

Syftet med dynamiska bilder i fiktionsfilm

En tankemodell om överförandet av det skrivna ordet till
dynamiska bilder

Tobias Andersson

Examensarbete / Degree Thesis

Mediekultur

2011

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Mediekultur
Identifikationsnummer:	8164
Författare:	Tobias Andersson
Arbetets namn:	Syftet med dynamiska bilder i fiktionsfilm – En tankemodell om överförandet det skrivna ordet till dynamiska bilder
Handledare (Arcada):	Fred Nordström
Uppdragsgivare:	
<p>Sammandrag:</p> <p>Mitt arbete presenterar en tankemodell som kategoriserar dynamiska bilder enligt fotografens syfte. Tankemodellen handlar om syftet med dynamiska bilder i fiktionsfilm. Som dynamiska bilder räknas all kamerarörelse. Kategorierna utgår ifrån frågan vad fotografen vill uppnå med bilden. Svaret på frågan är enligt min tankemodell en av följande: Fotografen vill tolka en händelse i manuset, beskriva en händelse i manuset, stöda produktionens val av stil eller skapa en känsla av djup i bild. Syftet med min tankemodell är att skapa en större förståelse för processen att förvandla manuset till dynamiska bilder. Detta kan fungera som ett verktyg för fotografer. Min tankemodell tar inte ställning till publikens tolkning av den slutliga produkten, utan fokuserar endast på vad fotografens syfte med bilden är. Arbetet är en litteraturstudie som stöds av en intervju med filmfotografen Robert Nordström. Under min forskning har jag kommit till slutsatsen att det finns många tolkningar om syften med en dynamisk bild. Många anser att syftet endast behöver vara att stöda berättelsen genom att stöda produktionens val av stil.</p>	
Nyckelord:	Dynamiska bilder, kamerarörelser, tolkning av manuset, åkningar, panoreringar
Sidantal:	35
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	20.12.2011

Tobias Andersson

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Media Culture
Identification number:	8164
Author:	Tobias Andersson
Title:	Syftet med dynamiska bilder i fiktionsfilm – En tankemodell om överförandet det skrivna ordet till dynamiska bilder
Supervisor (Arcada):	Fred Nordström
Commissioned by:	
<p>Abstract:</p> <p>My thesis presents a theory on the motivations to the choice of dynamic pictures. The term “dynamic pictures” is used to refer to all camera movement and changes in the picture. In my research I divide dynamic pictures into four categories based on the original intent of the author of the picture, in this case the cinematographer. The four categories are: dynamic pictures that intend to interpret an event in the script, describe an event in the script, support the production team’s choice of style or create a sense of depth in the picture. The purpose of my thesis is to create a deeper understanding of the process to turn the written word to dynamic pictures. My research does not make any claims on the effect or interpretation of the pictures. My thesis is a literary study which is supported by an interview with cinematographer Robert Nordström, FSC, FSF. I conclude that there are many means of interpreting the motivation behind a camera mood . It is evident that the only motivation and intent that dynamic pictures need is to support the story by supporting the production teams’ style of choice.</p>	
Keywords:	Dynamic pictures, camera movement, interpreting the script, dollying, panning
Number of pages:	35
Language:	Swedish
Date of acceptance:	20.12.2011

Tobias Andersson

INNEHÅLL

1 INLEDNING	7
1.1 Syfte och mål	7
1.2 Val av metod	9
1.3 Tidigare forskning	9
1.4 Begrepp	10
1.5 Avgränsning	13
2 SKILLNADEN MELLAN BETRAKTARENS OCH SKAPARENS TOLKNING	14
3 DYNAMISKA BILDER	16
3.1 Känslan av osynlighet	18
3.1.1 Panoreringar vs. åkningar	19
4 MIN TANKEMODELL OM SYFTEN MED DYNAMISKA BILDER	21
4.1 Tolka en händelse i manuset	22
4.1.1 Bilder som förstärker	23
4.2 Beskriva en händelse i manuset	24
4.2.1 Bilder som förklarar	25
4.3 Stöda produktionens val av stil	26
4.4 Skapa en känsla av djuphet	27
5 INTERVJU MED FILMFOTOGRAFEN ROBERT NORDSTRÖM	29
6 SAMMANFATTNING	32
7 KÄLLFÖRTECKNING	34

1 INLEDNING

Under min tid på Yrkehögskolan Arcada har jag lagt märke till att studerandes inställning till dynamiska bilder oftast är ytliga. Bilderna motiveras sällan och även då man har en motivering eller tanke bakom bilden så verkar motiveringen vara bristfällig. Detta är naturligtvis inte sant för alla studerande, men en sådan uppfattning har jag fått. Detta väckte mitt intresse för syftet med dynamiska bilder. Man kan säga att jag stötte på en fråga som jag ville ha ett svar på. Jag vägrade tro att ett sådant viktigt område inom filmfotografering inte kunde ha flera riktlinjer och regler. Jag ville försöka skapa ramar för syftet med dynamiska bilder i narrativa filmproduktioner främst som ett redskap för mig själv. Jag ansåg att om jag skrev mitt examensarbete om någonting som jag inte redan visste så mycket om skulle jag själv ha den största nyttan av arbetet. Ämnet visade sig dock vara svårare och mera komplicerat än vad jag hade trott. Detta ledde mig till frågan om hur jag skulle avgränsa mitt arbete så att det kändes hanterbart. Min tanke var att jag hade två fokuseringsalternativ: syften med dynamiska bilder eller effekten av dynamiska bilder.

Jag valde att forska i syftet med dynamiska bilder och tanken bakom dem. Jag ville kunna lägga fram några regler för användandet av dynamiska bilder. Mitt examensarbete handlar om min tankemodell om syften med dynamiska bilder i fiktionsfilm och om ideologin och de tekniska berättarmässiga kraven bakom dem. Som dynamiska bilder räknar jag all form av kamerarörelse, egentligen allting som inte är en statisk bild.

1.1 Syfte och mål

Syftet med mitt arbete är att klargöra en tankemodell som kan användas som redskap för användningen av dynamiska bilder, och som jag kan ha nytta av i mitt jobb som fotograf. Tankemodellen baserar sig på mina egna åsikter och erfarenheter i fiktionsfilmproduktioner. Min erfarenhet har lett mig till att skapa en tankemodell som utgår ifrån att alla dynamiska bilder i narrativa filmproduktioner skall kunna delas in i en av följande fyra kategorier:

1. Dynamiska bilder som syftar till att beskriva en händelse i manuset

Dessa bilder har som uppgift att följa med händelserna och motiven i scenen.

2. Dynamiska bilder som syftar att tolka en händelse i manuset

Tyngdpunkten för dessa bilder ligger på att föra fram någonting som inte direkt står skrivet i manuset. Det kan handla om känslor som en person i filmen upplever, t.ex. glädje, sorg, ensamhet, frihet, häpnad, osv.

3. Dynamiska bilder som ett konstnärligt val av stil

Produktionens val av stil kan fungera som motiveringen bakom användningen av dynamiska bilder. Drama- och deckarserier har ofta valt en dynamisk stil för hela produktionen för att stöda berättelsen. Till exempel TV-serierna ER och West Wing har haft en mycket dynamisk stil för hela produktionen som ett stöd för dramaturgin och stämningen i programmet. I sådana fall är det mera frågan om ett konstnärligt val av stil som motivering för bilderna.

4. Dynamiska bilder som syftar till att bokstavligen skapa en känsla av djuphet i bilden.

Dynamiska bilder ändrar på bildens perspektiv vilket skapar en känsla av djup i en annars två-dimensionell bild. Ibland kan detta vara den enda motiveringen för användningen av dynamiska bilder.

Tankemodellen som jag presenterar är huvudsakligen min egen, men är också ett resultat av många timmars konsultering med min handledare Fred Nordström. Det här arbetet har fungerat som en möjlighet för mig att upptäcka vilken min egen inställning är till användningen av dynamiska bilder. Innan jag började forska för mitt arbete visste jag inte hur komplicerat och invecklat ämne dynamiska bilder är. Det är inte bara frågan om ett visuellt element med tekniska krav utan också ett mycket nyanserat verktyg för att förmedla en berättelse. Katz (1991 s. 279) förklarar att dynamiska bilder följer personerna, kopplar delar av berättelsen med varandra samt skapar grafiska och rytmiska variationer.

Med tanke på vilket varierande visuellt element det handlar om anser jag att alla fotografer har nytta av att själv också analysera sitt förhållande till dynamiska bilder. Om vi som filmmakare skulle ägna mera tid åt att fundera över våra beslut gällande dynamiska bilder så blir våra beslut, enligt mig, automatiskt bättre.

1.2 Val av metod

För mitt arbete har jag valt att göra en litteraturstudie som stöds av en intervju med filmfotografen Robert Nordström F.S.C. Jag valde att göra en litteraturstudie eftersom jag vill använda facklitteraturen om dynamiska bilder som grund för mitt arbete som jag sedan kan bygga på. Jag ansåg ändå att mitt arbete också behöver kompletteras med en intervju del där jag kunde få fram mera personliga åsikter om användningen av dynamiska bilder.

1.3 Tidigare forskning

Användning av dynamiska bilder är ett område som det inte finns så mycket forskning om. Facklitteraturen som behandlar filmproduktion och filmfotografering beskriver den grundläggande tekniken bakom dynamiska bilder men går inte in på djupet gällande tolkningen av bilderna eller ursprungen. Jag anser att jag slutligen lyckades få med ett rätt så bra urval av böcker som behandlar ämnet dynamiska bilder på något sätt. Av de böcker jag använt i mitt arbete fanns det några som spelade en större roll i min tankemodell, och de tänkte jag presentera.

Här är en lista på de mer centrala verk som jag har använt i mitt arbete.

- Douglass och Harnden (1996) diskuterar i sin bok *The art of the technique* om motiveringen av dynamiska bilder. De räknar upp olika kamerarörelser och förklarar den tekniska genomföringen som krävs.
- Bettmann (2003) behandlar dynamiska bilder från regissörens synvinkel. Detta betyder att han sätter en betoning på berättandet och understryker berättelsens

roll i bilderna. Han anser att man alltid borde använda dynamiska bilder när berättelsen ger upphov till det. Han kategoriserar dynamiska bilder huvudsakligen som internt och externt motiverade. Med detta menar han att bilder är antingen motiverade av en internt mental händelse eller externa fysiska händelser.

- Metallinos (1996) förklarar att det finns tre olika sorters rörelser inom TV- och filmproduktioner:
 1. *Primary* – Rörelse skapad av objektet framför kameran.
 2. *Secondary* – Rörelse av kameran.
 3. *Tertiary* – Rörelse skapad av klippet.

Metallinos (1996 s. 55-56) förklarar att det har gjorts mycket få empiriska undersökningar om värdet av olika kamerarörelser samt om hur filmmakare och mediaforskare använder sig av kamerarörelser. Metallinos anser det vara viktigt att användningen av dynamiska bilder baserar sig på logiken av berättelsen.

- Lukas (2001 s. 64-68) är den enda författaren som jag stött på under min forskning som rakt skriver ut regler för användningen av dynamiska bilder. Hans fyra regler är:
 1. Om skådespelaren i scenen är i rörelse så kan kameran också göra det för att hålla händelserna i bild.
 2. Man borde hålla hastigheten av kamerarörelsen i takt med skådespelarens rörelser.
 3. Man borde inte panorera mellan två personer om ingendera är i rörelse.
 4. Om personerna inte är i rörelse så borde man klippa mellan deras bilder, om inte kamerarörelsen är en väsentlig del av din filmatiska stil.

Lukas sammanfattar sina regler så här: rör inte på kameran utan orsak – och motiveringen skall komma från scenen och inte sättas på den.

De här är några av de viktigaste källorna i facklitteraturen som format min uppfattning om ämnet ”dynamiska bilder”. De har gett mig en större kunskap om tekniken, filosofin och dramaturgin som berör mitt arbete. Trots detta anser jag att min tankemodell är ett resultat av forskning utgående från mina erfarenheter inom egna TV- och filmprojekt.

Utgångspunkten för min tankemodell var hela tiden vad jag själv ansåg om dynamiska bilder. Jag har försökt skapa ett verktyg för användningen av dynamiska bilder som jag själv skulle ha nytta av i mitt eget jobb som fotograf. Därför utgår jag ifrån vad som fungerar i min egen tankevärld.

I konsten är det sällan möjligt att säga vad som egentligen är rätt eller fel. Ännu svårare är det att försöka ha några regler gällande konstnärliga beslut. Enligt min åsikt är det alltid konstnären själv som bestämmer vad syftet med ett verk är och vilka känslor eller tankar verket är meningen att väcka.

Min filosofi gällande bildberättandet har blivit starkt påverkad av filmfotografen Robert Nordström som fungerade som lärare för min inriktning under största delen av mina studier vid yrkeshögskolan Arcada. Av facklitteraturen som jag har använt i mitt arbete vill jag främst lyfta fram Gil Bettmans bok och hans personliga åsikter. Gil Bettman forskar i dynamiska bilder utgående från regissörens synvinkel och han framhåller kontinuerligt att bilderna skall stöda berättelsen. Detta har hjälpt mig att fokusera mig mera på en bildberättande filosofi istället för den tekniska prestationen, som sist och slutligen spelar en mindre roll för bildberättandet än vad jag tidigare ansåg. Jag tror att Bettmans bok mer än de andra har påverkat min syn på dynamiska bilder.

1.4 Begrepp

Jag använder följande terminologi i mitt arbete:

Dynamiska bilder

Bilder där kameran ändrar position eller riktning under tagningen. Dynamiska bilder borde inte blandas ihop med det som kallas i still fotografering för bilddynamik. Med

bilddynamik menar man att dynamiken i bilden skapas av motiven framför kameran. Kameran själv behöver inte vara i rörelse. Bilddynamik kan också hänvisa till det som Metallinos (1996) kallar för *Tertiary movement*, där rörelsen skapas av klippet.

Fiktion

Filmer vars produktioner är iscensatta.

Arbeteamet

Ordet kan betyda alla som varit med i produktionen, men i mitt arbete syftar jag till personerna med det konstnärliga ansvaret (regissören, fotografen och delvist producenten)

Filmmakare

En person som arbetar med produktion av film.

Bildberättandet

Att presentera en berättelse genom att använda bilder.

”Ögongodis”

Ett estetiskt begrepp som antyder att någonting i bilden gör den speciellt attraherande eller vacker. Kan syfta till användning av animerade effekter eller kamerarörelser som kan anses vara tuffa eller snygga. På engelska används termen ”money shot” eller ”eye candy” för att beskriva sådana bilder.

Panorering

En horisontell rörelse där kameran svänger på sin egen axel. Panoreringar räknas som dynamiska bilder.

Tiltning

En vertikal kamerarörelse som inte ändrar på kamerans position utan endast dess riktning. Tiltningar räknas som dynamiska bilder.

Åkning

En åkning är när kameran flyttas under tagningen. Oftast används en åkvagn som kameran placeras på. Åkvagnen har hjul som åker på skenor eller på marken. Åkningar räknas som dynamiska bilder.

Subjektiv bild

En bild, som är statisk eller dynamisk, som representerar en persons synvinkel (Point of view).

1.5 Avgränsning

Eftersom ämnet dynamiska bilder kan studeras från många olika håll och utgångsvinklar har jag avgränsat mitt arbete. I min modell om indelningen av dynamiska bilder i fyra olika grupper koncentrerar jag mig endast på bildernas ursprung. Jag har inte gått på djupet med att analysera vilken inverkan dynamiska bilder har, vilket i alla fall skulle vara ett intressant ämne för framtida forskning. Jag fokuserar i mitt arbete på fotografens process i att förvandla det skrivna ordet till bilder. Man kan säga att mitt arbete kan fungera som en tankekarta för hur fotografer kan förhålla sig till användningen av dynamiska bilder i filmproduktioner. Arbetet innehåller inte några nya påståenden om vilken effekt bilderna har på bildberättandet.

2 SKILLNADEN MELLAN PUBLIKENS OCH FOTOGRAFENS TOLKNING

I det följande vill jag klargöra utgångsläget för hur jag tolkar syften med dynamiska bilder. I mitt arbete utgår jag ifrån skaparens, alltså fotografens, avsikt. Fotografen, tillsammans med regissören, tolkar manuset och förvandlar berättelsen till bilder som blir den slutliga filmen. Publiken som ser den slutliga filmen kan betrakta bilderna på ett mycket annorlunda sätt än vad fotografen ursprungligen hade tänkt. Hur publiken tolkar en viss bild påverkas av kontexten som scenen och berättelsen skapar. Detsamma kan egentligen sägas om alla konstnärliga beslut som görs gällande bildberättandet. Effekten som bilden har och syftet som arbetsteamet hade med bilden är enligt min åsikt två olika saker. Dessa två aspekter har anknytning till varandra, men är inte direkt jämförbara.

För att klargöra mitt utgångsläge kan jag hänvisa till Stam m.fl. (1992 s. 15-18) som beskriver Roman Jakobsons kommunikationsparadigm. Jakobson beskriver ett sex delat kommunikationsparadigm för att isolera de poetiska funktionerna i språket från de mer prosaiska funktionerna. Även om hans modell inte direkt har att göra med filmkommunikation så kan man anse att den beskriver de underliggande förutsättningarna för all form av kommunikation. Jakobsons kommunikationsparadigm innehåller enligt Stam m.fl. (1992 s. 16) sändaren, mottagaren, budskapet, koden, kontakten och kontexten. *Sändaren* avser vem som sänder budskapet medan *mottagaren* är den som tar emot budskapet. *Budskapet* är själva innehållet, och *koden* är receptet som förmedlar budskapet. *Kontakten* kan ses som kanalen för budskapet, medan *kontexten* är det underliggande referenssystemet som försäkrar att budskapet blir begripligt. Den här kommunikationsmodellen kan användas för att förklara min tankemodell. Min tankemodell behandlar främst det som Jakobson kallar sändaren, alltså budskapets ursprung. Om manuset tolkas som budskapet och fotografen eller arbetsteamet som sändaren, så är det sändarens förhållande till budskapet som jag behandlar.

Syftet med en dynamisk bild kan vara att skapa en effekt eller väcka en känsla hos publiken. I mitt arbete håller jag mig på en mer praktiskt nivå och väljer därför att

koncentrera mig på hur fotografen går till väga för att skapa den önskvärda känslan eller effekten. Tolkningen som publiken får av en bild igen är ett helt annat ämne. Filmfotografen Robert Nordström (2011 intervju) säger att han inte överhuvudtaget tänker på åskådaren medan han planerar bilder. Han förklarar att han istället koncentrerar sig på vad scenen ska berätta, vem som är huvudpersonen i scenen och vad som är berättelsens framåtrörelse. Jag är av samma åsikt som Robert Nordström gällande hur han tänker på åskådaren. Jag anser att det är betydligt viktigare att främst tänka på vad man själv vill säga med sitt arbete. Därför väljer jag att i detta arbete endast koncentrera mig på fotografens, eller på ett mer generellt plan arbetsteamets, syfte.

3 DYNAMISKA BILDER

Along with sequential editing, the ability to move the camera is the most fundamental aspect which distinguishes film and video from photography, painting and other visual arts.

(Brown 2002 s.62)

Under min egen forskning och på basis av mina egna erfarenheter har jag kommit fram till några centrala frågeställningar kring användningen av dynamiska bilder. De centrala frågeställningarna kring ämnet är:

- När skall man använda dynamiska bilder?
- Hur skall man använda dynamiska bilder?
- Vad är syftet med kamerarörelsen?
- Vad är effekten av att man rör på kameran?

Frågan om när skall man använda dynamiska bilder ska helt och hållet bestämmas av arbetsteamet och är en fråga om att göra med filmens visuella stil. Bettman (2003 s. 53-62) anser att man alltid borde röra på kameran när berättelsen ger anledning till det, alltså när man med berättelsen kan motivera rörelsen. Han förklarar att regissören Steven Spielberg med sin ofta förekommande användning av dynamiska bilder i sina filmer har formulerat en visuell standard för filmindustrin. Enligt Bettman var Spielberg inte den första som använde sig av dynamiska bilder på ett effektivt sätt men Bettman hävdar att framgången och populariteten av hans filmer på 1970-talet hjälpte att etablera den här stilen som en industri standard.

Också de tekniska framstegen har påverkat hur man rör på kameran. Bettman (2003 s. 53) säger att verktygen för kamerarörelser blev under 1980- och 1990-talet bättre och bättre. Han nämner steadicam, sky cam och luma-kranen som några exempel på produkter som tillät regissörer och fotografer att filma vilka bilder som helst. Det är oftast endast arbetsteamets fantasi och produktionens budget som är taket för vad som är möjligt. Brown (2002 s. 60) nämner visserligen att bara för att man kan använda ny

kamerateknik betyder inte att man borde göra det, med hänvisning till dynamiska bilder och den tekniska utvecklingen av kameran.

Vilka effekter kamerarörelserna får är en subjektiv fråga som har att göra med hur man tolkar den slutliga produkten. Kontexten i vilket bilden används påverkar också hur åskådaren tolkar bilden. Det man kan säga om alla dynamiska bilder är att de skapar en känsla av djup och stämning i bilden genom att de ändrar på tittarens perspektiv i förhållande till motiven i bilden.

Kamerarörelser kan föra tittaren till en ny nivå och förstärka upplevelsen som berättelsen erbjuder. Enligt Frost (2009 s. 162) ger en rörlig kamera publiken möjlighet att ta del av vad personerna i filmen upplever. Om de slåss och kameran är handhållen så känns det som om vi är med och slåss. Han förklarar att publiken ser vad personer i filmen ser, och därmed känner vad de känner.

Jag anser att dynamiska bilder är mest effektiva när man som filmmakare börjar med att ställa sig själv frågan: Vad vill jag nå med bilden? Denna fråga är direkt relaterad till filmens stil och fotografen och regissören måste välja i planeringsskedet. Filmens stil har däremot sina rötter i berättelsen och skapas av den gemensamt överenskomna riktlinjen som berättelsen ger upphov till. Val av stil är alltid ett konstnärligt ställningstagande. Detta innebär att valen alltid är personliga. Dessa ställningstaganden baserar sig på bl.a. filmmakarnas personliga vision för produktionen, målet med produktionen, filmmakarnas egna preferenser vad gäller visuella stilar samt produktionens budget och ramar. I grund och botten är den visuella stilen endast begränsad av filmmakarens egen fantasi och förmåga att tolka och förverkliga ens visioner.

Hela meningen med bildberättande är att förstärka och förklara händelserna i berättelsen så att de kommer fram på ett visuellt sätt för tittaren. Dynamiska bilder är ett verktyg bland många för att förstärka bildberättandet. Val av stil för filmen påverkar hur man tänker på dynamiska bilder. Stilen för filmen kan i sig redan vara en motivering för användning av dynamiska bilder (se även kapitel 4.3).

Pirilä och Kivi (2005 s.78) anser att beslutet om man ska använda sig av dynamiska bilder eller inte påverkas av många aktörer. De säger vidare att filmmakarens beslut

påverkas av verkets dominerande rytm, händelserna och deras karaktär, verkets dramaturgi, själva budskapet, stilistiska frågor, vad som hänt och vad som är på kommande.

Bettman (2008 s. 56-61) anser att dynamiska bilder kan delas upp i två kategorier, externt motiverade och internt motiverade bilder. Med internt motiverade bilder menar han bilder som har som uppgift att spegla en känsla eller stämning, medan han med externt motiverade menar bilder som följer med händelser. Brown (2002 s. 62) beskriver dynamiska bilder som är motiverade av händelserna i scenen och om att kamerarörelsen själv kan ha en betydelse. Han hävdar att kamerarörelsen kan ge publiken ny information och därmed vara en motivering.

Jag är av samma åsikt som Bettman och Brown gällande deras beskrivningar av dynamiska bilder, men jag anser att man dessutom kan göra en generalisering när man talar om dynamiska bilder. Att säga att dynamiska bilder kan ha en betydelse eller att kamerarörelserna är motiverade lämnar en stor lucka för missförstånd och ger en ganska oklar bild av de dynamiska bildernas roll i bildberättandet. Därför har jag i mitt arbete delat in dynamiska bilder i kategorier enligt skaparens syfte. På det sättet kan man analysera dynamiska bilder på ett mer praktiskt sätt. Min tankemodell är meningen att hjälpa filmmakare att analysera sina egna beslut och därmed fungera som ett verktyg för att fatta bättre beslut.

3.1 Känslan av osynlighet

The camerawork and movement has to fit into the performance and the emotion of the scene. That way the audience won't notice it, but the energy is all there.

(John Seale, ASC. Frost. 2009 s. 155)

Innan jag presenterar min tankemodell och kategorierna för dynamiska bilder anser jag det nödvändigt att diskutera känslan av osynlighet. Med detta menar jag att bilden inte står ut, utan blandar sig in i bildflödet naturligt. Ifall en bild inte lyckas med detta riskerar man dra tittarens uppmärksamhet bort från berättelsen och föra den till

kameraarbetet. Vissa kamerarörelser underlättar känslan av osynlighet medan andra är betydligt svårare att dölja. För att en dynamisk bild ska sitta naturligt in i bildberättandet måste kamerarörelsen kännas naturlig och motiverad. Douglass och Harnden (1996 s. 179) säger att om tittaren känner sig naturligt motiverad att flytta blicken samtidigt som kameran rör på sig så kommer rörelsen att kännas naturlig och äkta. Eftersom målet med bildberättandet i visuella medier är att leda tittaren genom berättelsen är det viktigt att bilderna själv inte drar åt sig publikens uppmärksamhet. Ward (2003 s. 120) förklarar att det är paradoxalt att man genom kamerarörelser, som är meningen att skapa visuell spänning eller visuell förändring, försöker vara osynlig.

Dynamiska bilder som syftar till att beskriva en händelse i manuset (följa med händelserna i scenen) är enligt den här principen osynligare än dynamiska bilder som försöker förstärka en känsla i scenen (tolkningar av berättelsen). Den här principen går naturligtvis inte att genomföra i alla situationer med dynamiska bilder. Detta skulle vara ett intressant ämne för vidare forskning.

En annan sak som påverkar bildens osynlighet är fotografens hantverk. Robert Nordström (2011 intervju) säger att om en panorering eller åkning är ett resultat av ett dåligt hantverk så tar kameraarbetet över tittarens uppmärksamhet och fotografen kommer fram på ett dåligt sätt.

3.1.1 Panoreringar versus åkningar

En intressant del av diskussionen kring bildernas osynlighet är skillnaden mellan panoreringar och åkningar. Enligt Douglass & Harnden (1996 s.179) är panoreringar speciellt svåra rörelser att dölja. Detta beror på att människans ögon inte panorerar speciellt bra. Ögonen följer med ett rörligt objekt, eller om det inte finns en sådan, så hoppar blicken från en punkt till en annan. Panoreringar är mycket vanliga men de leder tittarens uppmärksamhet till kameraarbetet och riskerar därmed sin osynlighet. Panoreringar kan vara passande om filmmakaren vill ge tittaren en mer objektiv vinkling.

Douglass och Harnden (1996 s.179) säger också att åkningar fysiskt ändrar tittarens synvinkel, medan panoreringar bara svänger den på sin egen axel. Detta leder till att

åkningar framhäver händelserna med en mer dynamisk behandling genom att förändra tittarens perspektiv.

Jag gör slutsatsen att kamerarörelserna som drar åt sig minst uppmärksamhet är en åkning som har som syfte att följa med händelserna i scenen. Motsatsen skulle vara en panorering som inte följer ett motiv eller en person. I det fallet har tittaren ingenting att fokusera sin blick på och då får själva kamerarörelsen en större roll.

4 MIN TANKEMODELL OM SYFTEN MED DYNAMISKA BILDER

Min tankemodell baserar sig på att dynamiska bilder går att dela in i kategorier enligt skaparens ursprungliga syfte. Bildernas syfte är indelat utgående från arbetsteamets ursprungliga tankar, och inte publikens tolkning. Som diskuterats i kapitel 2 kan det förekomma stora skillnader i hur tittaren tolkar en dynamisk bild beroende på berättelsens dramaturgi och bildens kontext i filmen. Detta påverkar inte grupperingen som jag skriver om i mitt arbete, eftersom jag utgår ifrån fotografens syfte.

Syftena med kategorierna är att skapa ramar för användningen av dynamiska bilder och ge filmmakare en större förståelse för bildberättandet och användningen av dynamiska bilder i fiktionsfilm. Jag hävdar att om vi som filmmakare ägnar mera tid på att fundera på syftena med åkningarna och kamerarörelserna vi använder så leder detta till bättre dynamiska bilder.

I min tankemodell delar jag in dynamiska bilder i följande kategorier:

- Dynamiska bilder som syftar till att tolka en händelse i manuset
- Dynamiska bilder som syftar till att beskriva en händelse i manuset
- Dynamiska bilder som är ett konstnärligt val av stil
- Dynamiska bilder som syftar till att skapa en känsla av djup i bild

De här kategorierna utgör grunden för min tankemodell, som jag i mitt arbete vill prova med att ställa den upp mot tidigare forskning och intervju med filmfotografen Robert Nordström.

Ordningen som kategorierna presenteras i det här kapitlet har ingenting att göra med hur ofta de används i filmproduktioner eller med deras betydelse för bildberättandet. Istället har jag utgått ifrån mitt eget professionella intresse och har valt att presentera först den kategori som intresserar mig mest.

4.1 Tolka en händelse i manuset

Bilder som är tolkningar av manuset presenterar en handling eller en känsla som kräver en kreativ tolkning av arbetsteamet. Den här kategorin har i min modell mest betydelse för bildberättandet, eftersom den direkt har en relation till de underliggande händelserna i manuset.

Berättelsen (manuset) är alltid stommen i en filmproduktion. Regissören har tillsammans med fotografen som uppgift att presentera berättelsen i audiovisuell form för publiken. Redan i det här skedet gör arbetsteamet en tolkning av manuset för att skapa en stil för produktionen. Den här tolkningen skall inte blandas med kategorin som presenteras i det här kapitlet. Den underliggande tolkningen som arbetsteamet gör av manuset är sådan som alla produktioner måste göra för att skapa ramar och visuella riktlinjer för filmen. Tolkningen som jag syftar till i detta kapitel har att göra med tolkningen av en specifik händelse i manuset.

Ett exempel på en dynamisk bild som syftar att tolka en händelse:

En person tittar ut genom fönstret och ser att hans bil brinner. Fotografen gör en åkning från en vidare bildvy till en tätare bild på hans ansikte understryker och förstärker personens mentala omvandling. Dynamiska bilder kan i sådana fall vara mycket välpassande visuella element och sitter därmed bra in i berättelsen. Detta leder till att bilden når en viss grad av osynlighet.

Regissören och fotografen tolkar berättelsen och fattar kreativa beslut om hur händelserna borde presenteras. Det handlar nödvändigtvis inte om en handling som står skriven i manuset. Det kan vara att det endast står skrivet i manuset att en person reagerar på en händelse. Då är det filmmakarnas uppgift att tolka hur de ska presentera reaktionen som personen upplever. När en bild syftar till att tolka en händelse i manuset handlar det om mentala händelser som en karaktär upplever. Enligt Brown (2002 s. 63) kan dynamiska bilder skapa en känsla av energi, glädje, fara, sorg och övriga känslor. Dessa är alla emotionella händelser som kräver en tolkning av fotografen för att bestämma hur man presenterar händelsen eller känslan för publiken. Dynamiska bilder som har som syfte att tolka en händelse i manuset kan också ses som förstärkande bilder. Bildens huvudsakliga uppgift är att skapa ny information genom att förstärka en

känsla eller ett tillstånd som uppstår till skillnad från bilder som skapar ny information genom att presentera händelserna i berättelsen. I sådana situationer fungerar kameran som åskådarens ögon genom att följa med händelserna som utspelas i scenen. När en bild är en tolkning av händelserna är det frågan om händelser som inte kan filmas konkret. Det handlar om känslor som en person upplever som förstärks t.ex. med hjälp av dynamiska bilder.

Det finns inga regler om den fysiska längden av dynamiska bilder som tolkningar av en berättelse. Det kan handla om en kort åkning in eller ut, eller en dramatisk zoomning som slutar med hela jordklotet i bild. På samma sätt har bildens tidsmässiga längd ingen påverkan i min tankemodell.

Det som skiljer dynamiska bilder som tolkar en händelse från dynamiska bilder som beskriver en händelse är den kreativa tolkningen som krävs av fotografen för att förverkliga bilden. Det finns inga rätta svar på frågan hur man borde presentera att en person på film upplever en känsla av glädje, sorg, energi, frihet eller fara. Det är fotografen själv som bestämmer hur han eller hon vill förmedla dessa händelser. Det finns många visuella element som fotografen kan använda, t.ex. ljus, färg, komposition, dynamiska bilder osv.

Av alla bildmässiga verktyg som fotografen kan använda sig av är dynamiska bilder ett alternativ. Detta betyder inte heller att det är alltid det bästa alternativet för alla situationer.

4.1.1 Rörelser som förstärker

Dynamiska bilder som är tolkningar av berättelsen är bilder som försöker förstärka någonting i scenen. Kamerarörelsen understryker en känsla som redan kommer fram på något annat sätt. Bettman (2003 s.56-62) använder begreppen internt och externt motiverade bilder för att beskriva detta ämne. Internt motiverade bilder är enligt Bettman bilder där kameran rör på sig för att beskriva vad personen som för berättelsen framåt ser eller känner. Externt motiverade bilder är sådana som bara håller motivet kvar i bilden. Bettman förklarar vidare att externt motiverade bilder är överlägset mer använda än internt motiverade. Det som i min tankemodell kallas dynamiska bilder som syftar till att tolka en händelse i manuset är ganska nära det som Bettman kallar

emotionella "point of view"-bilder (POV). Bettman förklarar att emotionella POV-bilder visar vad en person tänker. Bettman (2003 s.58) förklarar att den sannolikt vanligaste emotionella POV-bilden som används är när kameran åker in från en närbild till en extrem närbild på en person när han ser någonting utanför bildrutan eller tänker på någonting eller någon.

Att åka in på en närbild av en person medan hon/han upplever någon sorts känslöförändring är ett sätt att förstärka dramaturgin i scenen.

4.2 Beskriva en händelse i manuset

I så gott som varje scen med en skådespelare, finns det någon form av fysisk rörelse. En person kanske flyttar sig från en plats till en annan eller gör någon annan kroppsrörelse. I sådana fall är det naturligt för kameran att röra på sig för att hålla objektet kvar i bilden. Den här kategorin är den eventuellt vanligaste gruppen av dynamiska bilder. Jag kallar dessa bilder för dynamiska bilder som syftar till att beskriva en händelse i manuset.

Motiveringen till användningen av dessa bilder är den bokstavliga tolkningen av manuset. Kameran följer helt enkelt med händelserna i scenen. Ett exempel på en dynamisk bild som syftar att beskriva en händelse i manuset är när kameran rör på sig för att hålla motivet kvar i bilden. I sådana fall är det en fysisk händelse som står skrivet i manuset som är motiveringen för kamerarörelsen. Den bokstavliga beskrivningen av manuset för åskådaren ger kamerarörelsen ett syfte att röra på sig.

Bildernas huvudsakliga uppgift är att skapa ny information genom att presentera för publiken vad som händer i scenen. Enligt Katz (1991 s. 296) kan åkningar användas för att undersöka en plats eller en person genom att fokusera på enskilda detaljer. Han använder ett exempel där en åkning börjar på en närbild på ett söndrigt skyltfönster. När kameran sedan åker ut ser vi att skyltfönstret tillhör en stängd butik på en gata där alla butiker har gått i konkurs. På det här sättet kan dynamiska bilder användas för att ge mer information om staden i berättelsen. I det här exemplet används dynamiska bilder för att beskriva situationen i en stad i berättelsen till skillnad från dynamiska bilder som

är tolkningar av berättelsen med uppgift att förstärka en känsla eller en händelse i scenen.

Dynamiska bilder som är beskrivningar av manuset är på många sätt vanligare och lättare att motivera än dynamiska bilder som är tolkningar av manuset. Douglass och Harnden (1996 s. 179) säger att om tittaren känner sig naturligt motiverad att flytta på blicken så kommer bilden att verka naturlig och äkta. I sådana fall kommer bilder att sitta naturligt in i bildflödet och nå en viss grad av osynlighet. Bildens osynlighet bildas av den tekniska prestationen och motiveringen. Den tekniska prestationen handlar om tid och tempot av rörelsen medan motiveringen förklarar varför kameran rör sig överhuvudtaget.

4.2.1 Rörelser som förklarar

Dynamiska bilder som är beskrivningar av manuset kan ses som förklarande bilder. Deras uppgift är att fungera som publikens ögon som följer med händelserna och personerna i filmen. På så sätt ger de mer information om berättelsen åt publiken.

Alla bilder, dynamiska eller statiska, innehåller visserligen en aspekt av tolkning. Därför kan dynamiska bilder som syftar till att beskriva berättelsen delvis också innehålla tolkningar. Alla bilder oberoende av om de är avsiktliga eller inte innehåller ett kreativt budskap. Allting som syns eller inte syns i bilden finns till för att arbetsteamet har gjort en tolkning av manuset. Vi kan föreställa oss att det står i manuset att en karaktär går från ena sidan rummet till den andra. I så fall skulle det vara motiverat att använda sig av dynamiska bilder för att följa med händelserna i scenen.

Men detta betyder inte att detta är det enda sättet att filma händelserna. Valet att använda dynamiska bilder är redan i sig en tolkning som fotografen gör. Enligt Robert Nordström (2011, intervju) har sådana val att göra med produktionens val av stil och i vilken kontext scenen finns i. Ifall fotografen väljer att använda dynamiska bilder för att filma dessa händelser så måste det ändå göras en tolkning av vilket slags dynamiska bilder ska användas. Detta gäller också i de fall, som i exemplet ovan, då det handlar om en beskrivning av manuset, alltså att en karaktär går från ena sidan av rummet till en annan. Frågan lyder: ska man välja en panorering, en åkning eller en zoomning. Då görs

en tolkning av manuset och berättelsen för att man ska kunna välja den lämpligaste tekniken för bilden. Därmed kan man dra den slutsatsen att det handlar om en tolkning av berättelsen medan det på en annan nivå handlar om en beskrivning av berättelsen.

4.3 Stöda produktionens val av stil

Douglass och Harnden (1996 s.125) förklarar att det är fotografens uppgift att tillsammans med regissören skapa den allmänna stilen för en produktion. Stilen för produktionen skall stöda regissörens syn och tolkning av berättelsen.

När produktionens stil har bestämts så påverkar den alla konstnärliga beslut som fotografen gör. Varje scen och bild motiveras mer eller mindre alltid av produktionens val av stil. Detsamma gäller motiveringen för användning av dynamiska bilder. En film kan ha en väldigt hektisk och dynamisk stil som leder till att kameran kanske hela tiden rör på sig.

Produktionens val av stil kan också fungera som en orsak till att man inte använder dynamiska bilder. Filmregissören Roy Andersson har en unik stil i sina filmer som baserar sig på långa tagningar och statiska bilder. Att försöka jämföra olika produktioners val av stil är i min åsikt omöjligt att göra, och jag kommer därmed inte att diskutera ärendet vidare. Det ända jag vill ta fram är påverkan av produktionens val av stil på filmen.

Då en produktion väljer en dynamisk stil så är det oftast genren eller platsen där berättelsen utspelas som stöder valet av stilen. Frost (2009 s. 165) förklarar att publiken idag är van att se steadicam bilder i TV- och filmproduktioner. Han nämner TV-programmet *ER* som använder steadicam i nästan hela avsnitt. Han säger att TV-program producerat av Aaron Sorkin, t.ex. *Studio 60 on the Sunset Strip* och *West Wing*, är kända för sina ”walk and talk” sekvenser där personerna för sina dialoger medan de går från ett ställe till ett annat. Kameran följer med händelserna med en steadicam. Han förklarar att många produktioner använder handhållna kamerabilder för skapa en känsla av energi och brådska. T.ex. TV-programmet *ER* har en dynamisk och hektisk stil som passar väl med miljön (ett hektiskt sjukhus). I sådana fall behöver kamerarörelsen inte nödvändigtvis någon motivering utan kameraarbetet har som syfte att endast stöda produktionens val av stil.

Ward (2003 s. 160-163) förklarar att den hektiska och osäkra kamerastilen är en ny variation för att skapa en känsla av realism. Han anser att en skakig kamerastil blev kopplad till realism med hjälp av TV:s nyhetsrapportering där oplanerade evenemang filmades med handhållna kameror som hade en nervositet i sig. Ward poängterar att den här stilen har sina problem eftersom den drar mycket uppmärksamhet till kameraarbetet. Detta kan leda till att tittaren konstant blir påmind att hon eller han ser på en fiktiv berättelse och lyckas i värsta fall aldrig tappa bort sig i berättelsen.

Musikvideon är ett annat bra exempel på produktioner där dynamiska bilder kan vara ett val av stil. Eftersom musikvideon oftast handlar mycket mera om stämning och stil än det berättarmässiga innehållet så lägger man en större tyngd på val av stil.

4.4 Skapa en känsla av djup i bilden

Alla dynamiska bilder, oberoende av deras motivering, har den påverkan att de skapar en känsla av djup i bilden. Genom att ändra på kameravinkeln ändras också publikens perspektiv vilket leder till att tittaren uppfattar skillnaden i avståndet mellan förgrunden och bakgrunden. Känslan av djup i bild är redan i sig ett visuellt element som effektivt kan användas i bildberättandet. Det är någonting som fotografer oftast strävar efter i alla bilder.

Den här kategorin av dynamiska bilder är för sådana rörelser som inte kan sättas i de tre föregående kategorierna. De saknar en klar motivering och är därför bilder med rörelser för rörelsens skull. Man kan tänka dem som ”ögongodis”-bilder. Detta betyder inte att bilderna skulle sakna motivering eller syfte. Bilderna kan stöda berättelsen genom att skapa stämning och öka på bildens estetiska värde. Om en fotograf anser att dynamiska bilder är speciellt estetiska så kan de fungera som en sorts personlig val av stil som kännetecknar fotografens verk. För fotografer kan dynamiska bilder också vara ett sätt att lägga till lite spänning och visuellt intresse, och kan därmed anses vara estetiska.

I den här kategorin placerar jag rörliga etablerandebilder. En etablerandebild är en vid bild i början av en scen som presenterar utrymmet där händelserna kommer att utspelas. Bettman (2003 s.63) beskriver en klassisk etablerande bild som en hög och vid bild eftersom man på det sättet bäst kan visa framsidan, baksidan och överdelen av objektet i

bilden. Meningen med etablerande bilder är att visa publiken alla väsentliga personer, föremål och geografiska förhållanden som har en inverkan på berättelsen. Bettman konstaterar vidare att dagens filmregissörer har börjat röra på kameran under etablerande bilder med syftet att skapa lite extra ögongodis. Enligt Bettman finns det två vanliga exempel på rörliga etablerande bilder. Antingen en in- eller utåkning. Alltså bilden kan börja med en närbild på ett objekt som är relevant för berättelsen och sedan åker kameran bakåt för att visa hela situationen. Eller så börjar bilden med en vidare vinkel för att sedan åka närmare för att skapa spänning i scenen. I sådana situationer kan kamerans rörelse ge lite mera spänning till en eventuellt annars ointressant bild.

Precis som med de andra kategorierna har rörliga etablerande bilder element som gör att de också kan placeras i någon annan kategori i min tankemodell. Rörliga etablerande bilder och bilder som syftar till att skapa en känsla av djup i bild kan sägas vara antingen beskrivningar eller tolkningar av manuset. Robert Nordström (2011, intervju) anser att alla bilder alltid har som syfte att stöda scenens syfte och att de finns till för att stöda produktionens val av stil. Detta skulle betyda att alla bilder har sina rötter i manuset, och tolkningen av manuset som arbetsteamet gör.

5 INTERVJU MED FILMFOTOGRAFEN ROBERT NORDSTRÖM

För att komplettera min litteraturstudie och för att prova min tankemodell ordnade jag två intervjuer med filmfotografen Robert Nordström, FSC & FSF. Intervjuerna gjordes i november 2011 och var friformade diskussioner med öppna frågor om dynamiska bilder och bildberättandet i allmänhet.

Robert Nordström har jobbat med långfilmer och tv-serier både i Sverige och i Finland och han anser att det som bestämmer användningen av dynamiska bilder i en produktion är stilen som regissören tillsammans med fotografen skapar. Stilen av produktionen utgör det som han kallar för kärnan.

När man har bildat en kärna anser Nordström att det är viktigt att besluten om användningen av dynamiska bilder kommer inifrån kärnan, dvs. att man inte försöker tvinga en stil utifrån in på berättelsen. Nordström understryker att bilder, dynamiska eller icke-dynamiska, alltid uppstår från berättelsen. Deras syfte är alltid att stöda berättelsen och dramaturgin som arbetsteamet vill framföra. Nordström anser att det inte spelar någon roll om dynamiska bilder har som syfte att tolka eller beskriva en händelse i manuset eftersom produktionens val av stil och därmed användningen av dynamiska bilder har alltid sina grunder i tolkningen av berättelsen.

I min tankemodell har jag haft som utgångspunkt att man kan och eventuellt borde kategorisera individuella bilder på basis av deras ursprungliga syfte. Om man jämför Robert Nordströms tankar kring ämnet med min tankemodell så uppstår det en fråga: har de dynamiska bildernas syfte en påverkan på hur publiken tolkar bilderna? Det blir då nästan en fråga om konstkritik.

Muelder Eaton (1988 s. 27-29) konstaterar att det inom konstkritiken finns två olika synsätt på hur man ska tolka syftet med ett konstverk. Vissa kritiker tillhör gruppen intentionalister och vissa är anti-intentionalister. Intentionalisterna hävdar att konstnärens intention har en påverkan på hur vi tolkar ett konstverk och om vi överhuvudtaget tycker om ett verk eller inte. Anti-intentionalisterna säger däremot att konstnärens intention inte påverkar publikens åsikter. De anser att man antingen tycker om ett verk eller så gör man det inte.

Enligt Dickie (1971 s.92-101) har en konstnär alltid en intention och en avsikt med sina verk. Även om verket skapas av en slump så gör konstnären ett beslut att lämna verket sådant som den är. Konstnären har därmed skapat en avsikt med verket. Han förklarar att man för att kunna förstå verket också måste kunna begripa intentionen med verket. Men intentionen måste vara synlig för publiken. Han använder ett exempel om en författare som beskriver avsikten med en dikt som han har skrivit. Dickie förklarar att om vi som betraktare inte kan hitta avsikten, trots att författaren förklarat den åt oss, så kan vi inte säga att dikten betyder för oss som betraktare det som författaren påstår att den betyder.

Intentionalisternas syn är dock inte helt problemfri. Bacon (2000 s.215) säger att en dylik konstnärsorienterad infallsvinkel kan vara otillräcklig eftersom ett verk alltid innehåller mera implikationer och tolkningsmöjligheter än vad skaparen av verket kan ha haft som avsikt. Han anser att en konstnär eller skapare inte kan kontrollera de meningar som hans verk innehåller och därmed inte heller publikens tolkning.

Esitettyjen teosten kritiikissä on tärkeätä se, että todella kuvaamme ja arviomme sitä mikä näkyy ja kuuluu.

(George Dickie, 1971 s. 101)

Jag anser att man kan använda konstkritikens teori för att bedöma dynamiska bilder. Man kan dela intentionalisternas åsikt och säga att fotografens intention spelar en stor betydelse i hur vi bedömer en bild. Eller så spelar den ingen roll alls, utan publiken kan bedöma dina filmer/bilder på basis av vad de ser.

De här är svåra frågor att besvara. Frågorna har en djup psykologisk aspekt som har att göra med hur vi upplever det vi ser och hur det vi ser påverkar oss. Jag anser att man kan och borde utgå ifrån vad syftet med ett verk är. Jag är en intentionalist i den bemärkelsen att jag anser att man måste förstå varför man gör på ett visst sätt innan man kan begripa effekten av det man gör. Fastän Muelder Eatons syn på intention kanske mera utgår från publikens synvinkel så anser jag att man kan tillämpa dessa termer när det gäller filmfotografering.

Min tankemodell syftar till att hjälpa fotografer att förstå den här processen. Man måste kunna säga om man tolkar, beskriver, stöder produktionens val av stil eller om man endast vill skapa en känsla av djup i bilden. Man kan säga att oberoende av vad bildens syfte är, om den passar in i någon av de kategorierna som just nämndes eller inte, så finns den till för att stöda berättelsen. Detta ansluter sig till vad Robert Nordström anser om de dynamiska bildernas syfte.

Min tankemodell ger inga nya verktyg i hur man kan eller borde betrakta en bild eller verk utan jag håller mig endast till processen som jag som filmmakare genomgår för att skapa mina bilder. Men jag anser att dessa två områden på något sätt är kopplade till varandra. Utgående från Dickies (1971 s. 92-101) teori om konstverkens intention så har den en stor betydelse på publikens tolkning av verket. Om en scen innehåller en dynamisk bild och jag som åskådare inte förstår varför den finns till så kan jag knappast bilda mig en uppfattning om budskapet som fotografen vill förmedla. Eller så tar bilden uppmärksamheten bort från berättelsen och för den till den tekniska prestationen. Därmed finns det skäl att säga att de dynamiska bildernas syften har en indirekt påverkan på publikens tolkning.

6 SAMMANFATTNING

Med min tankemodell presenterar jag min åsikt om hur man borde förvandla det skrivna ordet till dynamiska bilder. Tankemodellen kan användas som ett verktyg av fotografer för att få en djupare inblick i användningen av dynamiska bilder. Kategorierna i min tankemodell har testats i den litterära genomgången som gjordes under min forskning.

Min forskning har lärt mig är att det finns många olika sätt man kan se på frågeställningarna kring dynamiska bilder. Det finns inga rätt eller fel svar när det gäller konstnärliga beslut. Det viktigaste enligt min åsikt är ändå att bilderna, dynamiska eller icke-dynamiska, är motiverade. Om en dynamisk bild inte har ett syfte så kommer den inte att sitta in i bildflödet och kommer inte heller att ha en betydelse. Jag anser att poängen med bildberättandet är att bilderna skall ha en betydelse.

Syftet med min tankemodell är att skapa ett verktyg för filmmakare om användningen av dynamiska bilder, utan att tvinga min personliga bildberättarideologi på andra människors tolkningar av berättelser som de jobbar med. Alla bär sitt eget ansvar för de beslut de gör gällande bildberättandet. Min tankemodell är min egen analys om hur jag tänker på dynamiska bilder, och processen som jag genomgår för att förvandla det skrivna ordet till bilder.

Min forskning hjälpt mig förstå processen som ingår i att planera bilder, vare de sig dynamiska eller inte. Jag har analyserat min egen inställning till dynamiska bilder och deras roll i bildberättandet. Jag tror att min tankemodell kommer att vara till stor nytta åt mig och kan fungera som ett bra stödmedel för studenter i Arcada.

Mitt arbete lyfter fram hur invecklat ämne det handlar om och hur svårt det kan vara att skapa en modell för användningen av visuella element som dynamiska bilder. För det andra har den gett mig en större förståelse av den akademiska processen som ingår i att vara en studerande på Arcada. Den stora mängden böcker och artiklar som man måste gå igenom för att samla ihop på material för ett examensarbete är något som överraskade mig. Speciellt med tanke på hur få böcker man måste läsa under allmänna studietiden.

Min forskningsmetod passade bra för min forskningsuppgift. Litteraturstudien gav mig en bra inblick i vad som har skrivits om dynamiska bilder från teknisk och konstnärlig

synvinkel. Problemet som uppstod med litteraturen var att det inte fanns så mycket skrivet om syftet med dynamiska bilder. Tidigare forskning berörde ofta mera åskådarens tolkning och en ytlig behandling av motiveringen bakom bilderna. Nästan all facklitteratur om ämnet behandlade olika slags kamerarörelser och beskrev hur de enskilda kamerarörelserna kunde användas i praktiken. Det som intresserade mig var filmmakarens syfte, vilket var betydligt svårare att hitta.

Likaså fanns det för lite forskningsresultat om hur produktionens val av stil påverkar publikens uppfattning av en berättelse. Det finns, som jag nämner i mitt arbete, stora skillnader mellan filmregissören Roy Anderssons stil och t.ex. tv-programmet *ER*. Detta är ett ämne som intresserat mig personligen mycket, men det låg klart utanför ramarna som jag hade lagt upp för mitt arbete. I en forskning i effekten av dynamiska bilder skulle detta kunna behandlas.

Ämnet har varit och är fortfarande mycket intressant och viktigt. Det verkar som om mediavärlden blir visuellt mer dynamisk hela tiden och nya produkter möjliggör ännu mera komplicerade kamerarörelser. Detta är redan en god orsak att studera ämnet och framför allt filmarnas inställning till användningen av dynamiska bilder. Det har mitt arbete i alla fall gjort för mig. Även om examensarbetet inte nödvändigtvis påverkar filmpedagogikens framtid så kan jag alltid säga att detta arbete har hjälpt mig.

7 KÄLLFÖRTECKNING

Bacon, Henry. 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. s. 267.

Bettman, Gil. 2003. *First time director, how to make your breakthrough movie*. Michigan. Mcnaughton & Gunn, Inc. s. 307.

Brown, Blain. 2002. *Cinematography : Imaagemaking for cinematographers, directors and videographers*. Focal press. s. 303.

Dickie, George. 1971. *Estetiikka*. The Bubbs-Merrill Company, Inc. s. 182.

Douglass, John S. Harnden, Glenn P. 1996. *The art of technique : an aestetich approach to film and video production*. Needham Heights, MA. Simon & Schuster Company. s. 303.

Frost, Jacqueline B. 2009. *Cinematography for directors : a guide for creative collaboration*. Studio City, CA. MWP. s. 292.

Katz, Steven D. 1991. *Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen*. Studio City, CA, MWP. s. 366.

Lukas, Christopher. 2001. *Directing for Film and Television, Rev. ed.* New York. Allworth Press. s. 236.

Mamet, David. 1992. *On directing film*. New York. Penguin. s. 107.

Metallinos, Nikos. 1996. *Television aesthetics: perceptual, cognitive, and compositional bases*. Mahwah, NJ. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. s. 305.

Muelder Eaton, Marcia. 1988. *Basic Issues in Aesthetics*. Wadsworth, Inc. s. 176

Nordström, Robert. 2011. (muntliga intervjuer). 9.11.2011 & 23.11.2011

Stam, Robert. Burgoyne, Robert. Flitterman-Lewis, Sandy. 1992. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. New York. Routledge s. 239.

Ward, Peter. 1996. *Picture composition for film and television*. 2uppl. Oxford. Focal press. s. 261.