får höra våra huvudkaraktärer tala och då de talar bekänner ingen deras inre känslor utan håller allting innanför sig. I både *Morvern Callar* och *We Need To Talk About Kevin* används färgen röd som ett bärande element. I dom båda filmerna avslutas karaktärerna med ett zombielikt kroppsuttryck av tomhet. I alla tre

filmer finns det en kommentar om att livet går vidare i samma spår och ingenting har egentligen förändrats. Ryan dör i början av filmen och James i slutet. När man sätter första och sista bilden av *We Need To Talk About Kevin* ihop blir det som om Eva för evigt återupplever dagen hon fann sin familj mördad av hennes son. I *Morvern Callars* början och slut blir det som om Morvern är borttappad i tid och rum där det pulserande röda ljuset kommer alltid att påminna henne om pojkvännens självmord. Alla tre filmer använder också en drömliknande sekvens där man som tittare är osäker på när eller ifall det hände. *Morvern Callar* slutar med en klubbscen som syns tidigare i filmen. *Ratcatchers* sista scen är James dröm som går i uppfyllelse, där hans och Ryans familj går över sädesfältet till deras nya hem. Dramatiska tomat-massaker-scenen i *We Need To Talk About Kevin* återkommer kort i ett senare skede men man uppfattar inte när Eva har besökt tomatfestivalen. I alla tre filmer går huvudkaraktärerna genom något traumatiskt. Samtidigt utforskar de kärleksrelationer som är vackra med dysfunktionella. Den stora frågan i alla berättelser är var moralen ligger och utforskar tittarens känslor för en person som agerar omoraliskt eller ”fel”. Alla tre filmer utspelar sig kring någon som har dött och mer eller mindre utforskar om det är eller inte är protagonistens fel till personen/personernas död. Lynne Ramsay kräver egentligen ganska mycket av tittaren för mycket information måste man tolka fram själv genom musik, ljud och bild. Många stora frågor förblir obesvarade. Jag själv notera även att från *Ratcatcher* till *We Need To Talk About Kevin* har Ramsay blivit bättre på att komprimera förmedling av information. Från första filmen till den sista blir berättandet allt mer effektivt och visuellt bärande. Tempot och tiden som det tar att nå fram till en tanke eller egenskap är betydligt snabbare.

Det finns alltså definitivt gemensamma faktorer och element mellan berättelserna. Dock att påstå att jag funnit en tydlig konventionell stil för Ramsay är fel. Inga samband mellan visuella berättarelement eller tekniker är så pass starka i de olika filmernas *entrée* och *sortie* av protagonisten. De konventioner funna är mycket beroende av karaktären och dess berättelse. Jag kunde dock påstå eller antyda om en stil baserat på likheterna jag funnit mellan dessa filmer. Lynne Ramsay presenterar sina karaktärer med att sätta dem i en dislokation. Gradvis presenteras karaktären med visuella ledtrådar om dess egenskaper. Känslor och tankar måste läsas av från karaktärens prestation och kroppsspråk för sällan ger dialogen sådan information. Karaktärerna får även en kuslig obe-

kväm situation direkt i början av sina berättelser (Ryans död, pojkvännens självmord, målfärg-tomat-massaker). Avslutningen är rätt så dystert och ifrågasättande. Man vet inte riktigt om karaktärerna har gått genom en större förändring eller inte. Det finns ingen bekräftelse eller svar i frågor om varför något skedde eller vad som kommer hända till näst. Karaktärerna förblir nästan lika som i början av berättelsen. Det känns även att de alla tre huvudkaraktärerna blev i någon mån besegrade av ondskan de bekämpade.

Det har inte varit enkelt att finna metoden. I början var tanken att göra en mycket mera detaljerad analys men för att kunna behandla alla tre filmer tog jag beslutet att gå för en mera allmän analys. Mycket har tagits bort och annat har satts till men det som hållits kvar under alla gånger är semiotiken. Via semiotiken har jag fått en större förståelse för hur personliga tecken är för filmen och hur viktigt det är att skapa mening i det man förmedlar. Jag har också sett tydligare framför mig hur fina och effektiva sätt det finns att få fram information och berättelse utan att överdriva eller vara för tydlig. Genom att bryta ner dessa filmer av Lynne Ramsay har jag insett hur effektivt hon berättar och talar med bilden och skådespelarens prestation innan dialogen. Hon använder visuella berättarkomponenter på många sätt som jag inte gick genom (i alla filmer fanns det något obehagligt som var skildrat så vackert och stilfullt, t.ex. hur Morvern inte tycker att kryp är äckliga och när Kevin radar perfekt upp sina avbitna naglar). Genom den valda metoden och analysmodellen kunde jag som läsare analysera konventionerna. Det är viktigt att jag accepterar mina subjektiva känslor och att jag medger att mina bedömningar är påverkade av mitt egna synsätt (Corrigan 2007 s. 15). De bedömningarna som jag gör kan berätta en sanning om mig själv men även en sanning om andra (Corrigan 2007 s. 15). Film är ständigt i en dialog med tittaren där filmen interaktivt förmedlar information till tittaren (Grodal 1997 s. 39). Processen av att se en film och förstå ett narrativ är inte möjligt utan en subjektiv känslomässig respons (Grodal 1997 s. 1). Det finns inte en universell mening i bilder, då valen gjorda för filmen är just gjorda för filmen. Det betyder att t.ex. en kamerarörelse eller färg kan förmedla olika saker i olika filmer (Corrigan 2007 s. 64). Därför lyckades jag finna de olika konventionerna för de var skapta för berättelsen.

För vidare forskning kan det vara svårt att greppa tag om något konkret då detta arbete är fyllt med mina personliga tolkningar över filmerna och dess betydelser. Man kunde

dock basera sig på min tolkning av Lynne Ramsays allmänna stildrag för att bearbeta en tydligare fortsättning på hennes auteur-stil. Det finns däremot för många orsaker för vidare forskning om Lynne Ramsay och hennes filmer. Vad man definitivt kunde utforska är hur hon så stilfullt använder musik och ljud för att föra fram berättelsen felfritt.

Jag är medveten om att detta examensarbete är långt. Analysen är kring 40 sidor, därav endast scenbeskrivningarna är kring 20 sidor. Mycket material har tagits bort under processens gång fastän det kanske inte ser ut som det. Arbetets fokus har skiftat flera gånger från det ena till det andra. Personligen har det varit givande då jag lärt mig mycket nytt om flera olika saker, men med tanke på ett examensarbets syfte skulle något mycket mindre och mer fokuserat ge ett bättre resultat. Jag kunde ha undvikit huvudvärk och förvirring genom att välja något mer begränsat. Däremot hade jag möjligheten att välja vilka filmer och vilken regissör som helst. Den inspiration jag fått från Lynne Ramsay och hur hon för fram berättelsen i sina filmer är något jag definitivt inte skulle byta ut.

KÄLLOR

- Andersson, L. G. & Hedling, E., 1999, *Filmanalys: En introduktion*, Studentlitteratur, Lund.
- Berger, A. A. & Torhell, S., 1999, *Kulturstudier: Nyckelbegrepp för nybörjare*, Studentlitteratur, Lund.
- Bradshaw, P., 2002, Morvern Callar, *The Guardian*. Tillgänglig: <https://www.theguardian.com/culture/2002/nov/01/artsfeatures3> Hämtad: 11.4.2018.
- British Film Institute, *We Need To Talk About Kevin*. Tillgänglig: <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4f4b8b91a5380> Hämtad: 10.4.2018.
- Buckland, W., 2003, *Film studies*, Hodder Education, London.
- Buckwalter, I., 2012, The Impossible Question of 'We Need to Talk About Kevin': Nature or Nurture?, *The Atlantic*. Tillgänglig: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/01/the-impossible-question-of-we-need-to-talk-about-kevin-nature-or-nurture/251664/> Hämtad: 16.3.2018.
- Casetti, F., Chiostri, F., Kelso, T. & Bartolini-Salimbeni, E. G., 1999, *Theories of cinema : 1945-1995*, University of Texas Press, Austin.
- Chandler, D., 2002, *Semiotics : the basics*, New York Routledge, London.
- Corrigan, T. J., 2007, *A short guide to writing about film*, 6 uppl., Pearson Longman, New York.
- Fiske, J. & Olofsson, L., 1997, *Kommunikationsteorier : En introduktion*, ny rev. uppl., Wahlström & Widstrand.
- Granath, T., 2006, *Manus och dramaturgi för film*, 3 uppl., Liber, Malmö.
- Grodal, T., 1997, *Moving pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition*, Clarendon Press, Oxford.
- Hart, A., 2003, Ordinary People With An Edge; Lynne Ramsay on "Morvern Callar", *IndieWire*. Tillgänglig: <http://www.indiewire.com/2003/01/ordinary-people-with-an-edge-lynn-ramsay-on-morvern-callar-80047/> Hämtad: 11.4.2018.
- Harvard Film Archive, 2012, *Lynne Ramsay and the Senses of Cinema*. Tillgänglig: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012janmar/ramsay.html> Hämtad: 12.2.2018.
- Hasted, N., 2018, You Were Never Really Here's Lynne Ramsay interview: 'I remember in one take, Joaquin Phoenix was walking towards the camera and I saw the devil',

Independent. Tillgänglig: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/lynne-ramsay-you-were-never-really-here-joaquin-phoenix-ratcatcher-morvern-callar-samantha-morton-we-a8242406.html> Hämtad: 11.4.2018.

IMDb.com, *Lynne Ramsay*. Tillgänglig: http://www.imdb.com/name/nm0708903/?ref=nm_sr_1 Hämtad 15.3.2018.

IMDb.com, *Lynne Ramsay : Awards*. Tillgänglig: http://www.imdb.com/name/nm0708903/awards?ref=nm_awd Hämtad 12.2.2018.

IMDb.com, *Lynne Ramsay : Biography*. Tillgänglig: http://www.imdb.com/name/nm0708903/bio?ref=nm_ov_bio_sm Hämtad 12.2.2018.

IMDb.com, *Morvern Callar*. Tillgänglig: http://www.imdb.com/title/tt0300214/?ref=nm_sr_1 Hämtad: 11.4.2018.

IMDb.com, *Morvern Callar : Release Info*. Tillgänglig: http://www.imdb.com/title/tt0300214/releaseinfo?ref=tt_dt_dt Hämtad: 11.4.2018.

IMDb.com, *Ratcatcher*. Tillgänglig: http://www.imdb.com/title/tt0171685/?ref=nm_sr_1 Hämtad: 11.4.2018.

IMDb.com, *Ratcatcher : Release Info*. Tillgänglig: https://www.imdb.com/title/tt1242460/releaseinfo?ref=tt_ov_inf Hämtad: 17.4.2018.

IMDb.com, *We Need To Talk About Kevin*. Tillgänglig: http://www.imdb.com/title/tt1242460/?ref=nm_sr_1 Hämtad: 11.4.2018.

IMDb.com, *We Need To Talk About Kevin : Release Info*. Tillgänglig: http://www.imdb.com/title/tt1242460/releaseinfo?ref=tt_dt_dt Hämtad: 11.4.2018.

Lindqvist, F., 2009, *Att skriva filmmanus*, Adastra media, Stockholm.

Massa, W., 2018, Into the stunning visual world of Lynne Ramsay, *The British Film Institute (BFI)*. Tillgänglig: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/lynne-ramsay-you-were-never-really-here> Hämtad: 11.4.2018.

Metz, C., 1974, *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, New York.

Mitchell, E., 2000, FILM FESTIVAL REVIEW; Intimate Look at a Boy Navigating a Fetid Glasgow Landscape, *The New York Times*.

- Tillgänglig: <https://www.nytimes.com/2000/04/07/movies/film-festival-review-intimate-look-at-a-boy-navigating-a-fetid-glasgow-landscape.html> Hämtad: 10.4.2018.
- Mitchell, E., 2002, FILM REVIEW; Following the Dream Without Waking, *The New York Times*. Tillgänglig: <https://www.nytimes.com/2002/12/20/movies/film-review-following-the-dream-without-waking.html> Hämtad: 11.4.2018.
- O'Hagan, S., 2011, Lynne Ramsay: 'Just talk to me straight', *The Guardian*, Tillgänglig: <https://www.theguardian.com/film/2011/oct/02/lynne-ramsay-interview-about-kevin> Hämtad: 11.4.2018.
- Ramsay, L., 2013 [intervju], *INTERVIEW - Lynne Ramsay: "I like to push the forms of visual expression to their limit."*. Intervjuare: Benoit Pavan. Tillgänglig: <http://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2013/actualites/articles/interview-lynne-ramsay-i-like-to-push-the-forms-of-visual-expression-to-their-limit> Hämtad: 12.2.2018.
- Rooney, D., 1999, *Ratcatcher*, *Variety*. Tillgänglig: <http://variety.com/1999/film/reviews/ratcatcher-1117499750/> Hämta: 11.4.2018.
- Rotten Tomatoes, *Morvern Callar*. Tillgänglig: https://www.rottentomatoes.com/m/morvern_callar/ Hämtad: 11.4.2018.
- Rotten Tomatoes, *Ratcatcher*. Tillgänglig: <https://www.rottentomatoes.com/m/ratcatcher/> Hämtad: 10.4.2018.
- Sawyer, M., 2018, Director Lynne Ramsay: 'I've got a reputation for being difficult – it's bullshit', *The Guardian*. Tillgänglig: <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/25/lynne-ramsay-director-you-were-never-really-here-observer-interview> Hämtad: 11.4.2018.
- Scott, A. O., 2011, Suffocated by Motherhood, and a Child Whose Hold Still Lingers, *The New York Times*. Tillgänglig: <http://www.nytimes.com/2011/12/09/movies/we-need-to-talk-about-kevin-with-tilda-swinton-review.html> Hämtad: 16.3.2018.
- Swinney, J. T., 2015 [video], *First and Final Frames*. Tillgänglig: <https://vimeo.com/122378469> Hämtad 17.4.2018.
- Thompson, R., 1998, *Grammar of the Shot*, Butterworth-Heinemann, Woburn MA.
- Ward, P., 2003, *Picture composition for film and television*. 2 uppl., Focal, Oxford.

FILMERNÄ: ARBETETS MATERIAL

Ratcatcher. 1999 [film], Manus och regi: Lynne Ramsay, Pathé Pictures International & BBC Films. Filmens längd 94 min.

Morvern Callar. 2002 [film], Manus: Lynne Ramsay & Liana Dognini, Regi: Lynne Ramsay, Alliance Atlantis Motion Picture Production & BBC Films. Filmens längd 97 min.

We Need To Talk About Kevin. 2011 [film], Manus: Lynne Ramsay & Rory Stewart Kinnear, Regi: Lynne Ramsay, BBC Films & UK Film Council. Filmens längd 112 min.

TIDIGARE FORSKNING: NÄMNDÄ VID KAPITEL 1.5

Artt, S., 2013, Being Inside Her Silence: Silence and Performance in Lynne Ramsay's *Morvern Caller*, *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, nr 25, s. 1-14. Tillgänglig: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/issues/2013/february-issue-25.aspx> Hämtad: 17.4.2018.

Backlund, P., 2013, *Ellen Ripley – den moderna hjältinnan: En fallstudie om karaktärsutveckling*, examensarbete, Arcada, Mediekultur, Helsingfors.

Gómez, C. M. V., 2018, We Need to Talk About Kevin (2011). Violence against Parents, *Revista De Medicina Y Cine / Journal of Medicine and Movies*, vol. 14, nr 1, s. 13-19. Tillgänglig: <https://doaj.org/article/fc2c85f8313d4d1f8171a09d7bc74c> Hämtad: 17.4.2018.

Ingo, J., 2013, *I gränslandet mellan indie och Hollywood: En analys av formen och dramaturgin i filmen Lost in Translation*, examensarbete, Arcada, Mediekultur, Helsingfors.

Karlsson, H., 2012, *True Grit (1969) och True Grit (2010): Skillnader i filmernas dramaturgiska uppbyggnad och deras betydelse för filmupplevelsen*, examensarbete, Arcada, Mediekultur, Helsingfors.

Kendall, T., 2010, 'The In-between of Things': Intermediality in *Ratcatcher*, *New Review of Film and Television Studies*, vol. 8, nr 2, s. 179-197. Tillgänglig: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17400301003700327> Hämtad: 17.4.2018.

Kosunen, T., 2016, *Yksinkertaiset takaumat ja takaumarakenteet elokuvakerronnassa*, examensarbete, Tampereen Ammattikorkeakoulu, Elokuvan ja television, Tammerfors.

Köteleki, S., 2015, *Värimäärittely katsojakokemuksen vahvistajana elokuvassa*, examensarbete, Tampereen Ammattikorkeakoulu, Elokuvan ja television, Tammerfors.

- Lindblom, M., 2015, *En visuell presentation av huvudkaraktären i kortfilmen Maartin*, examensarbete, Arcada, Film och television, Helsingfors.
- Lönroos, F., 2015, När hjälten är en kvinna: En jämförande analys av huvudkaraktärerna i Hungerspelen och Divergent, examensarbete, Arcada, Film och television, Helsingfors.
- Morace, R., 2012, The Devolutionary Jekyll and Post-devolutionary Hyde of the Two Morvern Callars, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 53, nr 2, s. 115-123. Tillgänglig:
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00111619.2012.623475> Hämtad: 17.4.2018.
- Tryggeseid, A. J., 2017, *Framing Mass Shootings: Fictional Depictions of Real-life Gun Massacres in American Cinema*, magisteravhandling, Univeristy of Bergen, Media Studies, Bergen.
- Väisänen, J., 2009, Moraali välineenä : ristiriitainen moraali ja kirjoittajan vastuu elokuvakäsikirjoittamisessa, examensarbete, Metropolia Ammattikorkeakoulu, Viestintä : Audiovisuaalinen mediatuotanto, Helsingfors.

BILAGOR

Bilaga 1: *Ratcatcher* (1999)

Innan filmen *Ratcatcher* hade Lynne Ramsay redan skrivit, regisserat och fotograferat ett antal kortfilmer: två av de mest kända är *Gasman* och *Small Deaths* (IMDb.com, *Lynne Ramsay*). *Ratcatcher* är Ramsays första långfilm (IMDb.com, *Lynne Ramsay*). Filmen är 93 minuter lång och kom ut den 12 november 1999 (IMDb.com, *Ratcatcher : Release Info*). Här är en kort och koncist synopsis för filmen (Rotten Tomatoes, *Ratcatcher*):

James' family lives in a poor neighborhood of Glasgow in the late 1970s. While they wait for relocation to a nicer part of town, James makes do with playing by the canal with Margaret Anne and Kenny. Margaret Anne is older, and willing to sleep with the local boys for a bit of affection, while Kenny loves animals, but is slow-witted. As the garbage piles up during a prolonged strike by the garbage collectors, James dreams of a better life and tries to escape the realities of his family and personal tragedies. As his family's dream of moving to a new home slowly fades, James also finds himself increasingly estranged from his loved ones and surroundings. The only place where he can find any solace is in a half-constructed housing subdivision in the pastoral suburbs--a bus journey away--for it is here where James feels he truly belongs.

Filmens handling och stämning citerat av David Rooneys artikel i *Variety* (Rooney 1999):

Opening with a quietly presented tragedy, the drama shows 12-year-old James (William Eadie) in a scuffle with another lad on the banks of a canal running through their grungy, working-class Glasgow neighborhood. When the boy drowns, James keeps silent about his role in the accident. The secret weighs heavily on him, manifesting itself in occasional flashes of remorse beneath his inscrutable exterior and creating a hostile distance between him and his family, in particular his boozing father (Tommy Flanagan). In contrast to the grim setting, made more squalid by the accumulation of rat-infested trash during a prolonged rubbish-collectors' strike, the grimy canal assumes a quasi-magical quality, magnetically drawing James back to its banks. He spends time there with slightly older Margaret Anne (Leanne Mullen), whose need for affection drives her to freely dispense sexual favors in clumsy trysts with a loutish local gang; and with slow-witted, animal-loving Kenny (John Miller), who tirelessly attempts to impress James. The naive kid sending his pet mouse on a death mission into space provides a sweetly humorous moment. Impatiently awaiting the family's approval for transfer to council housing in a better neighborhood, James takes a bus to the city's less populated outskirts, where he spends carefree afternoons in a house under construction and a nearby field that may or may not be imagined. But as the hope of moving to a better life retreats, these brief idylls and his tender encounters with Margaret Anne appear to give way to hopelessness and further alienation. The story's affecting final stretch is left open to interpretation, embracing both dreamlike optimism and subdued despair.

Filmen är en fin blandning mellan smuts och skönhet. Sällan utspelar man ett elände med sådan finkänslighet som Ramsay gör. Introduktionen i filmen med pojken och gardinen är en av de saker som Ramsay använder sig utav för att ge tittaren en förberedning

om vad som kommer ske. Det finns en drömlig känsla i vissa scener som på ett stillsamt sätt ger filmen en intimitet i det misär som sker. (Mitchell 2000)

Bilaga 2: Morvern Callar (2002)

Emellan filmen *Ratcatcher* och *Morvern Callar* skrev och regisserade Ramsay kortfilmen *Kill the Day* (IMDb.com, *Lynne Ramsay*). *Morvern Callar* är alltså Ramsays andra långfilm (IMDb.com, *Lynne Ramsay*). Filmen är 97 min lång och publicerades första gången på Cannes filmfestival den 19 maj 2002 (IMDb.com, *Morvern Callar : Release Info*). Kort vad filmen handlar om (Rotten Tomatoes, *Morvern Callar*):

A thriller set in a remote Scotland port town, centering around Morvern Callar, an impoverished supermarket clerk. When her writer boyfriend commits suicide, Morvern, covers it up. Immediately following his death, Morvern--who's always struggled to make ends meet--steals his unpublished novel, sells it under her own name, and uses the profit to take off for the Mediterranean where she lives the easy, hedonistic life of a raver--clubbing non-stop in Ibiza, Spain.

Filmens handling och stämning citerat av Adam Hart från artikel *Ordinary People With An Edge; Lynne Ramsay on "Morvern Callar"* publicerat på IndieWires webbsida (Hart 2003):

Based on Alan Warner's award-winning first novel, "Morvern Callar" is the story of a 21-year-old woman who finds her boyfriend dead, by suicide, on Christmas Day. On the computer is his finished novel, along with instructions for finding a publisher. He leaves her a mix-tape and money for his funeral. Never having read the manuscript, Morvern changes the name on the title page and submits it as her own. Burying him in secret, she uses the money to get out of Scotland, along with her best friend Lanna, for a trip to the south of Spain — with the possibility of a more extended vacation. Soon-to-be-fatal differences arise between the two friends. Morvern discovers the publishers loved the novel, finding it a work of near-genius. The only problem is that they want to start talking about a follow-up. With the promise of more money, Morvern wants to stay away from her home forever, while Lanna is ready to return.

Filmen har en egentligen en rätt så minimalistisk handling (Mitchell 2002). Filmens fokus ligger i flykt (Hart 2003). Hennes agerande är rätt så själviska men Ramsay få de att kännas mer romantiska eller ädla (Hart 2003). Kontrasten mellan Morvern smärta och hennes mjuka egenskaper gör att hon kommer en nära huden (Mitchell 2002).

Bilaga 3: We Need To Talk About Kevin (2011)

Ramsays tredje långfilm *We Need To Talk About Kevin* är 112 minuter lång och hade sin premiär den 12 maj 2011 på Cannes filmfestival (IMDb.com, *We Need To Talk*

About Kevin : Release Info). Filmer har tagit hem 27 priser och nominerats för 62 där bl.a. till en Golden Globe och BAFTA Awards (IMDb.com, *We Need To Talk About Kevin*). En kort beskrivning vad filmen handlar om (British Film Institute, *We Need To Talk About Kevin*):

A mother recounts the events leading up to and following her son's massacre of students and teachers at his high school.

I The New York Times beskriver A.O. Scott filmens händelser och stämning (Scott 2011):

Eva, a travel writer who once enjoyed a life of free-wheeling Bohemian bliss — we catch glimpses of her in ecstasy at religious festivals in India and at ease in picturesque European cities — is brought down to earth by pregnancy and motherhood. With her amiable, practical husband, Franklin (John C. Reilly), she abandons a downtown loft for a house in the suburbs and sacrifices her wanderlust on the altar of responsibility. Does her son appreciate the sacrifice? That can hardly be expected, but little Kevin (played in toddlerhood by Rock Duer and latency by Jasper Newell) has been born with a filial ingratitude sharper than any serpent's tooth. More than that, he possesses, from infancy, an active and demonic hostility toward his mother. His incessant crying when he is in Eva's care comes to seem like the opening salvo in a long campaign to wreck her happiness and destroy her peace of mind. He refuses to be toilet trained well into middle childhood, messes up her most precious possessions and quietly sows seeds of discord between Eva and Franklin. The arrival of a younger sister (Ashley Gerasimovich), far from easing the tension in the family, only gives Kevin new opportunities to show what a manipulative little sociopath he can be. The adolescent Kevin is played by Ezra Miller, whose narrow eyes and high cheekbones suggest more a clone of Ms. Swinton than a child she might have had with the soft-featured Mr. Reilly. Mother and son, both lean, watchful and dark-haired, are like a pair of predatory reptiles incongruously housed with the fluffy, friendly animals. Their antagonism is its own kind of bond, which makes its fulfillment almost incomprehensibly terrible. The film shuttles back and forth between Eva's life in the aftermath of Kevin's crime — when she is alone and in disgrace, shunned and abused by the people she had never wanted to live among in the first place — and the events that led up to it. Horror movies tend to be relentlessly linear, moving in a crescendo of suspense that grows out of our panicked curiosity about what will happen next. Ms. Ramsay, with ruthless ingenuity, creates a deeper dread and a more acute feeling of anticipation by allowing us to think we know what is coming and then shocking us with the extent of our ignorance.

Relationen mellan Eva och Kevin innehåller vrede och ilska med små toner av kärlek och respekt. Ramsay har en ovanlig förmåga att kunna examinera och ge en inblick i huvudkaraktärens psyke utan att de måste artikulera sig desto mera. Hon har en absolut precision i att koordinera de överlappande tidslinjerna. Ramsay är även mycket mer sympatisk till Eva än vad Eva är till sig själv. Filmen presentera men svarar aldrig på hela miljö eller arv frågan. Det är dock klart att monstret Kevin kan inte ha uppstått från Evas artificiella kärlek. (Buckwalter 2012)