



Empatimaskinen - Den handhållna kamerans kraft

Malin Hemming

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Mediekultur
Identifikationsnummer:	21556
Författare:	Malin Hemming
Arbetets namn:	Empatimaskinen – Den handhållna kamerans kraft
Handledare (Arcada):	Robert Nordström
Uppdragsgivare:	-
<p>Sammandrag:</p> <p>Examensarbetet <i>Empatimaskinen – den handhållna kamerans kraft</i> behandlar tekniken att operera kameran handhållet inom fiktiva filmproduktioner, till skillnad från att använda mekaniska stöd eller stabilisatorer av kameran. Det här betyder att kameran stöds av filmfotografen eller kameraoperatörens kropp och människan blir verktyget för att röra och styra kameran. Frågeställningen är: hur behandlar det handhållna kameraarbetet berättandet och hur kan filmfotografen förbereda sig för en handhållen produktion? Frågeställningen besvaras genom en fallstudie av tre kortfilmer som jag fungerade som filmfotograf för och genom en reflektion av arbetsprocesserna med referenser till relevant litteratur som stöder de personliga observationerna. Att operera en kamera handhållet är fysiskt krävande och den oproportionella belastningen kan orsaka skador och smärtor i kroppen, men genom förberedelser av filmfotografen kan dessa risker minimeras. På samma skapar handhållet kameraarbete en möjlighet till ett friare och mera spontant arbetssätt för filmskaparna. Kameran blir ett personligt instrument för filmfotografen att spela med och framhäver mänskliga karaktärer och en levande filmvärld. De små kroppsliga rörelserna som skapas av att kameran opereras handhållet lyfter fram de mänskliga och spontana elementen i filmen. Filmfotografen kan leva med karaktärerna samt situationerna och genom kameran spegla känslorna, som karaktärerna känner, i form av kamerarörelser för tittaren att tolka och skapa en djupare förståelse till karaktären och dess upplevelser.</p> <p>Genom detta samspel av människa och maskin blir kameran ett verktyg för att skapa meningsfulla och personliga upplevelser av empati och medkänsla för karaktärer som vi ser på filmduken: en empatimaskin.</p>	
Nyckelord:	Film, kortfilm, filmfoto, filmfotograf, fallstudie, empati, medkänsla
Sidantal:	51
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	27.4.2022

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Mediaculture
Identification number:	21556
Author:	Malin Hemming
Title:	The Empathy Machine – The Power of the Handheld Camera
Supervisor (Arcada):	Robert Nordström
Commissioned by:	-
<p>Abstract:</p> <p><i>The Empathy Machine - The Power of the Handheld Camera</i> is about the technique of operating the camera handheld in fictional film productions, as opposed to using mechanical supports or stabilizers of the camera. This means that the camera is supported by the cinematographer or the camera operator's body and thus the person becomes the tool to move and control the camera. The thesis degree's framing of question is: how does the handheld camera work affect the narrative and how can the cinematographer prepare for a handheld production? The questions are answered through a case study consisting of three short films for which I worked as the cinematographer and through a reflection of the work processes with references to relevant literature that supports personal observations. Operating a handheld camera is physically demanding and the disproportionate load can cause injuries and pain in the body, but through the preparation of the cinematographer, these risks can be minimized. At the same time, the handheld camera creates an opportunity for a freer and more spontaneous way of working for the filmmakers. The camera becomes a personal instrument for the cinematographer to play with and highlights human characters and a living and breathing film world. The small bodily movements created by the camera being operated by hand highlight the human and spontaneous elements in the film. The cinematographer can live with the characters and the situations and through the camera reflect the emotions the characters feel, in the form of camera movements for the viewer to interpret and create a deeper understanding of the character and its experiences.</p> <p>Through this interaction of man and machine, the camera becomes a tool for creating meaningful and individual experiences of empathy and compassion for characters that we see on the screen: an empathy machine.</p>	
Keywords:	Film, short film, cinematography, cinematographer, case study, empathy, compassion
Number of pages:	51
Language:	Swedish
Date of acceptance:	27.4.2022

OPINNÄYTE	
Arcada	
Koulutusohjelma:	Mediakulttuuri
Tunnistenumero:	21556
Tekijä:	Malin Hemming
Työn nimi:	Empatiakone - Käsivarakameran voima
Työn ohjaaja (Arcada):	Robert Nordström
Toimeksiantaja:	-
<p>Tiivistelmä:</p> <p><i>Empatiakone - käsivarakameran voima</i> käsittelee kädessä pidettävän kameran käyttökäytännössä fiktiivisissä elokuvatuotannossa, toisin kuin kameran mekaanisten tukien tai stabilointien käyttämisessä. Tämä tarkoittaa, että kuvaajan tai kameraoperaattorin keho tukee kameraa ja henkilöstä tulee työkalu kameran liikuttamiseen ja ohjaamiseen. Kysymys kuuluu: miten käsivarakameratyö vaikuttaa kerrontaan ja miten kuvaaja voi valmistautua käsivaralla kuvattavaan tuotantoon? Kysymyksiin vastataan tapaustutkimuksella kolmesta lyhytelokuvasta, joiden parissa työskentelin elokuvakuvaajana, sekä työprosessien reflektoinnin kautta viittauksilla henkilökohtaisia havaintoja tukevaan kirjallisuuteen. Käsivaralla kuvaaminen on fyysisesti raskasta ja epätasainen kuormitus voi aiheuttaa vammoja ja kipua kehossa, mutta kuvaajan korrektilla valmistautumisella nämä riskit voidaan minimoida. Samalla käsivaralla kuvaaminen luo elokuvantekijöille mahdollisuuden vapaampaan ja spontaanimpaan tapaan työskennellä. Kamerasta tulee elokuvaajan henkilökohtainen leikkiväline, joka korostaa ihmishahmoja ja elävää elokuvamaailmaa. Käsivaraoperaattorin luomat pienet kameran liikkeet korostavat elokuvan inhimillisiä ja spontaaneja elementtejä. Elokuvaaja voi elää hahmojen ja tilanteiden mukana ja heijastaa kameran kautta hahmojen tuntemuksia, kameran liikkeiden muodossa, jotta katsoja voi tulkita ja luoda syvempää ymmärrystä hahmosta ja hänen kokemuksistaan.</p> <p>Tämän ihmisen ja koneen vuorovaikutuksen ansiosta kamerasta tulee työkalu, jolla luodaan merkityksellisiä ja henkilökohtaisia kokemuksia empatiasta ja myötätunnosta näytöllä näkemämme hahmoa kohtaan. Kamerasta tulee empatiakone.</p>	
Avainsanat:	Elokuva, lyhyt elokuva, kuvaus, elokuvaaja, tapaustutkimus, empatia, myötätunto
Sivumäärä:	51
Kieli:	Ruotsi
Hyväksymispäivämäärä:	27.4.2022

INNEHÅLL

Figurer:	7
1 Min berättelse.....	9
2 Inledning.....	10
2.1 Bakgrund	11
2.2 Struktur	12
2.3 Syfte, avgränsning och frågeställning	12
2.4 Metod.....	13
3 Teori.....	14
3.1 Begrepp och termer.....	14
3.2 Handhållen historia.....	16
4 Den handhållna kameran i <i>Kulisser</i> (2018)	19
4.1 Synopsis	19
4.2 Visuell stil.....	20
4.3 Scen analys 1: I teaterns kulisser.....	21
4.3.1 <i>Scenbeskrivning</i>	21
4.3.2 <i>Den handhållna aspekten</i>	22
4.3.3 <i>Den fysiska prestationen</i>	24
5 Den handhållna kameran i <i>The Barber</i> (2020).....	25
5.1 Synopsis	25
5.2 Visuell stil.....	26
5.3 “Run and gun” och den handhållna verkligheten	26
5.3.1 <i>Den objektiva verkligheten</i>	27
5.4 Scen analys 2: Paranoia på stan.....	29
5.4.1 <i>Scenbeskrivning</i>	29
5.4.2 <i>Spontanitet, frihet och intuition</i>	30
5.5 Scen analys 3: Striden	32
5.5.1 <i>Scenbeskrivning</i>	32
5.5.2 <i>Risker och träning</i>	32
6 Den handhållna kameran i <i>Death of a Boy</i> (2021).....	34
6.1 Synopsis	34
6.2 Visuell stil.....	34
6.3 Förberedelser med skådespelare.....	35

6.4	Scen analys 4: Ner i djupet	39
6.4.1	Scenbeskrivning	39
6.4.2	Utmaningen	40
6.4.3	Träning ger färdighet	40
6.4.4	Hjälpmedel.....	41
6.4.5	Lösningen	42
6.5	Scen analys 5: Den inre världen	43
6.5.1	Scenbeskrivning	43
6.5.2	Intimitet och närhet.....	45
7	Diskussion och avslutning.....	46
7.1	Den handhållna kamerans effekt.....	46
7.1.1	Utmaningar och fallgropar	47
7.2	Slutord	48
	Källor / References	50

Figurer:

Figur 1: Filmfotografen Gregg Toland bakom en Mitchell BNC-2 under inspelningarna av Citizen Kane. (1941)	16
Figur 2: Erich Kästner med en prototyp av en Arriflex 35mm. (1937)	16
Figur 3: Floorplan av en scen skapad med programmet Shotdesigner. Bild: Malin Hemming, Kulisser (2018)	21
Figur 4: En mera detaljerad floorplan av samma scen som i Figur 3. Skapad med programmet Shotdesigner. Kamerans rörelser är inritade. Bild: Malin Hemming, Kulisser (2018)	21
Figur 5: Stillbild var Tomas (Jon Hendriksen) konfronterar två tekniker på teatern (Niklas von Lüders, Fredrik Öblom). Foto: Malin Hemming, Kulisser (2018)	22
Figur 6: En OTS bild (over-the-shoulder) på Stigu (Niklas von Lüders) när Tomas (Jon Hendriksen) skäller anklagelser över honom. Foto: Malin Hemming, Kulisser (2018)	22
Figur 7: Stillbild var teaterchefen Julius (Frank Skog) sätter Tomas (Jon Hendriksen) på plats och motsätter sig till att spela den pjäs som Tomas vill. Foto: Malin Hemming, Kulisser (2018)	22
Figur 8: Stillbild var Tomas (Jon Hendriksen) är på väg att sabotera kvällens föreställning. Foto: Malin Hemming, Kulisser (2018)	22
Figur 9: Närbild på Karims (Bakr Hassan) minspel. Foto: Malin Hemming, The Barber (2020)	28
Figur 10: En vidare bild av samma scen som Figur 9. Foto: Malin Hemming, The Barber (2020)	28
Figur 11: Gänget i omklädningsrummet (Leon Zariqi, Albion Ismajli, Ardin Abazi, Fisnik Neziri, Teemu Aaltonen). Foto: Malin Hemming, Death of a Boy (2021)	35
Figur 12: Stillbild från övningarna inför inspelningarna av kortfilmen Death of a Boy (2021) (Albion Ismajli, Ardin Abazi Basha Troni, Fisnik Neziri, Malin Hemming, Teemu Aaltonen). Foto: Saxby Young (2021)	36
Figur 13: Stillbild från övningarna inför inspelningarna av kortfilmen Death of a Boy (2021) (Leon Zariqi , Leevi Töringe, Basha Troni, Malin Hemming). Foto: Saby Young (2021)	37

Figur 14: Stillbild från övningar inför en tagning under inspelningarna av kortfilmen Death of a Boy (2021) (Leon Zariqi, Malin Hemming). Foto: Kenneth Mattila (2021)	37
Figur 15: Stillbild av Albert (Leon Zariqi) på väg ner för korridoren. Det finns ingen återvändo. Foto: Malin Hemming, Death of a Boy (2021)	38
Figur 16: En lista av övningar från det personliga träningspasset jag följde för att stärka min kropp inför inspelningarna. Bild: Jane Pokkinen (2020)	42
Figur 17: Bild från förberedelser av en åkning med en Rickshaw dolly och Easyrig på inspelningarna av kortfilmen Death of a Boy (2021) (Leon Zariqi, Albion Ismajli, Ardin Abazi, Basha Troni, Eero Mononen, Fisnik Neziri, Malin Hemming, Teemu Aaltonen). Foto: Kenneth Mattila (2021)	42
Figur 18: Stillbild av Albert (Leon Zariqi) i ringen. Foto: Malin Hemming, Death of a Boy (2021)	43

1 MIN BERÄTTELSE

Jag befinner mig utanför en teater en kall morgon i mars. Framför mig står vår huvudkaraktär Tomas med ryggen mot mig. Bakom mig står flera av mina klasskompisar, alla med en specifik roll att utföra. En håller i mikrofonen på ändan av en lång bom, en annan håller i en kabel som leder från kameran till en monitor i ett annat rum var regissören och andra teammedlemmar kan se kamerans bild. Jag rullar på axlarna för att värma upp inför den kommande ansträngningen. Inspelningsledaren hojtar inifrån om vi är redo. Alla nickar och jag lyfter upp kameran på min axel och ropar "kamera valmis".

Det som följer är en ritual som påbörjar en tagning. Inspelningsledaren ropar "hiljaisuus kuvataan" (sv. "tystnad tagning"), påföljd av frågan "ääni?" Personen som sköter inbandningen av ljudet ropar "ääni käy" (sv. ljudet rullar). Till näst frågar inspelningsledaren "kamera?". Jag sätter på bandningen svarar med "kamera käy" (sv. "kameran rullar"), kamera assistenten för fram klappan i bild, säger numret av scenen och tagningen och slår klappan, varefter jag justerar kameran bekvämt och hittar den rätta startkompositionen var skådespelaren är på min högra sida i en halvnärbild var bilden skärs från ovanför hjässan till nivån av skådespelarens armhålor. Jag hojtar "set". Därpå följer en stund av total tystnad. Jag gräver fötterna i marken redo för att ta ett språng och tar ett djupt andetag. Sedan hörs ett "action" från regissören och spelet börjar.

Skådespelaren stormar in genom den blåa dörren med mig i hämlarna och avbryter ett möte mellan teaterchefen och arbetarna på teatern. Jag låter kameran stanna en stund på chefen Julius som säger sina ord till Tomas innan jag tar fyra steg efter Tomas som hänger av sin jacka, det här är eftersom personen med mikrofonen dvs. bommaren måste rymmas bakom mig in i rummet. Jag låter Tomas gå ifrån mig till en halvbild var vi ser att han bär med sig ett manus som jag tiltar ner till. Tomas kommer emot mig och jag backar tillbaka till dörren. Jag svänger kameran mot Julius som är färdig med sitt möte och skickar arbetarna att gör sina sysslor, medan arbetarna går iväg panorerar jag med en av teknikerna som tittar irriterat på Tomas. Julius närmar sig Tomas och de har en dialog. Jag svänger

kameran tillbaka till Julius så att jag har Tomas i förgrund. Paret går djupare in i teatern och jag och mitt entourage följer efter.

Det som jag beskriver är inspelningarna av kortfilmen Kulisser i mars 2018 som jag fungerade som filmfotograf för. Jag lyfter fram några av de otaligt många delmoment som filmfotografen måste fundera på och kunna förutse under inspelningarna. Jag upplever att när jag rör mig med en kamera på axeln är mitt medvetande splittrat itu. Den ena delen fokuserar på den praktiska aspekten och består av en kakofoni av röster som påminner mig om att ducka för en låg dörrkarm eller försiktigt stiga över en tröskel, hur många steg jag måste ta för att ge utrymme för mina kollegor samtidigt som jag håller en konsekvent komposition som följer etablerade regler för fotografi, t.ex. att sträva efter att horisontlinjen är vågrät och karaktärer inte avskärs på konstiga ställen. Det är en kör av röster från lärare och mentorer som sjunger till mig hur saker ska göras “by the book”, på samma som den kritiskt ifrågasätter varje rörelse jag gör med kameran och kräver en förklaring hur rörelsen (eller frånvaron av rörelsen) stöder berättelsen.

Den andra delen, den kreativa och påhittiga delen, är tyst. Mitt fokus ligger på det jag ser genom kameran och jag agerar fullständigt på en känslomässig basis. På plats, mitt under tagningen, blir jag inspirerad av skådespelarnas prestation eller berörd av bildens innebörd till berättelsen. Jag kan inte svara på frågor om varför jag väljer de beslut som jag gör, det enda jag kan säga att jag följer mina mänskliga och ytterst känslomässiga impulser.

2 INLEDNING

Det här arbetet är den skriftliga delen av mitt examensarbete som kompletterar slutproduktionen “Death of a Boy” som jag fungerade som filmfotograf och klippare för. Death of a Boy är en fartfylld kortfilm som följer bröderna Albert (12) och Jon (17). Vid första diskussionen med regissören kom vi fram till att filmen skulle filmas handhållet. Metoden, som var bekant till mig efter att ha filmat två tidigare kortfilmer så, kändes naturlig för projektet. Kraften och energin som det handhållna kameraarbetet bidrar med var fundamental i det visuella språket och värld byggandet i filmen.

I arbetet kommer jag att reflektera över vad det handhållna kameraarbetet bidrar med till berättelsen och den visuella stilen. Jag använder filmen *Death of a Boy* som en fallstudie, likväl två tidigare kortfilmer: “Kulisser” (2018) och “The Barber” (2020), för att reflektera över hur jag har bekantat mig med den handhållna processen och hur den kan utnyttjas i berättandet i filmerna. En annan aspekt jag undersöker är hur jag som filmfotograf kan förbereda mig inför en produktion som jag vet att kommer att innehålla handhållna sekvenser. Jag blickar tillbaka till hur jag planerat filmerna dels från ett visuellt perspektiv, dels lyfter jag fram tankar som processen har väckt om hur jag kan skapa de bästa förutsättningar för mig att göra mitt jobb som filmfotograf.

2.1 Bakgrund

När jag närmar mig ett projekt som filmfotograf ställer jag mig själv två frågor:

- Vad känner karaktären?
- Vad vill vi att tittaren känner?

Svaren på frågorna behöver inte vara samma, det är oftare konflikten i dessa som gör en scen minnesvärd, men svaret brukar vara en utgångspunkt till hur jag går till väga och hur jag vill gestalta en berättelse. Jag har märkt att jag huvudsakligen dras till en stil var kamerans temperament är väldigt energiskt och mobilt, det som i praktiken är gemensamt med dessa kännetecken är att kameran är handhållen.

Det handhållna kameraarbetets råhet och förmåga att placera tittaren i karaktärernas värld och känslor kan inte jämföras med någon annan kamerateknik. Stilen ger ett liv till berättelsen som i rätta händer kan vara ett enormt berättarmedel. Jag njuter av att som filmfotograf sätta in mig i karaktärernas sinnestillstånd och fundera på hur de upplever världen i filmen. Jag anser att genom det här subjektiva sättet att närma sig kameraarbetet kan det bli lättare att förstå karaktärernas själsliv i filmen, vilket leder till att tittaren lättare känner empati för karaktärerna.

Med andra ord: kameran blir ett verktyg för att skapa empati, en empatimaskin.

2.2 Struktur

I kapitel 2 introducerar jag arbetet och behandlar vad bakgrunden, syftet och vad mina mål med arbetet är. Jag presenterar mina frågeställningar och forskningsfrågor samt metoden jag använder för att få svar på mina forskningsfrågor. Jag klargör också avgränsningen av arbetet.

I kapitel 3 behandlar jag teori i form av grundläggande information som hjälper läsaren att förstå det handhållna kameraarbetets effekt och betydelse i ett historiskt sammanhang. Kapitlet inleds med en definition av vad handhållet kameraarbete är och termer och begrepp som jag ofta tar upp i arbetet.

I kapitel 4,5 och 6 lyfter jag fram mina fallstudier. Varje kapitel behandlar en av filmerna i kronologisk ordning. Jag använder mig av den presenterade metoden.

Kapitel 7 är det avslutande kapitlet var jag reflekterar över slutsatser jag kommit fram till samt jämför hur de olika projekten har lett mig framåt som en filmfotograf.

2.3 Syfte, avgränsning och frågeställning

Jag skriver arbetet för att få en djupare förståelse av det handhållna kameraarbetet och vad dess effekter är i samband till berättandet. Det här aspekterna är nyttiga att beakta som filmskapare för att kunna göra rätta till berättelsen man vill berätta. Genom att förstå följderna av stilistiska och tekniska val kan filmskaparen göra konsekventa och logiska beslut som gynnar både inspelningsprocessen och slutresultatet.

Varje produktion jag har jobbat med har gett mig nya inblickar till ämnet och hjälpt mig vidare till att förbättra mig som filmfotograf inför framtida produktioner. Jag har börjat forma en intuitiv stil som jag drar mig till och fundera på vad jag kan göra för att förbättra förutsättningarna, så att jag kan få den frihet jag föredrar som filmfotograf.

Min frågeställning är:

- Hur påverkar det handhållna kameraarbetet berättandet?
- Hur kan jag förbereda mig som filmfotograf inför en handhållen produktion?

Jag avgränsar frågeställningen till de tre produktioner som jag behandlar i arbetet. Eftersom jag jobbat inom det visuella verkstället av filmerna är mina observationer huvudsakligen från en visuell och praktisk vinkel.

Film är ett kreativt medium och många observationer präglas av individuella och personliga åsikter. Mina reflektioner är subjektiva i och med att jag varit med i filmernas hela process från en idé till postproduktion. Det finns inte rätt och fel sätt att närma sig ett projekt och det finns många personliga preferenser när det kommer till själva inspelningssituationen.

2.4 Metod

Min metod är en fallstudie. Det som kännetecknar en fallstudie är att forskningsämnet undersöks i detalj genom att avgränsa ämnet till kortare händelser eller processer. De mindre fallen möjliggör en djupare undersökning som kan leda till värdefulla och unika insikter, som en ytlig forskning lätt missar. Fallstudier fokuserar typiskt på olika sociala relationer och processer samt deras sammanverkan för att förstå komplexiteten i ämnen. (Denscombes, 2009)

Som mina fall har jag valt kortfilmerna: Kulisser, The Barber och Death of a Boy. Min metod baserar sig på en processbeskrivning av filmerna var jag behandlar fritt planering, inspelning och resultat. Jag gör det här genom att ta upp sammanlagt 5 scener i filmerna. Längs med arbetet lyfter jag fram fyra långfilmer som jag anser relevanta för ämnet och ger en inblick till det handhållna kameraarbetet utöver fallstudierna: Easy Rider (1969), Birdman (2014), Snabba Cash (2010) och Tree of Life (2011).

I kapitlen som behandlar kortfilmerna börjar jag med att presentera filmens synopsis. Därefter beskriver jag filmens huvudkaraktär och hur jag kompletterar med den visuella stilen karaktärens drag och mentala tillstånd. Till följande går jag till analyskedet var jag reflekterar över mina observationer.

För att få svar på mina forskningsfrågor har jag bestämt att undersöka följande saker i de utvalda scenerna:

- Den fysiska prestationen av att filma kortfilmen Kulisser handhållet.
- Spontanitet och frihet av att filma kortfilmen The Barber.
- Intimitet och närhet inom kortfilmen Death of a Boy.

Jag har valt en eller två scener från varje film som exempel för att studera dessa aspekter. Jag beskriver handlingen i scenen och hur jag gått tillväga med att förverkliga den med dessa ämnen som utgångsläge. Jag vill understryka att alla ämnen kunde analyseras genom varje film, men jag valde att avgränsa det så att ämnet presenteras genom endast den scen analys som jag anser stöder ämnet bäst.

Arbetet behandlar mycket känslor och subjektiva upplevelser, som är personliga och unika till läsaren, jag vill därför påpeka att arbetet utgår från mina egna tankar och upplevelser angående det handhållna kameraarbetet.

I det sista kapitlet kommer jag att behandla filmernas relation till varandra och hur jag utvecklats som filmfotograf genom produktionen av kortfilmerna. Den ena produktionen har lett till den andra och mina lärdomar från de tidigare kortfilmerna har format hur jag gick till väga inför planering och inspelningarna av min examensproduktion Death of a Boy.

3 TEORI

3.1 Begrepp och termer

Handhållet kameraarbete/operation - Att operera en kamera handhållet betyder att du använder din egen kropp som huvudsakliga stöd för kameran. I praktiken betyder det här att du antingen håller kameran i dina händer eller vilar den på din axel. Små videokameror har ofta ett integrerat handtag eller ett stödband medan större cinema kameror kräver accessoarer som vadderade axelskydd och skilda handtag för bekväm operation. Från den handhållna positionen kan du röra på dig och därmed styra kameran. Typiska rörelser som

man kan göra med kroppen är gång framåt och bakåt, svängningar, lutningar och knäböjningar. (Deguzman, 2020)

Empati – enligt NE Nationalencyklopedin är definitionen av empati följande: “förmåga att uppfatta och uppleva en annan människas känslor”. Det här baserar sig på att man kan föreställa vad en annan person känner och leva in i den andras tillstånd. Empati är i sin grund en spegling av känslor, den ena personen känner en reflektion av samma känslor som den andra personen upplever. Empati är en förutsättning för sociala sammanhang i våra vardagsliv. (Nationalencyklopedin, Empati)

Intuition - Nationalencyklopedin beskriver intuition som filosofisk term för att beskriva en uppfattning som inte stöds av tidigare erfarenhet eller intellektuell analys. Det här betyder att individen har en förmåga att förstå något utan tidigare bevis eller upplevelser. Intuitionen kan vägleda en person att agera på en känslomässig basis, utan att riktigt förstå varför man gör vissa val. (Nationalencyklopedin, Intuition)

Följande termer och definitioner är anknutna till filminspelningar och definitionerna av orden kan ändras i andra sammanhang.

Regissör - personen som är den kreativa ledaren i en filminspelning. Regissörens roll är att förverkliga manuset till en visuell form.

Filmfotograf - filmfotografen är personen som ansvarar över den praktiska delen av filmmandet och arbetar för att fota scenen enligt regissörens vision. Filmfotografen gör tekniska och artistiska beslut om hur bilden kommer att se ut och utföras praktiskt.

Kameraoperatör - Personen som styr kamerans placering och rörelser under inspelning. Filmfotografen kan själv operera kameran eller så delegeras rollen till en annan person som opererar kameran enligt filmfotografens instruktioner.

Panorering - kamerarörelse på x-axeln sett från kamerans riktning dvs. höger-vänster

Tilt - kamerarörelse på y-axeln sett från kamerans riktning dvs. upp-ner

Stativ eller tripod - ett flyttbart verktyg med tre ben som håller upp kameran. Stativet är statiskt och stabilt varifrån kameran kan styras från dess topp.

Dolly - en åkvagn som kameran kan monteras på. Det finns olika slags modeller som antingen åker på spår (rails) eller på golvet med gummi hjul. Dollyn kan också ha en lyftmekanism var man kan höja och sänka kameran.

Kran - en mekanisk arm med en motvikt som kameran kan monteras på. Armen kan svingas åt alla håll.

OTS - från engelskans "over the shoulder". Beskriver en bild var kameran är bakom karaktären. Kallas också "nackskott".

POV - från engelska "point of view". Beskriver en bild som är taget ur karaktärens perspektiv.

Floorplan - Ett verktyg för att visualisera en scen i planeringsskedet. En floorplan är en ritning av inspelningsplatsen vart relevant information är utprickat. Det här kan vara karaktärers och kamerors rörelser och relationer till varandra vilket klargör hur en scen kommer att spela ut.

Bildmanus - Ett annat verktyg för planeringsskedet. Bildmanus består ofta av ritade skisser som föreställer hur bilderna kommer att se ut med riktgivande komposition samt bildstorlekar.

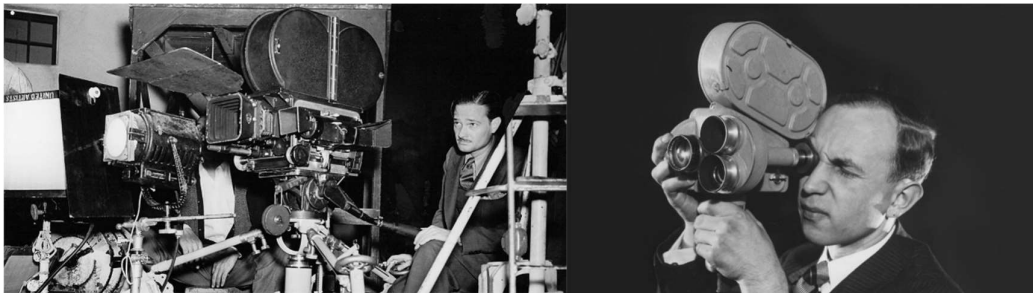
3.2 Handhållen historia

Det finns två olika sorters kamerarörelser. Den första är de var kameran roterar runt en av de tre axlarna (x, y, z) och den andra är var kameran rör sig fysiskt från punkt a till b. Tekniken bakom dessa rörelser är relativt enkla och ändrades inte mycket under tiden

då stora och klumpiga kameror som Mitchell dominerade film och tv-branschen. Kameran, som ofta vägde i 200 kg klassen (Mitchell BNC), monterades på ett stativ, dolly eller kran. Kameran var helt enkelt för tung och klumpig för att manövreras handhållet.

Orsaken varför kameror som Mitchell BNC var så massiva och svåra att manövrera var p.g.a. kravet att bända in synkroniserat ljud tillsammans med bilden. Kamerorna var högljudda under filmandet vilket ledde till att man var tvungen att montera en sk. "blimp", ett skyddande skal som dämpade ljudet av kamerans mekanism och den rullande filmen, för att inte påverka ljudbandningen negativt eller distrahera skådespelarnas prestationer. (Denning, 2020)

Småningom kom det lättare kameror på marknaden som t.ex. ARRIFLEX utvecklade en 35mm kamera under 1930-talet som var avsevärt lättare än de tidigare kamerorna och blev snabbt standarden i branschen (35mm beskriver storleken av filmen som laddas i kameran). För första gången var det realistiskt att operera en kamera handhållet. Med den här kameran kunde man ändå inte bända in synkroniserat ljud.



Figur 1. Vänster: Filmfotografen Gregg Toland bakom en Mitchell BNC-2 under inspelningarna av Citizen Kane. (1941)

Figur 2. Höger: Erich Kaestner med en prototyp av en Arriflex 35mm. Kameran vägde endast 6,1 kg (1937)

De första ARRIFLEX 35 kamerorna användes flitigt bland annat av tyska stridskameramän under andra världskriget och slutligen hittade kameran till Amerika genom konfiskation av tysk utrustning. När dammet lade sig efter kriget hittades en ny stil av filmande. (Fauer, The History of ARRI in a Century of Cinema)

Det här gav upphovet till den franska nya vågen samt dokumentärstilar som *cinéma vérité* och *direct cinema* i Amerika och Kanada, som kännetecknas av en vilja att skildra verkligheten så sanningsenligt som möjligt. Den lilla och rörliga kameran var både diskret samt flexibel och kunde både komma nära karaktärerna och förbli osynlig på avstånd, som en fluga på väggen. Metoden hade små skillnader i dessa två stilar: *direct cinema* strävade efter att filmmakarna var så diskreta som möjligt genom att låta kameran rulla och låta händelser spela ut utan extern inblandning medan i *cinéma vérité* filmmakarna kan ingripa i handlingen och både regissören och filmfotografen kunde styra prestationen i en viss riktning. (2Bridges Productions, 2017)

Beskrivning av metoden att filma *direct cinema*:

“Reducing equipment and crews to bare essentials, they used handheld cameras and attempted to make themselves unobtrusive, allowing life to unfold before the camera.”

(MoMA, Museum of Modern Arts)

(Fri översättning: “Genom att reducera utrustning och arbetsgrupp till endast de absolut nödvändiga och med användning av handhållna kameror försökte de göra sig så diskreta som möjligt, och låta livet öppna sig framför kameran”)

Direct cinema och *cinéma vérité*, samt produktioner av detta slag till exempel reportage och dokumentärproduktioner, föredrog 16mm kameror eftersom de var mindre, lättare och mera ekonomiska jämfört med 35mm. År 1965 anlände ARRIs första 16mm blimpade kamera: ARRIFLEX 16BL, det här betydde att kameran kunde banda in ljud av den standarden som krävdes inom fiktion. Det här gav en möjlighet för en ny era inom produktioner att röra sig bort från de typiska studiorna ut till “locations”, dvs. riktiga platser jämfört med en konstruerad studio. Det här betydde att i stället för att bygga till exempel en lägenhet i en stor hall, med lösa väggar och trossar i tak vart det kan fästas studiolampor, söker man en riktig lägenhet som inspelningarna sker i.

En film som sparkade i gång den nya eran av Hollywoodfilmer av det här slaget var *Easy Rider* (1969). Filmen, som handlar om två motorcyklister som färdas genom Amerikas ödemarker och karga landskap, är en lång väg från en kontrollerad studiomiljö. En förutsättning för produktionen var en mobil och lätt teknik som möjliggjorde den dokumentaristiska stilen. Det nya och spontana arbetssättet var enormt lukrativ. Med den låga budgeten av \$360,000 som *Easy Rider* producerades med, tjänade produktionen in \$60 miljoner och var därav den tredje mest inkomstbringande filmen år 1969. Från en finansierares synvinkel var produktioner av detta slag enormt lönsamma vilket ledde till att de blev alltmer allmänna och etablerades inom filmbranschen. (Fauer, *The History of ARRI in a Century of Cinema*)

4 DEN HANDHÅLLNA KAMERAN I *KULISSER* (2018)

4.1 Synopsis

Kulisser skriven av Oskar Wikström och Sebastian Lindroos handlar om Tomas, en självupptagen 36-årig skådespelare, vars äktenskap fallit sönder efter att han fått veta att hans fru träffat någon annan.

“Upprörd över att hans liv står i tumult, vägrar Tomas uppträda i den komiska pjäs hans Chef, Julius, planerat att teatern skall visa. Då Julius i sin tur vägrar gå med på att byta ut sin pjäs mot Tomas val (Ingmar Bergmans “Scener ur ett äktenskap”) bestämmer Tomas sig för att sabotera kvällens föreställning.”

(Wikström, Pitch 2)

Kulisser var den första filmen jag filmade huvudsakligen handhållet.

4.2 Visuell stil

Karaktern Tomas är osäker och hans värld håller på att rasera. I ett försök av att få någon kontroll i sitt liv blir han besatt av att få sin vilja igenom för vilket pris som helst i teatern. Den handhållna stilen är utmärkt för att framställa och upphöja den här konflikten och intensiteten i berättelsen.

Under inspelningen av *Kulisser* valde vi som stil en följande kamera. Det här betyder att kameran följer efter karaktären när han rör sig framåt. Den skakiga stilen reflekterar hur Tomas är emotionellt ur balans och den konstanta framåtrörelsen framhäver hur irreversibla och flyktiga stunder och möten är. Stämningen skulle vara smutsig, svettig och klaustrofobisk när vi rörde oss igenom teaterns trånga korridorer bakom kulisserna. Bilderna var täta och intensiva och tagningarna var långa. Vår referens för filmen var *Birdman* (2014). Tematiskt har filmerna många likheter. *Birdman* handlar om en skådespelare som försöker hålla fast vid sin kreativa integritet som artist genom en specifik pjäs. *Birdman* är filmad så att den efterliknar en one-take. Det här betyder att klippen är dolda och tittaren upplever att hela filmen utspelar sig i ett enda klipp. Det här framhäver en illusion av att filmen observerar en opåverkad verklighet. *Birdman* innehåller flera långa handhållna sekvenser som stöder denna illusion av verklighet. Både den handhållna aspekten och de långa tagningarna inspirerade mig och regissören till valet hur *Kulisser* skulle se ut.

Den handhållna kamerans relation till hur trovärdig i upplever filmen som tittare är något som jag behandlar närmare i kapitel 5.3 *Run and gun och den handhållna verkligheten*. *Run and gun* dvs. spring och skjut, betyder ett spontant sätt att närma sig inspelningssituationen utan utförlig planering. Det här betyder i filmsammanhang t.ex. att inspelningsplatsen eller handlingen för scenen är oplanerad eller bestäms först på plats. Utrustningen är lätt och stöder det mobila arbetssättet som inte manipulerar omgivningen utan framställer platserna och personerna som de är utan filmskaparnas inblandning, mycket likt ideologierna av *cinema vérité* och *direct cinema*.

Frånvaron av mekaniska hjälpmedel gör att kameran blir ett mera personligt instrument. Tittaren blir medveten om kamerans närvaro och med små medel introduceras ett mänskligt, observerande, element till bildberättandet. De organiska rörelserna kameran gör påminner oss om hur vi själva ser världen. Det är sällan som våra ögon vilar statiskt på en scen längre än några sekunder och ett öga är inte förmöget att göra de kontrollerade panoreringar eller tiltar som en dolly eller kran skapar.

4.3 Scen analys 1: I teaterns kulisser

4.3.1 Scenbeskrivning

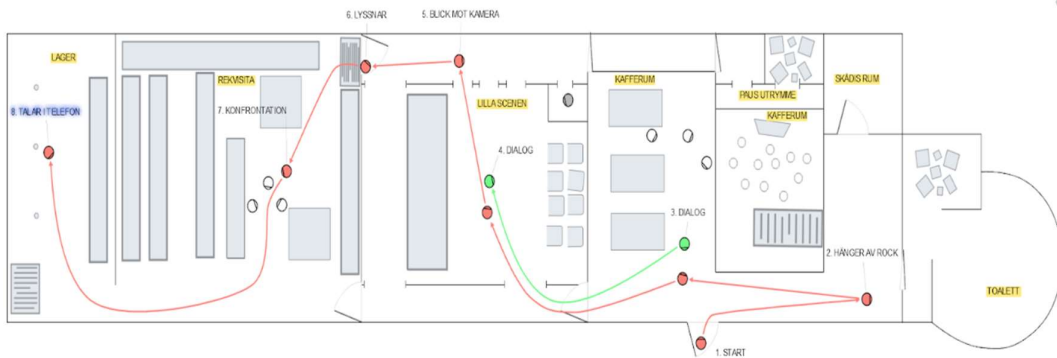
Scen analys 1 baserar sig på en scen var skådespelaren Tomas anländer till teatern efter att ha sovit över natten i sin bil. Tomas stiger in i den fallfärdiga teatern och ser att Chefen Julius redan börjat morgonmötet med teaterns personal. Kvällens visning är viktig eftersom om den går bra har teatern en möjlighet att få en summa pengar. Tomas börjar sin färd genom teatern var han stöter på flera korta konfrontationer, var det turas om vem som blir utskälld över olika problem, ingen vill ta ansvar över teaterns förfall. Chefen och personalen är missnöjda på Tomas för att han själviskt vägrar göra föreställningen de förberett och Tomas är arg på alla och allting som kommer i hans väg: personalen som viskar bakom hans rygg, sin fru som lämnar på honom och Julius som ger order till Tomas.

Scenen kulminerar med att Tomas försöker övertala Julius att byta pjäsen till "Omaka par" av Ingmar Bergman, en pjäs vars tematik reflekterar kring Tomas egen misär och misslyckade förhållande, men Julius tänder inte på idén. Han säger att Tomas ska skärpa sig och göra det som kan rädda teatern och sedan fortsätter han iväg med sina sysslor. Tomas blir rasande och bestämmer sig för att ta ödet i egna händer. Han hittar en gammal säkring till elskåpet som han byter ut för att sabotera kvällens visning.

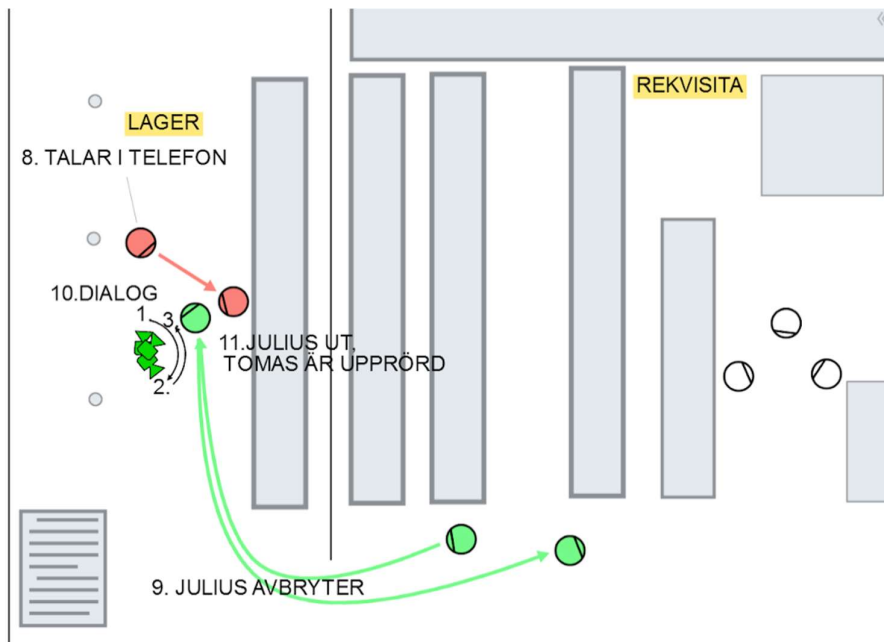
Scenen är ca 5 minuter lång och innehåller ett klipp för att försnabba tempot.

4.3.2 Den handhållna aspekten

De långa tagningarna var logistiskt och fysiskt krävande. Förberedelserna under förproduktionen gick ut på att vi besökte inspelningsplatsen och gick igenom manuset med regissören och bestämde var vilka delmoment i scenen skulle ske. Därefter övade vi timing och tempo med medlemmar av teamet. Vid övningarna hade jag med mig en kamera så jag kunde träna min uthållighet och vi kunde filma övningarna och se efteråt vilka moment funkade och vilka som var mindre intressanta.



Figur 3. En grov floorplan av hela scenen. Bild: Malin Hemming, 2018.



Figur 4. Varje delmoment hade en mera detaljerad plan. Det här det sista delmomentet i scenen. Karaktärernas rörelser är inritade (Tomas i rött och Julius i grönt) likaså kamerans position och panoreringar. Bild: Malin Hemming, 2018.

Jag använde programmet Shotdesigner för att göra floorplans inför inspelningarna av Kullisser. Floorplanen är ett verktyg för att visualisera en scen och dess rörliga element i planeringsskedet. Med Shotdesigner kan man antingen importera ett färdigt bottenplan eller rita ett eget. Till planen kan man lägga till väggar, möbler, kamerans och karaktärernas positioner samt hur de rör sig i utrymmet under scenen, dvs. sceneriet. Karaktärerna är inritade som färgkodade bollar med ett streck som anger kroppens riktning (strecket är på framsidan av kroppen). Kameran är inritat i grönt som en grov skiss hur en kamera ser ut uppifrån, triangelns plana sida anger åt vilket håll kameran är riktad. I den nedre figuren är kamerans panoreringar inritade. Genom att dela floorplanen till filmens arbetsgrupp kan alla direkt få en idé av hur scenen kommer att verkställas vilket hjälper arbetsgruppen att jobba effektivt och minimerar missförstånd.

Under inspelningsskedet tog vi mycket tid för att öva. Vi startade från scenens början och när någonting gick på tok t.ex. en kabel fastnade i en dörrkarm eller bommaren (personen som håller i mikrofonen) inte hängde med i farten, tog vi en paus och löste problemen. En kil sattes mellan dörren samt en andra bommare gömde sig bakom ett hörn och tog över ljudupptagandet från ett annat håll, då den tidigare inte kunde. När vi kände oss självsäkra började vi filma. Vi tog fem tagningar varav den tredje var den bästa.



Figur 5-8. Stillbilder från scenen.

Övre: Tomas (Jon Hendriksen) konfronterar Stigu (Niklas von Luders). Foto: Malin Hemming. Kulisser, 2018.

Nedre: Julius (Frank Skog) säger att Tomas ska sluta larva sig vilket leder till att Tomas bestämmer sig att sabotera den kommande föreställningen. Foto: Malin Hemming. Kulisser, 2018.

4.3.3 Den fysiska prestationen

Det handhållna kameraarbetet är fysiskt påfrestande. En komplett kamerarigg med sina accessoarer: monitor, sändare och batteri etc., väger i regel 8-12kg. För att undvika skador bör du fokusera på ergonomi och fysisk ansträngningshantering. Typiska skador för kameraoperatörer som arbetar handhållet är olika rygg och axelproblem orsakade av långvarig opropotionerlig belastning av att bära kameran på axeln. Speciellt riskfyllt är ensidiga och obekväma arbetsställningar t.ex. konstant stående eller sittande kombinerat med tyngden av kameran. För att hindra kroniska skador och smärtor är det viktigt att ta pauser, minimera kroppslig stress och låta kroppen återhämta sig. (TTK, 2021)

Det var också andra fysiska aspekter som var nya för mig under inspelningarna. Jag blev mycket medveten om min längd (185cm), som här var en fördel eftersom huvudskådespelaren var närmare 2 meter lång. För en kortare filmfotograf skulle OTS bilder vara svåra, om inte omöjliga utan hjälpmedel.

Jag var uppmärksam om mina gränser när det kommer till styrka och uthållighet, men tillbaka sett skulle jag ha kunnat använda mera hjälpmedel för att göra mitt arbete lättare. Den komplett riggade kameran vägde 8,75kg och tyngden kändes speciellt i de 5 min långa tagningarna och mot slutet av inspelningsdagarna behövde jag hjälp t.ex. med att stiga upp från att ha gått upprepade gånger ner på knä medan jag opererade kameran. Vid dessa fall när jag hade svårt att pressa upp mig själv och kameran bad jag någon att lätt lyfta på kameran från handtaget så att jag kunde först huka upp och stå rakt och sedan ta över hela tyngden av kameran.

Inspelningarna gav mig många lärdomar som jag utnyttjade i de följande filmerna, huvudsakligen *Death of a Boy*. Jag behandlar hur jag tränade och förberedde min kropp till handhållna prestationer i kapitel 6.4.3 *Träning ger färdighet* och behandlar vissa hjälpmedel som jag hittade i kapitel 6.4.4 *Hjälpmedel*.

5 DEN HANDHÅLLNA KAMERAN I *THE BARBER* (2020)

5.1 Synopsis

The Barber är skriven av Theo af Enehielm och Omar Albajare. Kortfilmen handlar om barberaren Karim. Karim har invandrarbakgrund och ett plågat samvete orsakat av den bakomlämnade familjen. Barberarsalongen befinner sig i en orolig del av staden och en dag blir hans fönster vandaliserade. Eftersom han kämpar med språket har han svårt att få fönstret reparerat. Räkningarna bildar högar på hyllorna och situationen känns hopplös. Efter ett oroväckande samtal med sin mamma angående familjens säkerhet kommer en kund in i den annars tysta barberar salongen. Karim känner igen personen som en man som tidigare skadat hans bror. Mötet sätter igång en fartfylld resa var Karim förföljer mannen medan han debatterar mellan sitt samvete och hämndens rättvisa.

5.2 Visuell stil

Karim är till sitt yttre en stor och stark man men han kämpar i sitt nya hemland. Han har svårt att bygga upp ett nytt liv för att livnära sin familj, på samma som familjen lever i fara och hans brors död spökar honom. Karim är hederlig och när han märker i början av filmen att mannen tappat sin plånbok är hans reaktion att returnera plånboken, men när han inte hittar mannen är han tvungen att behålla den. När han blir fast med plånboken och hittar id-kort som berättar vem mannen på riktigt är och visitkort som avslöjar var mannen jobbar börjar Karim sakta att bilda en plan av hämnd.

Majoriteten av filmen skildrar Karim som färdas genom staden i sin jakt. Vi ville med regissören lyfta fram Karims mentala resa. Fokuset ligger på karaktärens emotioner genom skådespelaren Bakr Hassans minspel. Bilderna är tätare jämfört med Kulisser vilket framhäver kamerarörelser. För att navigera tittaren i filmens värld användes närbilder av Karim och hans blick. Genom klipp mellan Karims ögon och sökande POV bilder, dvs. bilder som efterliknar Karims synfält och rörelsen av ögon som trevar runt, kunde tittaren hitta relationer i den annars kaotiska och rörliga världen.

Vi valde en följande stil på kameran för The Barber av många liknande orsaker som kortfilmen Kulisser. Vi strävade efter att använda kameran som ett personligt verktyg som framhäver mänskligheten och spontaniteten i berättelsen.

5.3 “Run and gun” och den handhållna verkligheten

Stilen som vi filmade med kallas ibland “run and gun” (sv. “spring och skjut”). Parallellen till militären är passande i och med att handhållna kameraarbetet utvecklades inom krigsfoto och stilen har många likheter med material som krigsfotografer fångat. Run and gun innebär ett snabbt arbetssätt som präglas av att det man filmar sker endast en gång och operatören måste vara snabb och skarp för att fånga den flyktiga stunden. Kameran måste vara rörlig och plockar upp handlingarna i den takt som de uppenbarar sig (Luiz, 2020).

Den handhållna kameran erbjöd en fantastisk mobilitet för inspelningarna av *The Barber*. Vi hade ett litet arbetsteam och kunde röra oss snabbt. I förproduktionen planerade vi en rutt som startade i cafét var Karim hittar mannen och slutade i tunneln var konfrontationen sker mellan männen. Inom rutten placerade vi in korta möten mellan Karim och främlingar på staden. Vårt bildmanus var minimalt och utgick snarare av en lista på moment vi ville fånga tydligt och fokusera på. Vi hade ingen floorplan, inga övningar och på inspelningarna körde jag fullt på intuition (mera om intuition i följande kapitel 5.4.2 *Spontanitet och frihet*). Bilderna och vinklarna valdes på plats enligt vad som såg bra ut med det befintliga ljuset och kändes rätt för berättelsen. Det här följer de centrala ideologierna inom *cinéma vérité* och *direct cinema*: att modifiera verkligheten så lite så möjligt och istället porträttera den som den är, med minimal inblandning av filmskaparen.

Run and gun har en spännande relation till upplevelsen av realism i film. Sättet vi filmade *The Barber* på tydde på att handlingarna skedde oväntat och okontrollerat. Tittaren glömmmer bort att det finns ett manus och en regissör som håller i trådarna och styr berättelsen. Effekten är att filmen känns närmare verkligheten än en statisk och stabilt filmad film, tittaren lever in sig starkare i berättelsen och känner starkare för karaktärerna.

5.3.1 Den objektiva verkligheten

Kameran är inte bara ett instrument för att framställa en tolkning eller upplevelse av en verklighet inom fiktion, men också början till en filosofisk diskussion om avbildningen av verklighet. Så här skriver Jean Epstein om inspelningsmomentet:

“En funktion som människan endast sätter igång, ibland utan att kunna förutse om det poetiska värdet ska framträda på duken och ibland enligt en mer eller mindre empirisk och osäker prognos som bygger på tidigare överraskningar.”

(Jean Epstein, 1949)

Epstein beskriver hur kameran inte har ett eget själsliv och därför är den perfekta objektiva granskaren. Kamerans mekanik fångar verkligheten så som den utspelar sig framför oss med en styrka av att kunna återspela samma moment "tusen gånger inför tusen vittnen, och som alltid är detsamma". Det här är en egendomlig egenskap i film som medium, jämfört med till exempel en teaterpjäs, var prestationerna av skådespelarna varierar från kväll till kväll. Tempot mellan andetag kan vara olika, tystnaderna längre eller dialogen kan ändra mellan premiären och den sista visningen. Publiken upplever alltid en unik performans, oberoende skådespelarnas talang och förmåga, är det mänskligt omöjligt att skapa en exakt likadan performans till skillnad från en filmvisning som, vid frånvaro av tekniska svårigheter, är i grunden exakt likadan. (Epstein, 1949)

Fundamentalt framställer kameran verkligheten objektivt. Det är svårt att motsäga att mannen sitter i en spårvagn eller att han har bruna ögon, fastän tittarens sinnesintryck och tolkningar kan variera stort. Det hela vänds upp och ner med teknikens framfart och filmskaparnas påhittighet. Idag kan man inte nödvändigtvis lita på det man ser tack vare filmskaparnas inblandning med digitala effekter och optiska illusioner. Verkligheten blir manipulerad till filmskaparnas tycke och är inte längre objektiv. Sanningen är att verkligheten redan blivit manipulerad av filmfotografen när han eller hon valt vart kameran placeras eller när man trycker på inbandningen. Beslut om vad som ska visas och hur, är lika relevanta som vad som inte ska visas och varför.



Figur 9-10. Karim på sin färd. Foto: Malin Hemming. The Barber, 2020.

5.4 Scen analys 2: Paranoia på stan

5.4.1 Scenbeskrivning

I scen analys 2 behandlar jag en ca 4 min lång sekvens som börjar efter att Karim gömmer en kniv i sin ficka och går ut på färden för att konfrontera mannen som skadat hans bror.

I sekvensen följer vi hans resa hemifrån till cafét var mannen sitter på. Karim väntar utanför och när mannen kommer ut börjar Karim följa honom genom staden. På färden stöter han på flera personer som fångar hans uppmärksamhet och får honom att ifrågasätta sina grymma planerade handlingar.

Ett centralt tema för scenen är utanförskap och paranoia. Karim känner blickar i nacken av främlingar och undrar om det är på grund av hans invandrarbakgrund och fördomar eller om de vet om hans ödesdigra planer. För att framhäva det här är kameraopererandet energiskt. Jag reflekterade Karims sinnestillstånd med kameran och använde POV liknande abstrakta bilder av staden som sveper förbi i metrofönstret och korta klipp av främlingar som tittar på Karim, dessa i kombination med bilder av Karims reaktioner och rastlöshet som utstrålar osäkerhet och nervositet. Människorna runt omkring honom blickar på honom frågande, närapå fientligt. Paranoian tar över honom.

5.4.2 Spontanitet, frihet och intuition

Filmfotografen Esa Vuorinen säger så här om sitt sätt att tänka på filmfotografens arbete och ansvar:

“Ajatus on se, että näyttelijät saa näyttellä ihan miten ne ikinä haluaa ja kuvaajan työ on aistia sitä energiaa mitä tapahtuu ja kuvata sen mukaan.” (Dinosaurius, 2021)

(Fri översättning: Tanken är att skådespelarna får spela precis så som de vill och filmfotografens jobb är att känna efter energin som inträffar och filma enligt den.)

Citatet beskriver vårt arbetssätt under inspelningarna av *The Barber*. Jag visste att den visuella stilen vi valt och sättet vi skulle klippa filmen gav mycket friheter när det kom till kameraarbetet. Skådespelarna fick göra sin grej och jag reagerade efter det. När vi filmade momentet var Karim väntar utanför cafét placerade jag och regissören honom i en zon på andra sidan av gatan från cafét mellan en skinande reklamskylt och en butik

med stark belysning. Skådespelaren Bakr Hassan rörde sig fritt i hela zonen utan att jag visste vad han skulle göra eller vart han skulle gå till näst. Han drar fram en cigarettask och börjar röka medan han traskar rastlöst fram och tillbaka och ibland stannar han och tittar intensivt mot cafét. Konstant måste jag söka nya vinklar och följa alert skådespelarens manér och gissa vad han kommer att göra till näst. Jag måste tänka på mina fötter och göra blixtnabba beslut. När jakten börjar och Karim förföljer mannen, vilken sida om reklamskylten ska jag gå om? Hur länge skall jag hålla en närbild på Karim innan jag panorerer till mannen som slinker bakom ett hörn?

Jag kan inte förklara varje beslut jag gjorde när jag filmade sekvensen av Karim som paranoid färdas på stan. I mina baktankar finns kunskap och erfarenheter om hur jag vill verkställa sekvensen samt olika standardiserade regler för komposition och kamerarörelser, men när jag tar kameran på axeln är det en annan kraft som drar mig. Jag var tvungen att göra beslut utan att ha lyxen att fundera på dess betydelse eller konsekvenser. Jag hade inte tid att analysera hur jag filmar eller planera längre än några sekunder i framtiden. Jag litade på min intuition.

Intuition betyder att en person kan uppfatta saker instinktivt utan tidigare erfarenhet, bevis eller kunskap. Det här betyder att beslut och slutsatser görs på en känslomässig basis utan att personen nödvändigtvis vet varför. Intuition kan beskrivas som en magkänsla som berättar t.ex. att personen du nyss träffade är din själsfrände eller att rummet du befinner dig i känns obehagligt och farligt. Vi behöver inte ha någon tidigare kunskap över personen eller platsen, men våra upplevelser känns ändå äkta.

Att låta sig svepas iväg av intuitionen är en skön upplevelse som filmfotograf och det är en underbar frihet att kunna göra beslut i farten. Men arbetssättet är krävande för arbetsteamet eftersom vi inte vet vad som kommer att ske och kan därför inte förbereda oss. Under inspelningarna kunde jag inte med säkerhet säga hur jag skulle komponera bilden eller exakt vilken bildstorlek jag skulle hålla mig till. Det här skapade en utmaning för resten av arbetsteamet som måste hitta sina platser utanför bilden. Den tryggaste platsen var bakom kameran, men för t.ex. bommaren var det här utmanande och försämrade ljudupptagningen. Vi gjorde beslutet att bommaren intar den positionen som funkar för honom och gör sitt bästa att följa mina rörelser. Jag betonade att det inte skulle göras ett

hallå om någon inte lyckades gömma sig från kameran., det var på mitt ansvar att se till att bilden var användbar och jag var medveten om de snabba kamerarörelsers utmaning för resten av teamet. Slutligen blev det här inte ett stort problem. Vi hittade rytmen till en dans, var jag lärde mig hur jag kunde komplettera skådespelarna rörelser och arbetsteamet lärde sig att följa mina.

Skådespelarnas frihet, och därav min frihet att avbilda dem, präglar hur The Barber ser ut visuellt. Rörelserna känns organiska och mänskliga. Världen känns rörlig och verklig.

5.5 Scen analys 3: Striden

5.5.1 Scenbeskrivning

Karim får ikapp mannen som han har förföljt. Konfrontationen sker i en tunnel under en motorväg. Karim attackerar mannen med ett rop, som blir överraskad och förstår inte vad som händer. Karim knuffar mannen mot väggen av tunneln varefter mannen snurrar runt och pressar Karim mot väggen. Paret snurrar runt tills Karim får överläget och kastar mannen på marken. Karim trevar efter kniven som han gömt i sin ficka men i stridens hetta tappar han den. Mannen skriker medan Karim tar ett nytt tag i kniven och pressar den mot mannens ansikte. Ansikte mot ansikte avslöjar Karim relationen till mannen, att han har varit orsaken till döden av Karims bror och Karim är ute efter att hämnas.

Plötsligt hörs en duns och en skateboard rullar mot männen på marken. En ung flicka var på väg genom tunneln, men vid åsynen av männen tappade balansen och föll. Flickans skrämde uppsyn får Karim att stoppa vad han håller på med och mannen får en chans att fly och springer iväg. Karim låter honom gå och tar ett steg mot flickan som ser en rufsig man med en kniv i handen. Den livrädda flickan springer iväg och Karim blir ensam med sina tankar.

5.5.2 Risker och träning

Vi satt ett stort fokus på att göra striden så realistisk som möjligt. Det här är ingen stiliserad kamp mellan två superhjältar eller professionella kampsportare. Riktiga slagsmål är röriga och kaotiska. Det är ett virrvarr av nävar och skyfflande av händer och fötter. Det här var stämningen vi var ute efter och det handhållna kameraarbetet stödde detta. Empatimaskinen placerar tittaren rakt in i situationen. Tittaren placeras rakt in i handlingen och kan uppleva spänningen av att stå brevid ett riktigt slagsmål.

Men vad händer om empatimaskinen är för kraftfull? Genom det handhållna kameraarbetet kastas vi in i Karims värld huruvida vi vill det eller inte. Kamerans skakningar och skarpa panoreringar reflekterar det interna kaoset han känner. Men var går gränsen? Skall tittaren känna sig lika åksjuk och illamående som Karim?

Överanvändning av den rörliga kameran har risker. Den extremt rörliga bilden kan vara distraherande och i värsta fall väcka ett illamående som drar tittaren ut ur berättelsen. En omotiverad och dåligt utförd handhållen stil är också problematisk. Om operatören inte tar i beaktande sina egna kropps rörelser, t.ex. dunsar av steg och andetag, framträder människan bakom kameran som en karaktär i berättelsen. Det här är en effekt som kan användas som ett berättarmedel, men om det är omedvetet kan det bidra till missförstånd och motverka narrativet.

En metod, som jag använde mig av under inspelningarna, för att maximera kontrollen när jag opererade kameran, var att hålla mina armbågar så nära min kropp som möjligt. När jag opererade kameran på min axel, så vilade jag den mot min kind för extra stabilitet. Det här minskade på oönskade svajningar och gjorde panoreringar och tiltar lättare att kontrollera (snabbhet och position). Dessutom var det här mindre ansträngande, då armarna kunde stödas mot bröstkorgen istället för att lyftas framför koppen, en position som anstränger axlar, skuldror och armar. Om jag skulle röra mig så fokuserade jag på att hålla båda ögonen öppna, med ena tittade jag genom sökaren eller på monitorn och med andra tittade jag framåt på handlingen och efter hinder. För mjukare steg lönar det sig att böja knäna en aning. (Millerson, 1994)

6 DEN HANDHÅLLNA KAMERAN I *DEATH OF A BOY* (2021)

6.1 Synopsis

Albert är en osäker 12-årig pojke som har vuxit upp utan en faderlig förebild hemma. Storebror Jon (17) har övertygat sin lillebror att vara med på nästa boxningspass, i tron att detta kommer locka lillebrorn ut ur sitt skal. På vägen till gymmet passerar bröderna ett par alkoholister som härjar hotfullt, vilket skrämmer Albert, men Jon beskyddar lillebrodern.

Utanför gymmet introduceras Jons vänner: Adrian, Egon och Faton och pojkarna börjar bege sig mot boxningshallen som befinner sig under jorden. För att komma till omklädningsrummen måste man gå igenom en lång och mörk korridor. Under färden diskuterar pojkarna om vad de gjorde på veckoslutet. Det sker två olika diskussioner vars ämne kretsar kring ämnet våld och hur våld kan användas. Den ena gruppen pratat högljutt om att slå ett annat gäng på käften för att försvara en bekant tjejs heder, medan i den andra diskussionen erkänner Adrian att hans far är våldsam mot hans mamma när han dricker alkohol och Adrian stannade hemma för att försvara henne från faderns angrepp.

Albert är på väg att uppleva kontrollerat våld för första gången och lär sig genom det något nytt: att lita på sig själv.

6.2 Visuellt stil

Den visuella stilen i *Death of a Boy* har många likheter med de två tidigare produktionerna jag lyft fram. Vi strävade här också efter att etablera en rå och tuff verklighet var kameran reflekterar karaktärernas emotionella turbulens och osäkerhet.

Stämningen och stilen är intensiv och hektisk, men betraktaren kan orientera sig genom blickarna mellan bröderna. Blicken skvallrar om förhållandet mellan bröderna. Albert är rädd och söker stöd och godkännande av sin storebror för allt. Jons relation med Albert är omtänksam, en blandning av en fadersfigur och en idol.

Som visuell referens valde vi Snabba Cash (2010). Snabba Cash följer med tre karaktärer vars öden förs samman i Stockholms drogfyllda undervärld. Filmen är filmad handhållet men det var speciellt dess intensitet som fängslade regissören och mig.

Det fanns en ny aspekt när det kommer till hur jag närmade mig inspelningarna som en filmfotograf: vi jobbade med både barn och amatörer. Jag kände det viktigt att ha kameran på Alberts nivå. Det här för att etablera filmens värld så som han ser den, från hans vinkel som ett uppmärksamt barn. Det här gjorde att de andra karaktärerna filmas från ett grodperspektiv, dvs. från en nedre vinkel, vilket får dem att se proportionellt större ut. Det här framhäver Alberts känsla av litenhet och osäkerhet samt hans roll som besökare till en stor och främmande värld.

6.3 Förberedelser med skådespelare

Dina första inspelningar är både främmande och skrämmande. Kameran är ett mörkt monster. Genom linsen stirrar åskådarna rakt in i din själ. Ett tiotal människor virvlar runt dig fram tills ett antal kod-ord och fraser sägs och klappan slår. Plötsligt blir allt tyst och stilla. Alla väntar på regissörens kommando. Sedan måste du prestera. Det är så jag gissar att den unga skådespelaren känner sig. Jag tar på mitt ansvar att göra inspelningsskedet så lugnt och tryggt för dem.

Till vår lycka fastställde vi våra skådespelare i god tid och vi hade över en månad på oss för övning och förberedelser. Med regissören bestämde vi att jag kommer att delta i ett flertal övningar. Till övningarna kom jag till början tomhänt, men senare med min egen videokamera och slutligen med den egentliga katten, Sony F5 med linser och rigg, som vi filmade kortfilmen med. Det här för att "avdramatisera" inspelningssituationen och att bli bekväma med både min och utrustningens närvaro, men också att lära känna ungdomarna och skapa en gemensam tillit.

Till skillnad till Kulisser och The Barber, måste jag vara medveten om min närvaro och hur den kan kännas skrämmande för en person som inte är van att vara framför kameran. För både skådespelarnas trygghet och prestation är det väsentligt att de lär sig att ignorera

kameran. På själva inspelningarna ville jag kunna operera så fritt som möjligt, utan att behöva oroa mig över att mina snabba manövreringar får den ovana skådespelaren att hoppa till eller att om jag kommer fysiskt nära med kameran att skådespelarens blick dras till linsen, som brutalt bryter tittarens inlevelse och upplevelse av realism.



Figur 11. Gänget i omklädningsrummet. Foto: Malin Hemming, *Death of a Boy*, 2021.

Regissören hade redan haft den första övningen med huvudskådespelarna och konstaterade att min närvaro kommer att vara viktig inför kommande övningar. Vår unga huvudskådespelare hade svårt att vara utan att skratta när han läste texten. Men efter att den initiala nervositeten avtagit började det riktiga arbetet.

Som planerat var jag en del av kulisserna under de första övningarna. Jag hälsade och bytte några ord i början, men sen drog jag mig undan och lät regissören träna med pojkarna ostört med enbart korta noter. Jag placerade mig strategiskt vid ett bord så att jag inte tittade rakt på övningarna, men såg dem i ögonvrån medan jag jobbade på bildmanus.

Efter det började jag ta min videokamera med till övningarna. Pojkarna fick bekanta sig med tekniken och titta hur världen ser ut genom linsen. Fast jag hade kameran med mig tog jag den fram först när tiden var rätt. Jag var ännu huvudsakligen en observatör men småningom började jag vara mer aktiv i övningarna och ge anvisningar om positioner och vinklar.



Figur 12. En bild från en övningsession. Stämningen var avslappnad men fokuserad. Jag hade en mindre kamera med mig (Sony Fs5), men fokuset var på att öva på manuset. Bild: Saxby Young.

När det kändes som att en scen började flyta på kom jag med i leken med kameran och visade efteråt hur det såg ut. De första tagningarna framför kameran fick skådespelarna ur balans. Plötsligt var det svårt att minnas manuset, fastän det en stund sen gick som rinnande vatten. Men vi kunde skratta över det och efter den första chocken utvecklades pojkarna i en enorm fart. Jag började ge regi från ett kameraperspektiv. Jag kunde lägga till pauser, uppmuntra skådespelarna att hålla kontinuiteten mellan “tagningarna” genom att följa ett visst tempo och både börja och sluta på samma positioner. Allt mer som skådespelarna blev vana med processen började vi introducera mera element. Vi började träna med de kommandon som vi använder under inspelningar och lärde dess funktioner. När inspelningsledaren ropar “hiljaisuus kuvataan” ska alla veta att lugna ner sig och när han ropar “alkupaikat” ska alla involverade i scenen gå till sina startpositioner. “Action” betyder att spelet börjar.

Skådespelarnas utveckling var beundransvärd och min inblandning skedde smidigt. Vi blev bekväma med varandra på ett personligt plan och jag började känna en självsäkerhet i min regi. Det blev lättare att kommunicera mina önskemål, vilket var en enorm lättnad för mig.



Figur 13. Övre: Bild från en av de sista övningarna. Skådespelarna tränade på den dramatiska boxningssekvensen, var huvudkaraktären Leon är i början i underläge, men med sin brors uppmuntran överkommer han sin osäkerhet. Till skillnad från de övriga övningarna ljussatt vi den här övningen med en likhet till inspelningssituationen. Bild: Saxby Young.

Figur 14. Nedre: Övningar på inspelningsplatsen före tagning. Bild: Kenneth Mattila.

6.4 Scen analys 4: Ner i djupet

6.4.1 Scenbeskrivning

Handlingen i scenen är kort sagt att pojkgruppen går igenom en tunnel till gymmet, men det händer mycket mera under färden. Resan ner i tunneln är en vändpunkt i berättelsen. Albert gör beslutet att följa med de äldre pojkarna och det är för sent att vända sig tillbaka.

Pojkarna går ner i två grupper. Jon och Adrian går först följda av Faton och Egon. Gruppen talar om veckoslutets händelser. Längst bak följer Albert. Faton och Egon är de mest högljudda av gruppen och diskuterar om ett annat gäng som har förolämpat en bekant tjej och hur de ska hämnas detta. Albert lyssnar noggrant på diskussionen. Längre fram talar Jon och Adrian om varför Adrian inte var med. Adrian erkänner till Jon att hans far blir våldsam mot hans mamma när han dricker alkohol, så han stannade hemma för att skydda sin mamma från faderns angrepp. Jon blir överraskad men är uppmuntrande och säger att Adrian gjorde rätt och ger en vänskaplig klapp på axeln.

Albert hör inte diskussionen mellan Jon och Adrian, men märker att det är något på gång. Han känner sig osäker och de högljudda pojkarnas diskussion skrämmer honom.



Figur 15. Albert på väg ner i djupet. Foto: Malin Hemming, *Death of a Boy*, 2021

6.4.2 Utmaningen

Scenen var utmanande på flera vis. Under hela scenen går pojkarna framåt och kameran skulle följa rörelsen framifrån. Det här betydde en ca 30 m lång bakåtrörelse var jag måste backa med kameran. Det här är både fysiskt tungt, eftersom vi skulle ta flera tagningar och flera bilder på olika karaktärer. Det är också riskabelt att backa med en kamera på axeln. Opererandet är distraherande och med ett begränsat synfält är det svårt att märka hinder som kan leda till att man snubblar eller andra olyckor.

För att garantera att scenen blev filmad så som vi planerat med regissören och att jag inte skadar mig eller utrustning från en olycka eller belastningen, behövde jag planera noggrannare hur jag kunde förbereda mig både genom träning och med hjälpmedel.

6.4.3 Träning ger färdighet

Jag började med att fokusera på min kropp och att minimera belastningen samt risken för smärtor och skador. Jag jobbade tillsammans med en personlig tränare för att stärka min allmänna kondition, med fokus på kärnmusklerna (core muscle). Min tränare hjälpte mig att börja träna tryggt: de första två veckorna gjorde jag endast kroppsrorlighetsövningar som t.ex. aktivering av muskler med gummiband och käppgymnastik. Eftersom mitt jobb krävde en flexibilitet var många muskelgrupper arbetar samtidigt uppmanade hon mig att välja rörliga träningsformer som stöder detta i motsats till monotona upprepningar med t.ex. gymmaskiner. Jag tränade mest med vikter och fokuset låg i en god form.

Kroppen är ingen maskin och jag lärde mig snabbt vikten av återhämtning från hårda prestationer. Förutom att ta hand om din fysiska hälsa kan du få hjälp av andra medel. Det finns olika tekniska verktyg som underlättar filmfotografens belastning och ger möjligheter till en bekvämare operering.

6.4.4 Hjälpmedel

6.4.4.1 Easyrig

“Easyrig is an effective ergonomic relief aid for back and shoulders, intended for TV cameramen working with handheld camera”

(Elisabeth Schell, Hellsten, 2018).

(fri översättning: Easyrig är ett effektivt ergonomiskt hjälpmedel för rygg och skuldror avsett för TV-kameraoperatörer som jobbar med handhållet kameraarbete.)

Easyriggen består av en väst med en stång på ryggsidan. Från stängen går det ut en arm som har en löpande lina med en krok som fästs i kameran. Linans motstånd regleras enligt kamerans vikt och när riggens motvikt i balans kan linan upprätthålla kamerans vikt utan att linan dras ut. Det här innebär att kamerans tyngd hänger på linan och armen, istället för operators armar eller axel. Kameran kan upplevas som lättare, men vikten försvinner ingenstans, istället fördelas tyngden av kameran jämt genom västen till båda axlarna och höften.

Det här är en stor hjälp mot den ojämna belastningen av kroppen som många kameraoperatörer lider av då de håller i kameran i långa intervaller. Användning av Easyriggen förebygger många av de typiska skadorna som försämrar operators arbetsförmåga och förlänger därmed karriärer.

(Hellsten, 2018)

6.4.4.2 Rickshaw dolly

Rickshaw dolly kan jämföras i sin konstruktion skottkärran eller rikshan, det asiatiska fordonet som har gett dollyn sitt namn. Det är en kärra med två hjul och ett stadigt handtag för en person att antingen skuffa eller dra dollyn. På kärran finns det många rigningsmöjligheter.

Vid handhållen operation är det vanligt att montera en tillhörande stol och ett fotstöd, så operatören sitter stadigt på dollyn som en annan person (ofta från grip departementet som ansvarar över riggning av kameran) skuffar.

6.4.5 Lösningen

För scenen i fråga använde jag mig av båda ovannämnda hjälpmedel. Före inspelningarna testade jag först på hur Easyriggen kändes. Jag monterade kameran på riggen och tränade på opererandet. Jag hade haft en oro över att riggen skulle begränsa min stil av snabb och mobil operering, men det gjorde den inte alls. Det var snabbt och smidigt att sätta på och av riggen, men jag märkte genast ett välkänt problem med Easyriggen.









Det är mycket svårt att behålla en stabil bild när man går med riggen. Jag observerade att orsaken i mitt fall var att riggen vilade på mina höften som svängde i takten som jag tog mina steg. Västens rörelse förstärks av armen som fungerade likt en mast och började svaja i takt med stegen och drar kameran åt motsatta håll som foten jag lyfter. Det här vajandet är något som en skicklig kameraoperatör kan genom träning förminska, men det var inte något jag hade tid eller möjlighet till.

Lösningen vi kom fram till på uthyrningsfirman var en kombination av Easyriggen och Rickshaw dollyn. Jag visste att jag behövde kunna följa skådespelarna långa sträckor samt att backandet var en risk. Genom att placera mig på en dolly behövde jag inte fundera på risken för snubblande eller på mina synbara steg som får kameran att vaja, utan jag kunde fullständigt fokusera på opererandet. Förutom hjälpen av dollyn använde jag också easyriggen. Riggen möjliggjorde en större frihet i opererandet i och med att tyngdpunkten var i västen som var centrerad stadigt på stolen jag satt på. Det här gjorde det möjligt att luta mig både framåt och åt sidorna för att komponera bilden som jag ville utan att tappa balansen eller utmana min kropp för mycket.


Vi hade endast resurser till rickshaw dollyn för en inspelningsdag, vilken var utmärkt för våra behov, men easyriggen kunde jag använda genom hela inspelningarna. Det var ett hjälpmedel som jag med lätt tröskel sträckte mig efter. Jag använde den dagligen vid bilder då jag skulle rikta kameran i krävande eller inte ergonomisk vinkel. Det här var

den första produktionen som jag inte upplevde någon muskelsmärta eller smärtor i kroppen i slutet av produktionen.

LIST OF EXERCISES

-  SYNCHRO
GOAL exercise in time
-  MOBILITY STICK
Shoulder rotation - straight arm
-  OMNIA
Shoulder rolls
-  POWER BAND
Scapular retraction
-  KINESIS OMEGA/ONE: VERTICAL
High row to external shoulder rot...
-  MOBILITY STICK
Trunk rotation - standing
-  MOBILITY STICK
Trunk rotation - bent over
-  STRETCHING
Cat & Cow

Start



Figur 16. Vänster: Utdrag från ett av mina träningspass för att främja mobilitet. Passet tog 30 minuter och kan modifieras så att det är möjligt att göras var som helst. Bild: Jane Pokkinen (2020).

Figur 17. Höger: Första övningen inför den långa åkningen. Jag sätter mig på rickshaw dollyn med easy riggen. Kameran är inte ännu monterad. Bild: Kenneth Mattila (2021).

6.5 Scen analys 5: Den inre världen

6.5.1 Scenbeskrivning

Scenen börjar med att de unga pojkarna går in i ringen. Den större pojken, Tobias, kommanderar Albert att ta sin position i andra sidan av ringen. Albert intar en defensiv position medan Tobias attackerar medvetet. Albert hamnar direkt i underläge och Tobias börjar slå allt mer oförsonligt. Överraskande nog märker Jon, som har tränat i den andra delen av hallen, sin lillebrors situation och skyndar till platsen. Han förhindrar dock inte kampen, utan uppmuntrar sin bror att gå vidare. Albert märker inte det här i kampens hetta,

han är yr av träffarna och har svårt att urskilja omvärlden. Med en hård träff kastas tittaren in i Alberts inre värld.

Boxningsringen är mörk och tiden går långsamt. Ur mörkret kommer ett slag som träffar Albert i sidan av huvudet. Albert tar emot många smällar tills broderns uppmuntrande ord börjar eka och plötsligt märker Albert en öppning i regnet av nävarna och slår tillbaka. Vi går tillbaka till verkligheten var Albert tar överläget.

Vi avviker från den etablerade stilen vid filmens höjdpunkt. Den större pojken slår Albert och han vet inte vad han ska göra. Kamerarörelserna är kaotiska för att spegla Alberts rädsla och förvirrade tillstånd. För att framhäva detta ändrade jag kamerans slutarhastighet till extremt långsam. Effekten av detta var att all rörelse som skedde framför kameran avbildades som rörelseoskärpa (eng. motion blur) eller som spår av ljus (eng. trail of light). Resultatet blev ett abstrakt montage var vi upplever hur Alberts värld snurrar runt och bara tidvis fokuseras för att avslöja en detalj. Eftersom jag opererade handhållet blev jag och kameran ett. Mina minsta rörelser orsakade bildens förvrängning och gav upphov till den önskade effekten.



Figur 18. Albert i ringen. Plötsligt försvinner kampens kaos och ringen blir mörk och lugn. Foto: Malin Hemming, Death of a Boy, 2021.

6.5.2 Intimitet och närhet

Jag och kameran blev Albert. Kamerans roll var inte en objektiv observatör, utan en subjektiv och personlig gestaltning av vad karaktären upplevde.

Tree of Life (2011) är en experimentell film, regisserad av Terrence Malick, som kretsar runt tematiken av livets mening genom en medelåldrig mans barndomsminnen kombinerat med hisnande naturlandskap och bilder som beskriver världsalltet. Arbetsprocessen i filmen var otypisk en långfilm med en naturalistisk och dokumentär arbetes stil. Inspelningsplatsen kan beskrivas som en lekplats för lyckliga olyckor. Utrustningen var nerskalad, t.ex. använde filmen naturligt ljus dvs. ingen filmbelysning, vilket gav möjligheten att filma åt nästan vilket håll som helst. Det här präglade arbetssättet som blev mera som att "följa med en flod och vänta på att fiskarna hoppar". (Lubezki, 2011)

När dessa spontana eller överraskande händelserna sker i miljön eller mellan skådespelarna är fotografen redo och fångar stunden av vardagsmagi. När fotografen Emmanuel Lubezki kände osäkerhet inför arbetet av den okonventionella filmen uppmanade Malick honom att inte vara rädd. Så här beskriver Lubezki vad Malick berättade honom:

"I want you to live on the edge. To film when there is no light. To film when the light changes. To grab the camera and follow the kids and fall. To try to feel when you're filming and to try to capture emotions because everything else is an illustration."

(THE TREE OF LIFE - Emmanuel Lubezki Cinematography: Finding Beauty Through Patience, 2021)

Fri översättning: "Jag vill att du lever på gränsen. Filma när det inte finns ljus. Filma när ljuset ändras. Ta kameran och följ barnen och snubbla. Försök att känna det du filmar och fånga känslorna för allt annat är en illustration. "

En stor del av tillbakablickarna i filmen var filmade handhållet och Lubezki opererade huvudsakligen själv alla handhållna bilder. Som citatet beskriver så följde Lubezki barnen

i berättelsen. Han sprang vid sidan av dem i deras lekar och var inte rädd för att gå nära karaktärerna. Tittaren känner sig som ett av barnen som deltar i leken. Upplevelsen spelar med våra känslor samt nostalgi. (The Meaning of Life, 2015)

Känslorna som väcks hos tittaren kan vara både intensiva och intima. Vi slungas in i filmens värld och känner en relation till de andra karaktärerna i berättelsen. Plötsligt är vi så nära karaktärerna att vi kan studera mönstren i deras ögon eller räkna fräknar och ärr på deras kinder. En närhet som i våra egna liv endast sker med de som vi litat mest på och som vågar ta oss nära. Vi delar denna öppenhet med familj, kära vänner eller romantiska partners och avslöjar oss själva utan rädsla eller oro.

Inlevelsen, som jag också behandlar i kapitel 5 genom analysen av kortfilmen The Barber, är en förutsättning för att känna empati. I och med att vi är emotionellt engagerade med filmens karaktärer kan vi föreställa vad karaktärerna känner och leva in i deras tillstånd och till och med känna själva emotionerna som skådespelarna porträtterar. Det här är enligt mig en av kamerans mest fantastiska krafter.

7 DISKUSSION OCH AVSLUTNING

Mina forskningsfrågor var:

- Hur påverkar det handhållna kameraarbetet berättandet?
- Hur kan jag förbereda mig som filmfotograf inför en handhållen produktion?

Genom att analysera det handhållna kameraarbetet från ett personligt perspektiv i tre filmer som jag fotograferat har jag kommit fram till följande slutsatser.

7.1 Den handhållna kamerans effekt

Kameran blir ett personligt instrument som filmfotografen spelar med.

Små skakningar av kameran, svajande operering eller sökande POV bilder, som i andra sammanhang kan anses som skavanker, kan användas som en effekt och lyfter fram den emotionella turbulensen och känsligheten i karaktärerna

Det handhållna kameraarbetet är ett effektivt medel att genom kameran framhäva karaktärers inre känslor och sinnestillstånd. Det handhållna kameraarbetet hjälper tittaren att leva in sig och känna empati för karaktärernas upplevelser och framhäver den råa, känsliga och ibland bristfälliga mänskliga elementet i karaktärerna som får dem att efterlikna verkliga och nyanserade personer.

Det handhållna kameraarbetet efterliknar de genre, som dokumentärer och reality, var filmskaparen huvudsakligen inte påverkar handlingen. Det här kan utnyttjas av filmskapare för skapandet av en illusion av verkliga händelser var filmfotografen reagerar på skådespelarnas handlingar på samma sätt som de skulle reagera på en vanlig person i ett oplanerat scenario. **Det här kan öka inlevelsen hos tittaren i filmen och skapar en bild av att filmen utspelar sig i en riktig och levande värld med oförutsebara händelser.**

7.1.1 Utmaningar och fallgropar

Att operera kameran handhållet är fysiskt krävande och operatören bör beakta sin hälsa för att inte överbelastas. Filmfotografen och operatören bör bekanta sig med hjälpmedel som finns på marknaden för att minimera bördan samt upprätthålla en god kondition och muskelstyrka, speciellt i kärnmuskler samt rygg, skuldror och armar. Genom dessa förberedelser kan fotografen eller operatören möjliggöra goda förutsättningar för att kunna operera kameran tryggt och enligt behag vilket möjliggör en långvarig karriär.

Det spontana och intuitiva arbetssättet bidrar med andra utmaningar. Det att arbetsteamet inte kan veta exakt vad som kommer att ske efter att regissören ropar "action" kan leda till onödiga misstag och missförstånd. Delar av materialet kan vara oanvändbart om något som inte ska vara på bild hamnar där eller regissören måste ge regi muntligt, vilket gör bandningen av ljudet oanvändbart. Planlösheten kan leda till ett sökande var man inte vet vad man är ute efter eller man inte vet om man har det material som krävs inför klippet.

Det finns en felaktig uppfattning att handhållet kameraarbete är mindre krävande än de typiska kameramonterings metoderna som stativ, dolly eller kran. Det är ett faktum att

handhållet kameraarbete kräver mindre utrustning och resurser som produktionellt är gynnande. Det här kan betyda att eftersom metoden möjliggör ett mindre arbetsteam som inte behöver behandla stora mängder utrustning kan tempot av inspelningarna vara snabbare och billigare. Logistiskt är det här en enorm fördel för produktionen och småskaliga inspelningar är möjliga, det går t.ex. smidigt att filma på allmänna platser, var det inte nödvändigtvis behövs specifika tillstånd eller kontrakt, och både kameran och teamet är snabbt, smidigt och flexibelt. Man ska ändå inte göra misstaget att behandla handhållet kameraarbete som en universell lösning för att spara pengar.

7.2 Slutord

Genom att analysera mina tidigare filmer, upplever jag att alla filmerna har lett mig vidare som filmfotograf. Kulisser var en av de första filmer jag fotade och genom att jämföra den med *Death of a Boy*, den senaste, märker jag att det har skett en enorm utveckling inom mig. Det handlar inte nödvändigtvis om visioner, ambitioner och resultat, utan om ett tankesätt av att närma mig ett projekt från ett känsligt och empatiskt perspektiv.

Kulisser lärde mig ett praktiskt synsätt. Det handhållna kameraarbetet är en fysisk prestation som bör respekteras. Jag har observerat att på film och tv-branschen finns det en viss respekt av tuffhet. Med blod, svett och tårar sliter man långa dagar. Dina muskler värker, men du biter ihop. Jag är också påverkad av det här: i början kunde jag utmana min kropp, dels på grund av egen envishet (inte behöver jag hjälp) men också för att det inte har funnits resurser för hjälpmedel. Det här var en lärdom jag tog vara på inför kommande produktioner: att skapa förutsättningarna för att göra saker så bekväma för mitt arbetssätt och inte ta onödiga risker. Från *The Barber* började jag hitta en energisk stil som intresserade mig. Opererandet kändes spännande och jag hittade en uppskattning av hur det handhållna kameraarbetet främjade en trovärdighet i berättelsen och skapade en illusion av realism.

Death of a Boy kändes för mig som ett komplett paket. Jag hade samlat erfarenheter av tidigare produktioner som ledde till att jag kunde göra rationella och konsekventa beslut som filmfotograf.

En fråga som jag inte förväntade mig hitta svar på är varför jag som filmfotograf drar mig till det handhållna kameraarbetet. Orsaken var länge något jag hade svårt att formulera: känslan av adrenalin i kroppen under inspelningarnas hetta eller inspirationen när intuitionen tar över. Jag upplevde handhållna sekvenser mera spännande och intensiva eftersom de på något sätt kändes mera verkliga och engagerande än de statiska eller kontrollerade kamerastilar. Genom att bekanta mig med handhållna kameraarbetets ursprung och tidiga bruk kunde jag hitta en förklaring till mina upplevelser. Den handhållna kamerans mobilitet var en förutsättning för produktioner som kännetecknades av sin strävan av att avbilda verkligheten och verkliga människor i en oförutsägbar värld.

Jag tror det också handlar om kontroll och makt. När en regissör har förtroende i mig som filmfotograf att köra handhållet på intuition, ger det mig en enorm frihet. Jag behöver inte förklara eller övertyga någon (inte ens mig själv) om mina beslut, utan kan göra dem undermedvetet, vilket ger en personlig präglning i materialet jag filmar. När kameran är väl byggd och balanserad blir det en förlängning av min kropp. Jag har full kontroll av rörelserna: hur snabba eller långsamma de är; jag kan luta mig försiktigt framåt så lite att tittaren knappt märker eller göra abrupta rörelser för att överraska.

Kameran är ett tekniskt verktyg, en själlös maskin, men i fotografens skickliga händer blir den något mera, ett artistiskt instrument att spela med. Genom denna vackra symbios av människa och maskin, var teknik och själ slår samman, skapas film. Med att lyfta fram vår egen känslighet och fira mänskliga svagheter och skavanker, både i oss själva och i karaktärerna i berättelserna vi berättar, hittar vi saker som berör oss på ett emotionellt och betydelsefullt plan. Genom film upplever vi saker som vi aldrig skulle göra i våra vardagliga liv, vi besöker otroliga platser, tar chanser och träffar fascinerande karaktärer. Vi lär oss hemligheter om livet och om oss själva. Det här är fotografens och kamerans kraft.

KÄLLOR / REFERENCES

Denscombe, Martyn, 2009, 2:1 uppl.: *Forskningshandboken -för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. Lund: Studentlitteratur AB.

Nationalencyklopedin, empati.

Tillgänglig: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/empati> (hämtad 2021.12.10)

Nationalencyklopedin, intuition.

Tillgänglig: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/intuition> (hämtad 2021.12.14)

Kaminsky, A., 2013, *A back to basics guide to using a shoulder rig*, Film Shortage Tillgänglig: <https://filmshortage.com/back-basics-guide-using-shoulder-rig/> (hämtad 25.11.2021)

Deguzman, K. *The Handheld Shot in Film — Definition and Examples*, Studio Binder

Tillgänglig: <https://www.studiobinder.com/blog/handheld-shot-in-film-definition-examples/> (hämtad 24.11.2021)

Direct Cinema, Museum of Modern Art

Tillgänglig: (<https://www.moma.org/collection/terms/direct-cinema>) (hämtad: 10.12.2021)

What is the Difference between Cinéma Verité and Direct cinema? 2Bridges Production.

Tillgänglig: <https://www.2bridges.nyc/nycblog/difference-between-cinema-verite-and-direct-cinema/> (hämtad 12.11.2021)

Fauer, J., *The History of ARRI in a Century of Cinema*

Tillgänglig: <https://www.arri.com/news-en/the-history-of-arri-in-a-century-of-cinema> (hämtad 16.11.2021)

Denning, R., 2020 *Could this be the most influential film camera ever designed?*

Tillgänglig: <https://www.redsharknews.com/production/item/5201-could-this-bethe-most-influential-film-camera-ever-designed> (hämtad: 16.11.2021)

Monaco, J., 2013, *How To Read a Film: Technology: Image & Sound: Enhanced and Expanded*, UNET 2 Corporation s. 27 Tillgänglig:

https://books.google.fi/books?id=4cEmBQAAQBAJ&pg=PT33&dq=handheld+camera&hl=fi&sa=X&ved=2ahUKEwiSns_WiZD0AhWLRPEDHW-IOAgc4ChDoAXoECAUQA#v=onepage&q&f=false

Millerson, G., 1994, *Video Camera Techniques*, Focal Press, s.28

Epstein, J., 1949. En Maskins Delirium, I: Lundemo, T. (red.), 2004, *Konst och film. D. 1, Texter före 1970 : Skriftserien Kairos Nr 9:1*, Raster Förlag, Lund, s. 159-174.

Luiz, K., 2020, *What exactly is Run & Gun?* RedShark. Tillgänglig:
<https://www.redsharknews.com/what-exactly-is-run-gun> (hämtad 25.11.2021)

Dinosaurus (2021). [Dokumentär] Regissör: Veikko Aaltonen. Finland: YLE.

Hellsten, J., 2018, *The Story of Easyrig, 25 years*, Original

British Cinematographer, 2015, *The Meaning of Life*

Tillgänglig: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-tree-of-life/> (hämtad 10.2.2022)

Cinema Labyrinthe, 2021, *THE TREE OF LIFE - Emmanuel Lubezki Cinematography: Finding Beauty Through Patience*

Tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=8jKlHe-p5cI>
(hämtad: 10.2.2022)