



HÖGSKOLAN  
DALARNA



*Let me in*, 2010 (01:40:07. Skärmdump)

*Låt den rätte komma in*, 2008 (01:40:12 - Skärmdump)

## Examensarbete

Kandidatexamen

### Bildkompositionens verkan på emotion i film

---

**En komparativ analys av hur bildkomposition används för att förstärka den visuella gestaltningen av huvudkaraktärernas emotioner i filmerna *Låt den rätte komma in* och *Let me in*.**

Författare: Stefan Bors

Handledare: Joachim Bergenstråhle

Examinator: Cecilia Strandroth

Ämne/huvudområde: Bildproduktion

Kurskod: BQ2042

Poäng: 15 hp

Examinationsdatum:

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA.

Publiceringen sker open access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten open access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, open access):

Ja

Nej

## **Abstrakt**

Det primära syftet med den här studien är att ta reda på om bildkomposition har en betydande roll i den visuella gestaltningen av karaktärers emotioner. Studien grundas i en kvantitativt riktad komparativ analys som tittar på hur bildkompositionen används som förstärkande medel för den visuella gestaltningen av huvudkaraktärens emotioner och emotionella tillstånd i den svenska filmen *Låt den rätte komma in* jämfört med den amerikanska versionen av samma berättelse *Let me in*. Med fokus på de fyra sekvenserna i berättelsen där huvudkaraktären blir utsatt för mobbning. Resultatet visar på att det finns tydliga samband mellan bildkompositionen och den visuella gestaltningen av emotion i båda filmerna. Den svenska versionen visar dock på ett mer gediget bildspråk som skapar fler intressanta associationer mellan bildkompositionen och karaktärens emotioner än den amerikanska versionen. Således blev slutsatsen att bildkomposition är en berättarkomponent som innehar en viktig roll i filmens funktion att beröra.

## **Nyckelord**

Låt den rätte komma in, Let me in, film, bildkomposition, emotion, beröra, berättarkomponent, karaktär, mobbning

## Innehållsförteckning

<b>1. INLEDNING</b> .....	<b>1</b>
1.1. Bakgrund .....	1
1.2. Syfte & Frågeställning .....	2
1.3. Teori & Tidigare forskning .....	3
1.3.1. Emotionsteori .....	3
1.3.2. Bildkompositionsanalys .....	4
1.3.3. Kompositionsrelaterade begrepp.....	5
1.3.4. Visuell metafor .....	8
1.3.5. Bildsystem.....	9
1.3.6. Tidigare forskning .....	9
1.4. Metod & Material.....	11
1.4.1. Komparativ metod.....	12
1.4.2. Kvalitativ metod.....	12
1.4.3. Kontextuell bildanalys.....	12
1.4.4. Metodkritik.....	13
1.4.5. Filmer .....	13
<b>2. ANALYS</b> .....	<b>14</b>
2.1. Mobbningssekvens 1 .....	14
2.1.1. Låt den rätte komma in: .....	14
2.1.2. Let me in: .....	17
2.1.3. Reflektion: .....	19
2.2. Mobbningssekvens 2 .....	20
2.2.1. Låt den rätte komma in: .....	20
2.2.2. Let me in: .....	22
2.2.3. Reflektion: .....	24
2.3. Mobbningssekvens 3 .....	25
2.3.1. Låt den rätte komma in: .....	25
2.3.2. Let me in: .....	27
2.3.3. Reflektion: .....	29
2.4. Mobbningssekvens 4 .....	30
2.4.1. Låt den rätte komma in: .....	30
2.4.2. Let me in: .....	32
2.4.3. Reflektion: .....	34
<b>3. SLUTSATS &amp; DISKUSSION</b> .....	<b>35</b>
3.1. Resultat.....	35

3.2. Slutsats & Diskussion.....	36
3.3. Slutord .....	38
<b>4. LITTERATUR &amp; KÄLLFÖRTECKNING.....</b>	<b>39</b>
4.1. Tryckta källor .....	39
4.2. Otryckta källor.....	40
4.3. Filmografi.....	41

# 1. INLEDNING

## 1.1. Bakgrund

I skapandet av film finns det många komponenter och metoder som kan användas för att beröra, både visuellt och audiellt. Filmfotot är en av dessa komponenter. Det är också den viktigaste visuella komponenten i filmskapandet som hela den rörliga bilden bygger på. Filmfoto utgörs av både tekniska och konceptuella verktyg. Att som filmfotograf kunna de tekniska aspekterna av arbetet är viktigt men det är hur fotografen använder det tekniska i det konceptuella som ger filmen sitt liv. Ett av de konceptuella verktygen är *bildkomposition*, som i grunden handlar om att forma bilden och skapa perspektiv på hur tittaren ska se och uppfatta innehållet. Blain Brown uppmanar i sin bok *Cinematography: Theory and Practice* att inte se filmens bild, i engelskan; the frame, som enbart en bild, utan som information som ska organiseras på ett genomtänkt sätt och i en viss ordning som tittaren ska uppfatta den i.

At the heart of it, filmmaking is shooting — but cinematography is more than the mere act of photography. It is the process of taking ideas, words, actions, emotional subtext, tone, and all other forms of nonverbal communication and rendering them in visual terms.<sup>1</sup>

Bildkomposition är verktyget som gör detta möjligt och genom den vägleds tittarens uppmärksamhet till den delen av scenen och i den ordningen som förmedlar betydelsen i bilden.<sup>2</sup>

Emotion hos en publik som tittar på film kan förklaras som en ”emotionell reaktion” eller en ”känsloreaktion” (ilska, glädje, förvåning, rädsla, obehag etc.) som uppstår spontant på grund av en yttre stimulus – Det vi ser och hör i filmen. Emotionen kan i vissa fall påverkas av tankar och minnen som uppstår i samband med emotionens framkallning som gör att den emotionella reaktionen förstärks och blir betydligt mer långvarig. Då uppstår vad som kallas för *sinnesstämning*. Sinnesstämningen kan fortsättningsvis påverka personens värdering och tycke kring händelsen eller fenomenet som denne fick se eller uppleva.<sup>3</sup>

Två viktiga ämnen som återkommer i svensk film med jämna mellanrum är mobbning och ensamhet. Dessa fenomen är kopplade till kraftfulla emotioner och många känner igen sig i

---

<sup>1</sup> Blain Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, (2a uppl.) Focal Press: Oxford, 2011, 2.

<sup>2</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 38.

<sup>3</sup> Marianne Sonnby-Borgström. *Affekter, affektiv kommunikation och anknytningsmönster: ett bio-psyko-socialt perspektiv*. (2, rev. uppl.) Studentlitteratur: Lund, 2012, 13.

de. Det är också samhällsproblem som är viktiga att diskutera och som jag tror film har en stor inverkan på. *Låt den rätte komma in* är en prisbelönad, högt uppskattad svensk film som behandlar mobbning och ensamhet. *Let me in* är den amerikanska versionen som berättar samma historia. Dessa två filmer är baserade på romanen *Låt den rätte komma in*, som är skriven av John Ajvide Lindqvist. Berättelsen handlar om Oskar, en tolvårig pojke som är ensam och grovt mobbad av tre av sina klasskamrater. Hans önskan om en vän går i uppfyllelse när Eli, en udda person i samma ålder flyttar in bredvid honom, som han hittar kärlek hos och får honom att sakta men säkert börja stå emot sina mobbare.

Jag tror att bildkomposition, om genomtänkt gestaltad, har betydande makt i att framkalla empati hos publiken, och på så sätt kanske ytterligare beröra och leda tittaren till budskap och tankar kring mobbning och ensamhet. Det är därför intressant att undersöka om bildkomposition kan förstärka den visuella gestaltningen av huvudkaraktärens emotioner för att påverka publikens känslor i relation till mobbning och ensamhet.

## 1.2. Syfte & Frågeställning

Det primära syftet med den här studien är att undersöka samspelet mellan bildkomposition och emotion. Studien ämnar undersöka hur bildkompositionens olika berättarkomponenter och metoder kan användas för att förstärka den visuella gestaltningen av karaktärens emotioner och emotionella tillstånd i mobbningsrelaterade situationer, med intentionen att skapa empati för karaktären hos publiken. Studiens fokus kommer att ligga på hur negativa emotioner i samband med mobbning och ensamhet gestaltas genom bildkomposition i den svenska filmen *Låt den rätte komma in* jämfört med den amerikanska versionen *Let me in*. Eftersom den här studien berör ensamhet i relation till mobbning så blir den mest relevanta formen av ensamhet som ska undersökas i filmerna den subjektiva, situationsbetingade, mest plågsamma ensamheten med grund i emotionell isolering (saknad av intim/nära relation), och social isolering (brist på ett sunt socialt nätverk).<sup>4</sup>

Då filmerna är skapade med grund i såpass olika kulturella bakgrunder och med så stor skillnad i budget, så kommer jag som en sidonotering att utifrån den jämförande analysen av bildkompositionen i de två filmerna även försöka avläsa och diskutera eventuella kommersiella aspekter som kan ha påverkat bildberättandet i respektive film.

---

<sup>4</sup> Bengt Brülde & Filip Fors. Den svenska ensamheten: om hur olika former av ensamhet påverkar vårt välbefinnande. I *Fragment*. Annika Bergström, Bengt Johansson, Henrik Oscarsson och Maria Oskarson (red.) Göteborg: SOM-institutet, 2015, 47-48.

För att utröna om det finns samband mellan bildkomposition och den visuella gestaltningen av huvudkaraktärens emotioner och emotionella tillstånd i *Låt den rätte komma in* respektive *Let me in* ska studien kretsa kring dessa frågeställningar:

- Finns det ett samband mellan bildkomposition och den visuella gestaltningen av karaktärens emotioner och emotionella tillstånd? Vilka skillnader finns det i så fall i hur bildkompositionen används i filmen *Låt den rätte komma in* jämfört med filmen *Let me in* som förstärkande medel för gestaltningen av huvudkaraktärens emotioner i mobbningsrelaterade situationer?

## 1.3. Teori & Tidigare forskning

### 1.3.1. Emotionsteori

Emotion likställs ofta med begreppet affektion, men det finns distinkta skillnader. Affektion är en stark känslorelation till ett visst fenomen, ämne, händelse eller objekt. En enklare definition kopplad till film: Affektion är karaktärens eller tittarens grundliga känslomässiga relation till händelsen eller fenomenet som denne får uppleva eller se i filmen, grundad i dennes egna erfarenheter, associationer och värderingar. Film- och medieteoretikern Tomas Axelson förklarar emotion i film å andra sidan som en sammansättning av affektiva komponenter (grundlig associativ känsla till berättelsen och handlingen) och kognitiva komponenter (tankar på tolkningsnivå relaterade till tittarens uppfattning om världen). Förenklat betyder kognitiva komponenter tittarens tolkning av det audiovisuella stimuli som framkallar tankar, som i sin tur får personen att känna och agera.<sup>5</sup> Emotion är med andra ord den starka känsloreaktionen som uppstår i stunden på grund av det som personen får uppleva.

För att följa upp teorin kring sinnesstämning så tar även Axelson upp att en kraftfull filmupplevelse kan skapa en kvardröjande emotionell reaktion och ha en känslomässig inverkan längre fram i livet.<sup>6</sup> Axelson citerar filosofen och filmteoretikern Carl Plantinga:

In the short term, the function of emotion and affect is to make film viewing more powerful, rather than merely an intellectual exercise. In the long term, such experiences may burn

---

<sup>5</sup> Tomas Axelson. *Förtätade filmögonblick: den rörliga bildens förmåga att beröra*, (1. uppl.) Liber: Stockholm, 2014, 139.

<sup>6</sup> Axelson. *Förtätade filmögonblick: den rörliga bildens förmåga att beröra*, 142.

themselves into the memories of audiences and may become templates for thinking and behavior.<sup>7</sup>

Skapandet av emotion ligger alltså till stor del som grund för makten film har i att beröra. Axelson förklarar en del ur Plantingas emotionsteori där han säger att känslofyllda filmer spelar på *meta-emotions*. Det vill säga emotioner som förser tittaren med bekräftelse på att dennes livsåskådning är den som faller inom ramen för vad en medkännande empatisk människa är, en människa som förstår och känner empati för huvudkaraktären.<sup>8</sup>

I och med detta resonemang kan man då också anta att filmskaparnas intentioner i en film som ska beröra, är att även med de olika filmfotografiska konceptuella verktygen, som bildkomposition, skapa visuella förhållanden i scenerna som ger uttryck för karaktärers emotioner, som i sin tur påverkar tittarens affektiva och emotionella upplevelse av det som händer.

I filmer som behandlar mobbning och ensamhet så är det negativa emotioner som står i centrum, så som rädsla, sorg, orolighet, ångest, emotionell konflikt etc. De negativa emotionernas övertag i en sådan film bör då göra att de befintliga positiva emotionerna också ter sig betydligt starkare. Därför kan det vara relevant att i undersökningen även titta på hur bildkompositionen gestaltar filmens positiva emotioner i kontrast till filmens negativa emotioner.

### **1.3.2. Bildkompositionsanalys**

Bildkomposition är filmfotots mest grundläggande konceptuella verktyg. Det är i den som berättelsen tar sin visuella form. Bildkompositionen skapas utifrån ett antal visuella byggstenar som samspelar med varandra för att skapa betydelse i bilden. Brown stöds i sin teori om att bildkomposition skapar betydelse i bilden av Gustavo Mercado i sin bok *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition* där han bygger vidare teorin med att det inte enbart handlar om att sätta ihop visuella byggstenar i en viss ordning för att skapa betydelse. Kompositionen måste också fungera i kontexten som den är presenterad.<sup>9</sup> För att göra det behöver filmfotografen ha en tydlig vision av berättelsen och hur de visuella komponenterna kan användas för att skapa betydelse, samt veta vilka delar av

---

<sup>7</sup> Carl Plantinga. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. University of California Press: Berkeley, 2009, 6.

<sup>8</sup> Axelson. *Förtätade filmögonblick: den rörliga bildens förmåga att beröra*, 135.

<sup>9</sup> Gustavo Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*. Focal Press/Elsevier: Amsterdam, 2011, 3.



scenen bilden ska innehålla för att betona relevant information i berättelsen som framför betydelse och förståelse hos publiken.<sup>10</sup>

### 1.3.3. Kompositionsrelaterade begrepp

#### **Bildutsnitt:**

Detta är den grundläggande byggstenen i kompositionen och bestämmer vilken del av scenen tittaren ska se.<sup>11</sup> En av de viktigaste aspekterna av bildens utsnitt som bidrar till betydelsen och känslan av det vi ser är förhållandet mellan kamerans avstånd och placering gentemot personen, objektet eller miljön.<sup>12</sup> Bildutsnitt är enkelt förklarat valet som görs för den visuella formen på bilden och hur mycket information som visas i bilden. Ett utsnitt kan till exempel vara en helbild, som innebär att vi får se en stor del av scenen och visar på så sätt många detaljer i miljön. Närbild är ett annat utsnitt som innebär att vi får se en liten del av scenen och på så sätt visar mindre detaljer i miljön men lägger tydligare fokus på en eller några få detaljer. Det finns ett flertal principiella regler och koncept kring utsnitt och många sätt att använda sig av det för att ge bilden betydelse och framställa karaktärer på olika sätt.

#### **Kameravinklar:**

Inom bildkompositionen syftar bildens vinkel på kamerans höjd i förhållande till personen eller objektet. Bildens vinkel kan skapa olika perspektiv på subjektet och gestalta olika emotionella tillstånd hos karaktären.<sup>13</sup> Till exempel konventionen om att en hög vinkel som placerar kameran ovanför en karaktärs ögonhöjd framkallar en känsla av underlägsenhet eller maktlöshet hos karaktären medan en låg vinkel som placerar kameran under karaktärens ögonhöjd framkallar en känsla av överlägsenhet eller makt hos karaktären.<sup>14</sup>

#### **Kamerarörelse:**

*“Movement is the first visual component to attract the eye. Movement occurs using objects, the camera, and the viewers eyes as they watch the screen”.*<sup>15</sup> Rörelse kan användas på många sätt för att påverka betydelsen och uppfattningen av bilder och inge berättelsen

---

<sup>10</sup> Mercado. *The filmmakers eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 2.

<sup>11</sup> Ibid, 4.

<sup>12</sup> Timothy Corrigan & Patricia White. *The Film Experience: An introduction*, (4th ed). Bedford/St. Martin's: Boston, 2015, 109,

<sup>13</sup> Mercado. *The filmmakers eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 9.

<sup>14</sup> Ibid, 9.

<sup>15</sup> Bruce Block. *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*. (2a uppl.) Focal Press: London, 2008, 3.

ytterligare mening.<sup>16</sup> På samma sätt kan avsaknad av rörelse ha en påverkan på bildens betydelse om det används i kontrast till rörelse.<sup>17</sup> I kompositionens fall är det inte själva kamerans rörelse som tittaren lägger märke till utan effekten rörelsen har på objekten i bilden.<sup>18</sup>

### **Objektivperspektiv:**

Objektivet/Linsen som verktyg har flera funktioner men i bildkompositionen är det brännvidden som är viktigast. Brännvidden bestämmer synfältet i bilden. Det vill säga hur stort utrymme av scenen vi ser från kamerans placering. Lång brännvidd komprimerar utrymmet i bilden medan kort brännvidd expanderar utrymmet.<sup>19</sup> Brännvidden kan användas för att manipulera avstånd och publikens uppfattning av karaktären i förhållande till andra personer och objekt i scenen. Skärpedjup är en till viktig visuell komponent som till stor del bestäms av objektivet. Skärpedjup handlar om vilken del av bilden på djupet som är i fokus och skärpa. Kort skärpedjup används vanligtvis för att isolera en karaktär eller ett objekt genom att fokusera på det och göra bakgrunden suddig. Långt skärpedjup gör att en större del av bilden är i skärpa och fokus och kan på så sätt framhäva fler delar och detaljer i bilden. Bländarens öppning är den viktigaste faktorn för att bestämma skärpedjup. Större bländaröppning släpper in mer ljus och skapar kortare skärpedjup medan mindre bländaröppning släpper in mindre ljus och skapar längre skärpedjup, men även kamerans avstånd till subjektet och brännvidden påverkar skärpedjupet. Ju närmare kameran är subjektet eller längre brännvidd som används desto kortare skärpedjup, och tvärtom.<sup>20</sup> Brännvidd, synfält och skärpedjup kan på så sätt användas för att skapa unika perspektiv på karaktärens framträdande.

### **Hitchcocks regel:**

Det som kallas för Hitchcocks regel är en grundprincip för bildkomposition som fastställts av Alfred Hitchcock och Francois Truffaut som säger att storleken på ett subjekt i bilden ska vara direkt relaterat till dess vikt i berättelsen i just det ögonblicket.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 10.

<sup>17</sup> Block. *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, 181.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 174.

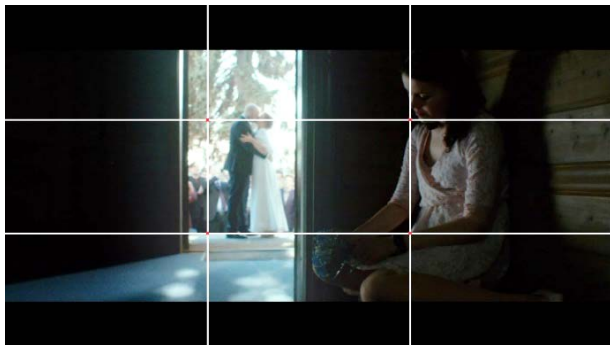
<sup>19</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 6-7.

<sup>20</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 15.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 7.

### Tredjedelsregeln:

Tredjedelsregeln är en kompositionsmetod som innebär att bilden delas upp i tredjedelar på sin bredd och höjd för att skapa kompositionellt optimala punkter där delarna korsar varandra. Subjektet som ska dra till sig tittarens uppmärksamhet placeras på dessa optimala punkter för att skapa symmetri och balans i bilden. Är det en person som utgör subjektet så placeras ögonen över någon av dessa punkter, med blicken i den riktningen som ger personen mest blickomfång. Det vill säga inåt mot mitten för att skapa dynamik och luft i bilden.<sup>22</sup> Nedanför är ett exempel med illustration på tredjedelsregeln.



*Flocken*, 2015 (0:03:02. Skärmdump)<sup>23</sup>

### Negative Space:

Negative space är det område runt, mellan eller bakom subjektet i bilden som, enkelt formulerat, ramar in eller framhäver subjektet.<sup>24</sup> Det psykologiska perspektivet på negative space är att det förstärker emotionella reaktioner hos publiken som subjektet (positive space) genererar, men att positive space och negative space både skapar och upprätthåller varandra. Utan den ena finns inte den andra<sup>25</sup> Tomheten i bilden som negative space skapar kan med andra ord ge ytterligare betydelse till subjektet, som utgör positive space i bilden. Nedan följer ett exempel där negative space utgör hela bakgrunden, både vattnen och den mörka delen i övre halvan av bilden. Även om vattnet egentligen är närmare kameran än den mörka övre delen av bakgrunden så är vattnet här en del av negativa space då det är personen som framhävs och bildar positive space. Hade inte personen funnits där så hade vattnet istället bildat positive space då på grund av att den mörka delen skapar en linje som framhäver

<sup>22</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 7.

<sup>23</sup> Svensk Filmdatabas. Beata Gårdeler. *Flocken*, 2015. 2afilm. <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=76847>

<sup>24</sup> Richard D. Zakia. *Perception and Imaging: Photography – A Way Of Seeing* (4e uppl.) Focal Press: New York & London, 2013, 18.

<sup>25</sup> Zakia. *Perception and Imaging: Photography – A Way Of Seeing*, 19.

vattnet. På samma sätt hade vattnet framhävt den mörka bakgrunden, då negativ space inte hade varit befintligt om inte något som utgör positive space hade blivit placerat i bilden.



*Sameblod*, 2017 (0:15:30. Skärmdump)<sup>26</sup>

### **Balanserad & obalanserad komposition:**

Alla komponenter och objekt i bilden framställer en viss visuell tyngd. Brown förklarar det som; “*The visual weight of an object is primarily determined by its size but is also affected by its position in the frame, its color, movement, and the subject matter itself*”.<sup>27</sup> Balanserad komposition görs genom att de visuella komponenterna och objekten i bilden skapar symmetrisk och/eller jämn visuell tyngd som konventionenligt kan framställa känslor som självsäkerhet, samhörighet etc. Konventionen för obalanserad komposition å andra sidan är att det kan användas för att kommunicera orolighet, kaos, obehag och andra relaterade känslor, beroende på kontexten i berättelsen.<sup>28</sup>

### **1.3.4. Visuell metafor**

Filmfotots konceptuella verktyg är inte bara metoder för att visuellt gestalta berättelsen, utan inte minst för att tillföra *visuell metafor* och *visuell subtext*. Språkligt betyder metafor *bildligt uttryck*, och innebär att använda sig av ord eller uttryck som refererar till något annat eller som ger en *symbolisk* betydelse av något.<sup>29</sup> Subtext -eller undertext, är synonymt med ”underliggande innebörd”. Visuell subtext i film skulle då kunna definieras som att det som ses eller hörs har en annan eller ytterligare innebörd än det uppenbara som visas eller sägs. Brown definierar visuell metafor som en metod för att infoga betydelse i bilden utöver bildens

---

<sup>26</sup> Svensk Filmdatabas. Amanda Kernell. *Sameblod*, 2017. Nordisk Film Production Sverige.

<http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=78995>

<sup>27</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 40.

<sup>28</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 8

<sup>29</sup> NE Uppslagsverk. *Nationalencyklopedin*, metafor. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/metafor> (Hämtad 2017-11-22)

uppenbara gestaltning av verkligheten. Brown skriver; “*In some films, things are simply what they are. In others, however, many images carry an implied meaning that can be a powerful storytelling tool*”.<sup>30</sup> Eftersom visuella metaforer kan ha ett viktigt samband med bildens betydelse så kan det även kopplas till filmens emotioner.

### 1.3.5. Bildsystem

Mercado beskriver i sin bok en teori som kallas *Image system*. Översatt till svenska blir det *Bildsystem*. Han förklarar att termen bildsystem uppkom från teoretiker som försökte skapa en systematisk förståelse av filmers betydelse genom analys av bilder och visuella berättarmetoder samt regissörers ideologiska uttryck. Bildsystem används i en del filmteorier för att avläsa filmers innebörd och betydelser.<sup>31</sup> Mercado förklarar vidare att bildsystem även har en enklare definition; Återkommande bilder och komposition i film som tillför betydelse till berättelsen. Bildsystem kan således användas för att skapa en visuell stil i filmen som tillför betydelse och symbolik i filmens bildberättande, som visar karaktärers utveckling och skapar visuella associationer mellan karaktärer.<sup>32</sup>

### 1.3.6. Tidigare forskning

Komposition är en aspekt av bildberättande som det finns en hel del forskat om. Det mesta av forskningen är dock riktat till mer traditionella konstnärliga områden som stillbildsfotografi och målning. Filmisk bildkomposition må inneha en del andra visuella komponenter eftersom film är rörlig bild, men är ändå grundat i samma aspekter av komposition som de andra visuella konstnärliga områdena. Konstnären och fotografen László Moholy-Nagy har tidigare forskat på området bildkomposition i sin bok *The New Vision*. Han förklarar det som att de olika konstnärliga områdena målning, stillbildsfotografi och film är delar av samma problem, även om teknikerna för visualisering hos varje område för sig är helt olika. Moholy-Nagy menar att den viktigaste gemensamma faktorn som dessa områden har är det *visuella uttrycket*.<sup>33</sup> Det kan kopplas till Brown och Mercado som i sina böcker, som min egen studie använder sig av, uppmanar filmaren att skapa bildkomposition som inte bara kommunicerar med tittaren utan att förstärka det visuella uttrycket i bilderna genom att göra kompositionen så expressiv som möjligt för att med kraft framföra betydelsen och budskapet i filmen.

---

<sup>30</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 68.

<sup>31</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 21.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>33</sup> László Moholy-Nagy. *The New Vision*. Norton and Co. Inc: New York, 1938, 272.

Regissören och filmteoretikern Sergei M. Eisenstein som också har forskat på området betonar samma argument för filmfoto:

The essence is in shooting expressively. We must travel toward the ultimate-expressive and ultimate-affective form and use the limit of simple and economic form that expresses what we need.<sup>34</sup>

Resonemanget kan kopplas vidare till John Kuipers forskning *Pictorial composition in the cinema*. Där refererar han till både Moholy-Nagy och Eisenstein som stöd i sitt argument för att bildkompositionens viktigaste funktion i film är att kommunicera betydelse och emotion så effektivt som möjligt.<sup>35</sup> Min egen studie grundar sig i medhållande till detta resonemang som framförs av ett flertal tidigare forskare.

Margarita Sheremet från Högskolan Dalarna har tidigare gjort en studie som också behandlar relationen mellan bildkomposition och emotion. *Progressionen av bildkompositionsmetoden negative space av Hoyte Van Hoytemas filmfoto i filmen Her (2013)*. Studien är relevant för att den undersöker bildkompositionen i en film som är filmad av samma fotograf som filmat *Låt den rätte komma in*. Sheremet undersöker specifikt kompositionsmetoden negative space, och om det finns samband mellan negative space, dramaturgi och karaktärens emotioner.<sup>36</sup> Sheremets studie kan ge ytterligare perspektiv på Hoyte van Hoytemas bildberättande och en ytterligare inblick i bildkompositionsmetoden negative space.

Mathias Löfquist från Högskolan Dalarna har gjort en komparativ undersökning på hur klippningen i filmerna *Låt den rätte komma in* och *Let me in* framställer karaktärerna. *Två vampyrer, två filmklippare: En undersökning i hur karaktärer framställs genom klippning i filmerna Låt den rätte komma in och Let me in*. Löfquist studie är relevant för min egen undersökning då den jämför samma filmer, men genom en annan metod och inriktning på klippning.<sup>37</sup> Löfquist studie kan ge ytterligare perspektiv på båda filmernas bildberättande.

---

<sup>34</sup> Sergei M. Eisenstein. *Film Form*. Harcourt, Brace and Co: New York, 1949, 146.

<sup>35</sup> John Kuiper. *Pictorial composition in the cinema*. Masteruppsats. State University of Iowa, 1957, 10. <http://ir.uiowa.edu/etd/5088>.

<sup>36</sup> Margarita Sheremet. *Progressionen av bildkompositionsmetoden negative space av Hoyte Van Hoytemas filmfoto i filmen Her (2013)*. Kandidatuppsats. Högskolan Dalarna, 2016.

<sup>37</sup> Mathias Löfquist. *Två vampyrer, två filmklippare: En undersökning i hur karaktärer framställs genom klippning i filmerna Låt den rätte komma in och Let me in*. Kandidatuppsats. Högskolan Dalarna, 2015.

## 1.4. Metod & Material

Analysen delas kronologiskt upp i berättelsens fyra mobbningssekvenser; Filmernas scener som gestaltar de fyra tillfällen där aktiv mobbning förekommer samt scenerna innan och efter om de är direkt sammanhängande med mobbningsscenen. Från varje sekvens ur varje film analyseras tre bilder som är valda utifrån sitt kontextuella förhållande till huvudkaraktärens emotion i respektive scen. En analys görs först på en sekvens från *Låt den rätte komma in* för sig, sedan görs en analys på den motsvarande sekvensen i *Let me in*. Därefter görs en jämförande reflektion kring båda sekvenserna innan undersökningen går vidare till nästa sekvens.

Bilderna analyseras utifrån bildkompositionens berättarkomponenter; utsnitt, objektivperspektiv, kameravinklar och kamerarörelse, samt bildkompositionsmetoderna; tredjedelsregeln, Hitchcocks regel, negative space, obalanserad- och balanserad komposition. Bildkompositionens olika komponenter skapar betydelse i bilden tillsammans och i kombination med varandra, men det är sällan som alla dessa komponenter och metoder används samtidigt i en bild. Därför kommer bilderna endast analyseras utifrån vilka av dessa komponenter och metoder som går att utröna i varje bild. Denna struktur gör att analysen sker löpande i textstycket för varje bild istället för genom underrubriker för varje komponent och metod. Strukturen gör att undersökningen blir mer kvantitativt riktad och ger tydligare perspektiv på varje bild. En mer systematiserad analys av varje bild genom underrubriker kan ge en tydligare överblick av analysen. Dock hade den strukturen istället blivit mer långdragen och gett intrycket av analysen mestadels räknar upp bildkompositionsmetoder och komponenter som bilden innehåller. Det hade inte låtit läsaren följa mina tankegångar lika ingående.

Ljus är en visuell komponent som egentligen kan ingå bildkompositionen.<sup>38</sup> Men då ljus som egen visuell komponent har en så omfattande roll i filmens gestaltning så kommer det inte beröras i den här undersökningen som en del av bildkomposition. De komponenter som undersökningen kommer att titta på är de byggstenar av bildkomposition som utgår ifrån kameran som verktyg.

---

<sup>38</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 38

### **1.4.1. Komparativ metod**

Komparativ metod kan också skrivas som jämförande metod. Undersökningen kommer att struktureras genom en komparativ analysmodell som benämns av Kerry Walk, professor på Harvard University, som "compare-and-contrast". På svenska blir det översatt till; jämförelse- och kontrastering. Det är en analysmodell som innebär att analysen görs på subjekt A och B, antingen genom att först analysera hela A för sig och hela B för sig och sedan göra en jämförelse som leder till en slutsats (text-by-text) eller genom att analysera A och B parallellt med varandra (point-by-point).<sup>39</sup> En point-by-point analysmodell kommer att appliceras på den här undersökningen. De utvalda bilderna kommer att från varje film analyseras för sig under varje sekvens, sedan kommer bildgruppens delresultat från respektive film i varje avsnitt sättas i kontrast mot varandra för att hitta likheter och skillnader i hur filmerna arbetar med bildkomposition för att förstärka det visuella uttrycket av huvudkaraktärens emotion i samband med mobbning och ensamhet.

### **1.4.2. Kvalitativ metod**

Kvalitativ forskningsmetod innebär deskriptiva/beskrivande studier som främst behandlar människors uppfattningar och deras olika syn på världen. Kvalitativa studier menar att hitta djupare insikt och förståelse eller nya perspektiv på det som undersöks med grund i att det kan uppfattas på flera olika sätt och att det inte alltid finns en ensam definitiv sanning. Genom iakttagande analys, tolkning och informationsinsamling arbetar jag mot att komma fram till nya lärdomar, perspektiv och slutsatser utifrån mina egna tolkningar och tankar som fotograf samt andra filmarbetares och forskares studier kring ämnet.<sup>40</sup>

### **1.4.3. Kontextuell bildanalys**

Ihop med tidigare forskning, informationsinsamling och litteratur kring studiens ämnen, teorier och metoder kommer analysen av varje film främst göras genom kontextuell bildanalys. Kontextuell analys ser på särskilda sammanhang, relationer och egenskaper mellan ämnen.<sup>41</sup> Kontextuell bildanalys inriktat på bildkomposition, genom komparativ analysmodell tillsammans med emotionsteori kommer att möjliggöra en tolkande men ändå

---

<sup>39</sup> Kerry Walk. *How to Write a Comparative Analysis*. 1998. Harvard College Writing Center. <https://writingcenter.fas.harvard.edu/pages/how-write-comparative-analysis> (Hämtad 2017-11-09)

<sup>40</sup> Anna Hedin. *En liten lathund om kvalitativ metod med tonvikt på intervju*. 1996, (rev. Ht. 2011)

<sup>41</sup> Henny Olsson & Stefan Sörensen. *Forskningsprocessen. Kvalitativa och kvantitativa perspektiv* (2a uppl.) Liber: Stockholm, 2007, 79.



en systematiskt strukturerad undersökningsmetod som ger utrymme för tankar kring både filmernas gestaltning av mobbning och ensamhet samt bildkompositionens verkan på emotion.

#### **1.4.4. Metodkritik**

Eftersom undersökningen kommer att vara tolkande, till stor del utifrån min egen syn på bildberättandet och karaktärens emotioner så kan inte mina slutsatser ge konkreta svar på regissörens eller fotografens faktiska intentioner. Inte heller kan mina slutsatser ses som definitiva då bilders innebörd är relativt och kan tolkas på olika sätt av andra personer.

Däremot förväntar jag mig att undersökningen ska kunna skapa en förståelse för och belysa möjligheterna för hur bildkomposition kan användas för att förstärka den visuella gestaltningen av karaktärens emotioner, samt visa på olika aspekter av svenskt och amerikanskt bildberättande.

#### **1.4.5. Filmer**

##### ***Låt den rätte komma in (2008)***

Regissör: Tomas Alfredson.

Fotograf: Hoyte Van Hoytema.<sup>42</sup>

##### ***Let me in (2010)***

Regissör: Matt Reeves

Fotograf: Grei Fraser<sup>43</sup>

Den svenska versionen av berättelsen utspelar sig i Stockholmsförorten Blackeberg år 1982. Protagonisten är tolvårige Oskar som står ensam utan en enda vän och är grovt mobbad av sina sadistiska klasskamrater Conny, Martin och Andreas. Han drömmer om att bli stark och modig nog för att kunna få sin hämnd. En kväll står han ute på lekplatsen utanför sitt hem och sticker en kniv i ett träd, viskandes sina mobbares namn. Plötsligt stöter han på en märklig person i samma ålder på lekplatsen vid namn Eli som inspekterat honom, mager och iklädd alldeles för tunna kläder för att vistas ute i vinterkylan. Eli är nyinflyttad i samma lägenhetsbyggnad som Oskar och även hen står ensam utöver sin omhändertagare Håkan som

---

<sup>42</sup> IMDB. Tomas Alfredson. *Låt den rätte komma in*, 2008. EFTI. <http://www.imdb.com/title/tt1139797/>

<sup>43</sup> IMDB. Matt Reeves. *Let me in*, 2010. Overture Films. <http://www.imdb.com/title/tt1228987/>

hen bor med. Den närmaste tiden efter deras första möte kommer Oskar och Eli närmare varandra tills deras vänskap förvandlas till kärlek och de båda blir varandras nyfunna hopp i livet. Oskar kände hela tiden på sig att Eli var annorlunda. Hen kan inte äta, vistas i solljus och måste bli inbjuden för att kunna komma in i någons hem. Till slut inser Oskar att hen är en blodskrävande vampyr som för att överleva måste döda. Under tiden som Oskars och Elis vänskap och kärlek växer måste Oskar kämpa emot sina mobbare samtidigt som Eli försöker hålla sig undan trubbel. Till slut står Oskar med sina mobbare på jakt efter honom och Eli med ett av sina offers kära på jakt efter henne i dilemmat om hur långt de är villiga att gå för sin kärlek.<sup>44</sup> Den amerikanska versionen av berättelsen utspelar sig i Los Alamos, New Mexico. Här heter protagonisten Owen och antagonisten som motsvarar Conny heter Kenny. Elis motsvarighet heter Abby.

## 2. ANALYS

### 2.1. Mobbningssekvens 1

#### 2.1.1. Låt den rätte komma in:

Den här sekvensen ligger i anslaget som börjar med att Oskar är i skolan och lyssnar på en polis som håller en föreläsning om sitt arbete. Polismannen berättar om hur de hade utrett ett mordfall som hade blivit mörklagt genom att mördaren anlagt en brand i syfte att dölja mordet. Polisen ställer en saklig fråga för sig själv om hur de egentligen visste att offret inte hade dött av branden, som han inte förväntar sig att någon av de unga eleverna skulle kunna. Då räcker Oskar upp handen och svarar rätt medan hans klasskamrater vänder sig mot honom med dömande blickar. I scenen direkt efter blir Oskar konfronterad av sina mobbare. De ropar ut hans namn och kallar honom för grisen samtidigt som de tränger in honom mot en vägg i skolkorridoren där Conny, ledaren för de tre mobbarna ställer sig bredvid honom och berättar med sarkasm i rösten hur duktig han var. De syftar då på hans uttalande om mordfrågan i klassrummet tidigare. Conny knäpper honom hårt med fingret på näsan medan Oskar darrar och kniper ihop ögonen. Mobbarna springer sedan därifrån skrattandes och ger ifrån sig gris ljud medan Oskar står ensam kvar mot väggen.

---

<sup>44</sup> Svensk Filmdatabas. Tomas Alfredson. *Låt den rätte komma in*, 2008. EFTI. <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=63205>



**Bild 1a** - (0:05:35. Skärmdump)



**Bild 2a** – (0:06:22. Skärmdump)

**Bild 3a** – (0:06:33. Skärmdump)

**Bild 1a** - Här görs kompositionen genom en halvbild och kort skärpedjup. En halvbild används som utsnitt för att komma nära in på karaktären och samtidigt inkludera en del av omgivningen och dess detaljer.<sup>45</sup> Halvbilder är därför effektiva i att etablera samband och relationer mellan karaktären och omgivningen.<sup>46</sup> Kort brännvidd och kort skärpedjupet används. Fokus ligger hela tiden på Oskar. Inte ens när polisen vänder sig mot honom och pratar skiftar skärpan till polisen utan stannar kvar på Oskar som även är centrerad i bilden, om än aningen till vänster för att förstärka djupet i bilden och ge utrymme för polismannen som står längst fram i klassrummet. Skärpedjupet förändras inte förrän efter att Oskar har svarat och hans mobbare vänder sig mot honom med sina dömande blickar. Då skiftar skärpan till mobbarna som stirrar på honom medan bakgrunden där polismannen står fortfarande är oskarp. Strax därefter panorerer kameran lite till höger och avslöjar en till av mobbarna som sitter bredvid honom och stirrar.

**Bild 2a & 3a** - Den här scenen utgörs av en enda kamerarörelse, en så kallad *tracking shot*, som innebär att kameran följer subjektet antingen från sidan, framifrån eller bakifrån.<sup>47</sup> Ihop med en *dolly-in* skapar kamerarörelsen flera bildutsnitt. Dolly-in är en kamerarörelse som förflyttar hela kameran fysiskt, oftast på en kameravagn eller räls, för att konstant ändra

<sup>45</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 47.

<sup>46</sup> Ibid, 48.

<sup>47</sup> Ibid, 155.

utsnittet och perspektivet av kompositionen. Dolly-in används vanligen för att långsamt komma närmare ett subjekt när något viktigt håller på att hända i berättelsen utan att klippa till andra utsnitt.<sup>48</sup> I den här bilden börjar kameran röra sig till höger diagonalt och samtidigt närmare Oskar när han kommer in i bild från vänster i profil och hamnar i mellan-helbild (ungefär knäna och uppåt i utsnitt).<sup>49</sup> Samtidigt som vi hör mobbarna ropa ut hans namn kommer vi allt närmare Oskar medan han backar ifrån sina mobbare, tills hans rygg tar emot väggen. Vid det här laget har kameran kommit så nära inpå Oskar att han hamnat i en mellan-närbild (ungefär axlar och uppåt).<sup>50</sup> Samtidigt som den konstanta brännvidden har gått från att skapa långt skärpedjup som etablerar Oskar i skolans miljö till kort skärpedjup som återigen isolerar Oskar som tidigare varit en del av omgivningen.

Kompositionen i bild 1a förstärker Oskars emotion främst med hjälp av halvbildens funktion i att framställa karaktärens relation till omgivningen och de andra personerna runt om kring honom. Den korta brännvidden skapar ett brett synfält för att inkludera en större del av omgivningen. Kortare brännvidd innebär att bilden erhåller längre skärpedjup, men kamerans avstånd till subjektet ihop med stor bländare kan ändå skapa kort skärpedjup som i den här bilden. Effekten blir att Oskar isoleras ifrån sin omgivning och de andra personerna. När skärpan byter till Oskars mobbare som sitter framför honom skapas en sorts spänd luft mellan dem och honom. Ihop med att vi enbart får se Oskars rygg skapar kompositionen en känsla av inträngdhet som låter tittaren föreställa sig Oskars ansiktsuttryck istället för att visa det när hela klassrummet verkar vända sig mot honom för att döma. Känslan av inträngdhet förstärks av den subtila panoreringen till höger i slutet av scenen som avslöjar den tredje mobbaren som stirrar. Oskar har ingenstans att gömma sig och kan inte göra annat än att stå ut deras dömande blickar. Hans uttalande gjorde att han blev än mer instängd i sig själv.

En kombination av tracking shot och dolly-in kan skapa ytterligare spänning i berättelsen och förstärka karaktärens emotion.<sup>51</sup> Den komplexa åkningen som utgör bilderna 2a och 3a ändrar utsnitt, perspektiv och skärpedjup i en enda tagning. Det är intressant i den här kontexten för att den hamnar i symmetri med karaktärens emotion, Oskars rädsla. Tittaren kommer närmare in på Oskar i takt med att mobbarna närmar sig och hans rädsla ökar. Till slut är tittaren så nära att vi tydligt kan urskilja Oskars darrande ansiktsuttryck. Vid det här laget har kamerarörelsen redan byggt upp en emotionell spänning och precis som Oskar känner sig

---

<sup>48</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 143.

<sup>49</sup> *Ibid*, 53.

<sup>50</sup> *Ibid*, 41.

<sup>51</sup> *Ibid*, 155.

rädd och inträngd mot väggen av sina mobbare får tittaren känna det i takt med kamerarörelsen som bygger upp en oroande känsla och det intima, inträngda utsnittet i slutet av åkningen som betonar situationens hopplöshet.<sup>52</sup>

### 2.1.2. Let me in:

Den motsvarande sekvensen i *Let me in* inleds i början av en lektion när eleverna står och ber en klassrumsbön innan lektionen ska starta. Owen står mitt i klassrummet bland de andra eleverna och ber. Precis innan bönen är slut landar blöt pappersbit på Owens arm. Han tittar åt hållet där den kom ifrån samtidigt som han skakar bort den från sin arm. Kenny, hans mobbares ledare hade kastat pappersbiten på honom och står och ler medan Owen bekymrat sätter sig ner vid sin bänk efter alla andra. I scenen direkt efter har klassen idrottslektion och befinner sig i simhallen. Owen deltar inte och står fullt på klädd vid sidan om. Kenny retar en tjej i vattnet och försöker lossa på hennes simdräkt men blir tillsagd av idrottsläraren. Owen ler för sig själv när han ser Kenny bli tillsagd men slutar tvärt och tittar ner i marken när Kennys onda blick möter hans. Från den scenen har jag inte valt någon bild då den inte motsvarar någon av scenerna i samma sekvens från *Låt den rätte komma in*. Direkt efter att Owen tittat bort från Kennys blick så byts det till nästa scen där Owen är i omklädningsrummet och skyndar med att få ut sin ryggsäck ur ett av skåpen för att gå därifrån. Där blir han konfronterad av Kenny och hans två anhängare. Kenny snärtar honom i ansiktet med en handduk innan de tre mobbarna drar ner honom på marken när han försöker fly. Kenny gör kalsongryck på Owen tills han kissar ner sig. Avslutningsvis ger en av de andra två mobbarna honom en spark i sidan innan de går skrattandes därifrån och lämnar honom ensam kvar på golvet.



Bild 1b – (0:15:18. Skärmdump)

---

<sup>52</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 156.



**Bild 2b** – (0:17:15. Skärmdump)

**Bild 3b** – (0:17:17. Skärmdump)

**Bild 1b** – Den första scenen inleds med en åkning till vänster som etablerar eleverna i rummet som står och mässar. Owen avslöjas i halvbild framifrån när han kommer in i bild från vänster och hamnar i fokus. När åkningen stannat så placeras han i enlighet med tredjedelsregeln i vänstra delen av bilden, men när han sätter sig ner så hamnar han i högra delen av bilden med blicken åt samma håll. Han är fortfarande placerad i halvbild och i enlighet med tredjedelsregeln men på grund av blickriktningen skapas det ett påtagligt tomrum till vänster i bilden. Skärpedjupet är relativt kort och separerar Owen från resten av klassrummet men framhäver ändå mycket detaljer av de andra personerna och omgivningen. Här är brännvidden lite längre än i bild 1a vilket krymper omgivningen omkring Owen en aning men i och med åkningen i början av scenen och bilden på Kenny så etablerades ändå en stor del av klassrummet. Dock genom en kamerarörelse och två bilder till skillnad från *Låt den rätte komma in* som använder en enda statisk, vidare bild.

**Bild 2b & 3b** – Här etableras omklädningsrumsmiljön genom en helbild (bild 2b) med långt skärpedjup på en centrerad gång mellan klädsåpen på höger sida och väggar på vänster sida. Helbilder är vida utsnitt som kan användas som etableringsbilder som låter tittaren ta in mycket av miljön. När subjektet är en person så gestaltas hela kroppen i sin helhet.<sup>53</sup> Ofta med mycket utrymme ovanför karaktären för att betona den övre delen av bilden.<sup>54</sup> Precis som med halvbilder kan helbilder användas för att skapa en relation mellan karaktären och omgivningen.<sup>55</sup> Skillnaden är att helbilder inte ger samma möjligheter till att visa karaktärens ansiktsuttryck och förlitar sig därför mer på att framställa emotion genom hela personens kroppsspråk samt omgivningen i bild. Här finns ett tydligt djup i bilden som skapas av gången som sträcker sig bort längs med väggarna och skåpen. När Owen kommer gåendes runt ett av skåpen längre bort i gången och går fram till sitt skåp hamnar han strax till höger om mitten i

<sup>53</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 20.

<sup>54</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 59.

<sup>55</sup> Ibid, 59.

bilden så att gången fortfarande hålls synlig. När Owen tar ut sin väska ur skåpet klipps det till en mellan-närbild på honom. Därefter utspelar sig scenen genom mellan-närbilder, närbilder, halvbilder med hastigt rörlig kamera som skiftar mellan Owen och hans mobbare som drar ner honom på marken. När de gått därifrån används helbilden igen med Owen som ligger på marken och avslutningsvis närbilden (bild 3b) innan scenbyte.

Halvbilden som utsnitt i bild 1b skapar även här en relation mellan huvudkaraktären och omgivningen. Det korta skärpedjupet och placeringen av huvudkaraktären bidrar till att tittarens fokus ligger på honom, men skärpedjupet är inte så kort att han känns särskilt isolerad. Ihop med kamerarörelsen som etablerar först en del av de andra eleverna innan den stannar på Owen i halvbild mitt bland de andra eleverna så verkar kompositionen porträttera huvudkaraktären som en i mängden.

Även om det används helbild i omklädningsrummet i bild 2b som visar en stor del av miljön så skapar den korta brännvidden i kompositionen en klaustrofobisk känsla på grund av att skåpen och väggen är så stora och påträngande i förgrunden, vilket gör gången väldigt liten och trång när den sträcker bort sig i bakgrunden. Även om gången är centrerad i bilden så blir kompositionen ändå obalanserad på grund av olikheterna i miljöns geometri på höger och vänster sida (väggarna och skåpen) som skapar osymmetri och ger ytterligare visuellt uttryck för Owens rädsla och orolighet ihop med hans påskyndade kroppsrörelser. Den rörliga kameran när mobbarna drar ner Owen på golvet bidrar till att förstärka framställningen av Owens panik och närbilden på Owen när han ligger ner låter tittaren komma nära in på hans lidande ansiktsuttryck.

### **2.1.3. Reflektion:**

Det finns tydliga skillnader i hur bildkompositionen använts för att förstärka det visuella uttrycket av Oskars och Owens emotioner. Likheten är att i både bild 1a och 1b används halvbild som utsnitt. Skillnaderna mellan de kompositionerna är att i den svenska versionen gestaltas karaktärens ensamhet tydligt genom kort skärpedjup som isolerar honom från sin omgivning och framhäver den negativa relationen mellan honom och omgivningen med hjälp av halvbilden och den korta brännvidden som ger ett brett synfält. I den amerikanska versionen ligger också fokus på karaktären med hjälp av kort skärpedjup, men det korta skärpedjupet är inte lika intensivt vilket gör att han inte känns lika isolerad och ensam som i den svenska versionen. I bild 1a är karaktären centrerad och perspektivet är bakifrån, vilket förstärker den inträngda känslan av de dömande blickarna som kommer från sidan och

framifrån. Särskilt när skärpan skiftar till Oskars mobbare när de vänder sig mot honom. Bild 1b framställer karaktären mer som en i mängden och förlitar sig mer på att gestalta emotionen genom Owens ansiktsuttryck i och med perspektivet framifrån. Tomrummet till vänster i bilden efter att Owen placerats till höger och hans högerriktade blick som ligger i den trånga delen av bilden till höger förstärker dock känslan av obehag genom den obalanserade kompositionen.

## 2.2. Mobbningssekvens 2

### 2.2.1. Låt den rätte komma in:

I nästa sekvens, efter att Oskar och Elis vänskap börjat ta form blir Oskar ännu en gång påhoppad av sina mobbare som väntat på att han ska komma ut från klassrummet där han tidigare suttit kvar ensam ett tag efter lektionen och lärt sig morsekod, i hopp om att de skulle ha gått hem när han väl kom ut. Här går Oskar ut från skolan och traskar omedveten mot Conny som väntar på skolgården framför honom. Oskar stannar när han upptäcker Conny samtidigt som Martin och Andreas smyger upp bakom honom. När Oskar inte vill visa Conny vad han höll på med inne i klassrummet så håller de fast honom medan de turas om att snärta honom över benen med en träpinne. Avslutningsvis slår Conny honom en gång över ansiktet med pinnen innan mobbarna springer därifrån och lämnar Oskar ensam kvar på skolgården.



**Bild 4a** - (0:33:43. Skärmdump)

**Bild 5a** - (0:34:06. Skärmdump)





**Bild 6a** – (0:34:37. Skärmdump)

**Bild 4a & 5a** – Här har alla andra precis gått ut. Oskar sitter kvar, placerad i vänstra nedre delen av bilden i enlighet med tredjedelsregeln. Helbilden visar större delen av klassrummet från en hög vinkel riktad snett mot mitten av rummet för att få med dörren där alla går ut uppe i högra delen av bilden. När de andra har gått skapar det öppna utrymmet till höger om karaktären ett tomrum. I bild 4a går Oskar ut från klassrummet. Utgången är placerad långt till vänster för att låta de tomma skolbänkarna och den kala väggen ta upp större delen av bilden.

**Bild 6a** – Här panorererar bilden efter Oskar som går ut på skolgården, omedveten om Conny som står och väntar längre fram. Efter att panoreringen har stannat är Oskar placerad strax till vänster om mitten och Conny långt till höger i bilden, strax till höger om de optimala punkterna i tredjedelsregeln. I det tomma utrymmet bakom Oskar kommer de andra två mobbarna sedan upp bakom honom och blockerar vägen tillbaka. Själva placeringen av karaktärerna och den ojämna geometrin i snövallen skapar en obalanserad komposition. Den lilla ljuskällan mitt i skogen i bakgrunden samt basketkorgen längst uppe i högra utkanten av bilden bidrar ytterligare till den obalanserade kompositionen. Oskar är till synes lugn och säker på att mobbarna inte väntar på honom när han går ut från skolan mitt uppe i att stänga sin jacka. Precis innan panoreringen avslöjar Conny till höger i bilden som står och väntar in Oskar, hamnar Oskar parallellt med en stor snövall som först reser sig högt över honom men dalar neråt i takt med att han närmar sig Conny som står längs med snövallen där den är som lägst. Precis innan Oskar hamnar parallellt med den höga delen av snövallen är det en mörk öppning mellan skolbyggnaden och snövallen där Martin och Andreas kommer smygandes bakom Oskar. Samtidigt som snövallen sjunker i höjd så växer det mörka skogsutrymmet i bakgrunden över Oskars huvud och tar över där snövallen sjunker. Det mörka skogsutrymmet i bakgrunden är i det här fallet negative space, som framhäver snövallen och karaktärerna i positive space.

Kompositionen i bild 4a och 5a bidrar till att gestalta klassrummet som en kal och dyster plats när inga människor befinner sig där. Med hjälp av kort brännvidd gestaltas ett brett synfält som bidrar till känslan av ensamhet när Oskar är den enda kvar i det kala, dystra klassrummet. Detta visar på hur helbilder används i *låt den rätte komma in* för att gestalta karaktärens ensamhet.

I bild 6a skapar omgivningen i kompositionen en koppling till Oskars emotion genom att snövallen symboliserar hans lugn och självsäkerhet när den täcker större delen av bilden över honom och tränger utan den mörka bakgrunden. Medan den mörka bakgrunden som är negative space symboliserar hans rädsla och oro som tar över när snövallen snabbt dalar neråt mot Conny, som står i den djupaste delen där den mörka bakgrunden tagit över som mest i bilden. Likadant i den mörka öppningen tidigare mellan skolbyggnaden och snövallen där Martin och Andreas kom gåendes ifrån. Strax bakom Conny börjar snövallen resa sig återigen men för att komma dit måste Oskar ta sig förbi honom, tillbaka till lugnet och självsäkerheten i skydd av snövallen. *Symboliska bilder* uppmanar tittaren att hitta större betydelser genom olika visuella element i bilden och deras placering i kompositionen.<sup>56</sup> Helbilden tillsammans med den långsamma avslöjande panoreringen efter Oskar som går ut från skolan och blir påhoppad av sina mobbare kan alltså uppfattas som en förstärkning av emotionen genom en associativ symbolisk betydelse av den ljusa snövallen och den mörka skogen (negative space) som förändras i storlek i symmetrisk relation till Oskars emotion.

I och med detta tolkande resonemang är det viktigt att betona att fotografens eller regissörens intention med kompositionen eventuellt inte var att framställa just den här kopplingen mellan karaktären och omgivningen, men detta belyser ändå kompositionens möjligheter till att skapa den här sortens kontextuella visuella metaforer och betydelser. Det är intressant hur hela den här sekvensen från och med att lektionen tar slut, Oskar sitter kvar ett tag, går sedan ut från skolbyggnaden och blir påhoppad av mobbarna främst är gestaltad genom helbilder som visar stora delar av miljön och får Oskar att kännas liten och ensam.

### **2.2.2. Let me in:**

Motsvarande sekvens i *Let me in* börjar också i klassrummet. Medan alla andra elever sitter och tittar på film så sitter Owen och lär sig morsekod ur en bok. Kenny får syn på Owen som är helt inne i sin bok, omedveten om att Kenny stirrar ont på honom. I scenen direkt efter,

---

<sup>56</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 107.

som motsvarar skolgårdsscenen i bild 5a, är Owen inne i ett bås på skoltoaletten när han hör tumult utanför. Han går försiktigt ut och blir mött av sina mobbare som står och väntar på honom. Ännu en gång blir han påhoppad av Kenny som slår honom med en stålantenn när han inte vill ge med sig och visa vad han höll på med tidigare på lektionen.



**Bild 4b** – (0:36:40. Skärmdump)



**Bild 5b** – (0:37:32. Skärmdump)

**Bild 6b** – (0:38:18. Skärmdump)

**Bild 4b** - Den här bilden är från Kennys perspektiv när han stirrar ont på Owen som är placerad i enlighet med tredjedelsregeln. Likt klassrumsscenen i bild 1b är Owens blickomfång begränsat på grund av att hans ansikte är riktat mot bildens vänsterkant samtidigt som han också är placerad till vänster i bilden. Det skapar ett tomrum till höger i bilden, bakom honom. Skärpan ligger på Owen och sätter honom i fokus, eftersom det är Kennys perspektiv. Owens placering med tomrummet bakom sig och blickriktningen skapar en obalanserad komposition.

**Bild 5b** - Här har Owen precis kommit ut från toalettåset och blir nu konfronterad av Kenny. Här är Owen placerad strax till vänster om mitten, i mellangrunden tillsammans med Kenny. I bakgrunden är en vägg och i förgrunden anar en av de andra två mobbarna. Detta perspektiv från andra änden av rummet skapar djup i bilden genom en kompositionsmetod som kallas *limited space*. Det innebär ett samspel mellan olika plan av rymd/utrymme i rummet som var

för sig utgör ett platt perspektiv men som tillsammans skapar djup i bilden.<sup>57</sup> Här skapas djupet genom avståndet mellan förgrund, mellangrund och bakgrund.

**Bild 6b** - I slutet av scenen tar Kenny ett steg fram mot Owen och tar tag i hans hår. I den stunden får även tittaren komma närmare in på Owen genom en närbild (bild 6b) som tydligt gestaltar hans rädda ansiktsuttryck. Det som närbilden först och främst används till är att skapa förhållanden i bilden som låter tittaren komma riktigt nära och personligt in på karaktären. Mercado förklarar närbildens funktion som; *"The closeness and intimacy of close ups lets audience connect with a character (and a story) on an emotional level in ways that have helped make movies the most popular art form in the world"*.<sup>58</sup>

Kompositionen i bild 4b skapar en liknande känsla som i bild 1b från förra sekvensen. Det begränsade blickomfånget till följd av placeringen bidrar till en obalanserad komposition som genererar oro hos tittaren. Kompositionen gestaltar inte Owens emotion i den här kontexten, men genom att perspektivet är sett från Kenny som tittaren vet vill Owen ont så förstärker det ändå empatin för Owen hos tittaren. Hans oskyldighet betonas märkbart när han sitter där helt omedveten om att Kenny stirrar ont på honom vilket framkallar oro hos tittaren ihop med den obalanserade kompositionen.

Det dynamiska djup som limited space framställer tillsammans med det långa skärpedjupet skapar en illusion av att avståndet från kameran till Owen är större än vad det egentligen är. Varje grund utgör ett hinder. Bakom sig har Owen väggen som stoppar hans väg åt det hållet, precis framför sig har han Kenny och bakom Kenny står de andra två som befinner sig i känning i förgrunden. Denna komposition förstärker den inträngda känslan hos Owen och den hotfulla atmosfären som ligger över rummet. När Owens rädsla tar över som mest betonas emotionen också genom närbilden på hans ansikte. Det obefintliga utrymmet ovanför Owens huvud i närbilden förstärker också den inträngda, klaustrofobiska känslan.

### 2.2.3. Reflektion:

En stor skillnad i bildkompositionen mellan dessa två filmer som i mobbningssekvenserna hittills märks tydligt är att *Let me in* förlitar sig mycket mer på att framföra huvudkaraktärens emotioner genom enskilda närbilder som låter tittaren komma nära och intimt in på karaktären och tydligt se hur emotionerna gestaltas genom hans ansiktsuttryck, se bild 3b och 6b. I *Låt den rätte komma in* används också perspektiv som låter tittaren komma närmare karaktärens

---

<sup>57</sup> Block. *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, 52-53.

<sup>58</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 35.

ansiktsuttryck. Till exempel i scenen som bild 6a representerar, där halvbilder och mellan-  
närbilder på karaktärerna tar över medan mobbningen pågår. När mobbarna springer därifrån  
skiftar perspektivet tillbaka till helbilden och scenen avslutas med en ensam Oskar som står  
själv kvar på skolgården, skakad efter att ha blivit utsatt för misshandeln. Det är där i  
helbilden som Oskars emotion och ensamhet framhävs och får tittaren att verkligen känna  
empati för honom, utan att behöva visa hans ansiktsuttryck. Oskars emotionella tillstånd  
förstärks istället av den statiska helbildens funktion i att gestalta hans ensamhet ihop med den  
tomma omgivningen. En aspekt av kompositionen som syns i alla tre bilder från sekvensen i  
den svenska versionen.

## 2.3. Mobbningssekvens 3

### 2.3.1. Låt den rätte komma in:

Oskars mobbare ger sig återigen på honom när klassen är på en skridskoutflykt ute på isen.  
Conny är fixerad på att knuffa ner Oskar i en isvak, men vid det här laget har Oskar med hjälp  
av Eli utvecklat sitt mod och står den här gången emot Conny genom att slå honom i huvudet  
med en pinne när han försöker närma sig Oskar för att knuffa ner honom i vattnet.



**Bild 7a** – (1:01:25. Skärmdump)

**Bild 8a** – (1:02:16. Skärmdump)



**Bild 9a** – (1:02:45. Skärmdump)

**Bild 7a** – Den här bilden är från idrottslärarens perspektiv som lägger märke till Conny och  
hans anhängare som ställt sig framför Oskar. Det är en helbild som visar en stor av

omgivningen i närheten av karaktärerna samt skogsbrynet på andra sidan isen. Det används dock lång brännvidd för att isolera karaktärerna från resten av omgivningen, samtidigt som kamerans avstånd från subjekten ihop med snövallarna i förgrunden behåller känslan av att idrottsläraren är långt ifrån pojkarna. Martin och Andreas står en bit bakom Conny vilket den här bilden tydligt etablerar genom mellanrummet mellan dem. Alla karaktärerna är placerade i det mittersta horisontella planet i mellangrunden på samma avstånd från kameran vilket kan göra det svårt för tittaren att veta var fokus ska ligga om det här hade varit den första etableringsbilden av situationen. Nu får tittaren tidigare se från ett närmare perspektiv när mobbarna ställer sig framför Oskar och även komma närmare in på dem genom halvbilder och medium-närbilder under dialogen. Hela den här kompositionen ter sig rörig med snövallarna i förgrunden och placeringen av karaktärerna vilket skapar en obalanserad komposition.

**Bild 8a** – Den här bilden är likt komponerad bild 6a från förra sekvensen när Oskar bli påhoppad av mobbarna på skolgården. Den största skillnaden är dock att bakgrunden och omgivningen inte innehåller särskilt många detaljer och är jämnt fördelad i tre raka horisontella delar; snön i nedre delen, skogen i mitten och himlen i övre delen. Om man tittar på placeringen så är Oskar placerad till höger i de optimala punkterna enligt tredjedelsregeln medan Conny är placerad aningen till vänster om mitten. Oskar är närmare kanten av bilden vilket inte ger honom så mycket utrymme bakom sig medan Conny har mer utrymme bakom sig i jämförelse.

**Bild 9a** – Här ser vi Oskar i mellan-närbild från en betydligt låg vinkel titta ner på Conny som ramlat ihop skrikandes framför Oskar efter att ha blivit slagen med pinnen. Låg vinkel gör att tittaren ser upp på ett subjekt underifrån.<sup>59</sup>

I bild 7a presenteras situationen som Oskar befinner sig från en utomstående perspektiv. Det syns att det är en hotfull situation för Oskar som står vänd mot sina mobbare med pinnen redo i sina händer. Det hotfulla förstärks av den obalanserade kompositionen och framkallar en oro hos tittaren. Här belyser bilden också grupptricket som finns bland Oskars mobbare. Martin och Andreas stannar kvar bakom Conny när han går fram mot Oskar. De vill egentligen inte vara en del av mobbningen.

I bild 8a förändras situationen när Oskar slår Conny med pinnen. Kompositionen här är betydligt mycket mer balanserad och framkallar inte samma hotfulla, oroliga känsla som i bild

---

<sup>59</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 9.

7a. Jämför man med mobbningsscenen från förra sekvensen så är bild 6a betydligt mycket mer obalanserad i kompositionen. Kompositionen i bild 8a speglar att Oskar inte känner sig lika rädd och underlägsen som senast, han är på samma nivå som Conny nu när han slår tillbaka. Det lite mindre utrymmet bakom Oskar gör att han känns lite inträngd. Oskar och Conny hade kunnat bli placerade jämnt med lika mycket utrymme bakom sig, men utrymmet bakom Conny fortsätter spegla grupptricket, att han står ensam den här gången.

I bild 9a har makten mellan Oskar och Conny skiftat, det förstärks av den låga vinkeln som Oskar är filmad ifrån och får tittaren att känna Oskars styrka och lättnad efter att ha stått upp mot sina mobbare på riktigt för första gången. Hela den här scenen är komponerad på ett sätt som framställer Oskars emotion mer som arg snarare än rädd. Som mer sammanbiten och självsäker. Kompositionen är betydligt mer balanserad än tidigare mobbningsscener och maktskiftet förstärks ytterligare av den låga vinkeln i slutet som i kontexten också framkallar en mer positiv emotion.

### 2.3.2. Let me in:

Motsvarande sekvens i *Let me in* har ett nästintill identiskt händelseförlopp och utspelar sig i samma del av berättelsen.



**Bild 7b** – (1:07:16. Skärmdump)

**Bild 8b** – (1:07:34. Skärmdump)



**Bild 9b** – (1:07:45. Skärmdump)

**Bild 7b** – Precis som i den svenska versionen har vi här en helbild från idrottslärarens perspektiv som upptäcker Owens situation. Brännvidden är kortare vilket gör att karaktärerna

upplevs mindre. Det gör dock inte att de upplevs längre ifrån, även om det här utsnittet är vidare än i bild 7a. Det beror på att det inte finns något visuellt element i förgrunden som ihop med längre brännvidd gör utsnittet tätare som skapar illusionen av ett längre avstånd. Här känns det som att idrottsläraren står närmare och betraktar. Skogsbrynet reser sig upp bakom Owen, betydligt närmare än i bild 7a. Owens mobbare står i en klunga framför honom, utan något avstånd mellan Kenny och de andra två. Karaktärernas placering är varken centrerad eller i enlighet med tredjedelsregeln. Ihop med det röriga skogsbrynet och isvaken som försvinner aningen till vänster i bild blir det även här en obalanserad komposition.

**Bild 8b** – Likt bild 8a är den här delen också gestaltad från sidan. Dock i mellan-helbild (knäna och uppåt).<sup>60</sup> Här befinner sig även de andra två mobbarna i bild snett bakom Kenny och tar upp det utrymme som finns mellan Kenny och bildens högra kant. Owen och Kenny är båda placerade i tredjedelsregelns optimala punkter på varje sida av bilden med samma avstånd från bildens kant bakom sig. Bakgrunden utgörs av en snötäckt backe i det nedre horisontella planet och skogsbrynet som skär sig mot himmeln i den övre delen av bilden. Skogsbrynet och himmeln skapar en diagonal linje där de möts som riktas snett ner mot Kenny.

**Bild 9b** – Efter att Owen slagit Kenny i huvudet och Kenny ligger skrikandes på marken framför honom så släpper Owen chockat pinnen. Det klipps till en närbild på den chockade Owen som stirrar på en skrikande Kenny på marken. Owen hamnar då i mellan-närbild med väldigt kort skärpedjup som isolerar honom från omgivningen.

I bild 7b framkallar kompositionen även här en hotfull och orolig känsla. Skogen som reser sig upp bakom Owen framställer känslan av att han inte har någonstans att ta vägen, men kopplat till Owens kroppsspråk som visar att han är redo att skydda sig själv ger också skogen intrycket av att den står på hans sida och backar upp honom. Om dessa två synsätt på kompositionen sätts ihop kan skogen symbolisera en återvändsgränd för Owen samtidigt som den speglar hans bestämdhet om att han tänker stå emot mobbningen den här gången. Som att hans tankegång säger; nu eller aldrig.

Owens och Kennys symmetriska placering i bild 8b gör kompositionen mer balanserad, vilket samspelar med Owens emotion då han nu ställer sig på samma maktnivå som Kenny i och med att han står upp för sig själv och mot sin rädsla. Skogen i bild 8b verkar metaforiskt fortsätta spegla Owens tankegång och kroppsspråk genom den diagonala linjen som är riktad

---

<sup>60</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 53.



mot Kenny. Linjen stödjer Owens slag på grund av att den går i samma riktning, mot Kenny. Både pinnen och linjen rör sig i tittarens läsriktning vilket får det att kännas som att linjen underbygger och förstärker styrkan i slaget. Hade Owen och Kenny bytt plats i bilden så hade det istället gett intrycket av att den diagonala linjen motarbetade Owens slag istället för att förstärka hans försök till att bekämpa sina mobbare. Mellan-helbilder på personer är väldigt effektiva i att belysa relationen som karaktärer har sinsemellan genom deras placering i kompositionen.<sup>61</sup> Owens och Kennys symmetriska placering i det här utsnittet ger intrycket av att de nu är likställda. Kenny har visserligen sina två anhängare som backar upp honom i bilden, men Owen har skogen som visuellt skapar intrycket av att den backar upp honom. I bild 9b får tittaren återigen komma närmare in på Owens ansiktsuttryck som utstrålar chock. Det korta skärpedjupet förstärker den visuella gestaltningen av Owens chockade tillstånd genom att isolera honom från resten av omgivningen.

### **2.3.3. Reflektion:**

Den här mobbningssekvensen är likt gestaltad i båda filmerna. Både vad gäller handlingen och bildkompositionen. Båda filmerna använder sig av en kombination av helbilder och närmare bilder med olika brännvidder och skärpedjup. Båda karaktärerna utstrålar mer självsäkerhet och ilska än i tidigare mobbningsscener, vilket förstärks genom kompositionerna i bild 8a och 8b. Båda bilderna är balanserat komponerade och likställer protagonisten och antagonisten när de står mot varandra. I *Låt den rätte komma in* så betonas grupptricket som finns mellan mobbarna genom avståndet mellan Conny och de andra två. *Let me in* antyder inte på något grupptrick, men av omgivningen går det att avläsa lite mer symbolisk betydelse för karaktärens emotionella tillstånd än vad det gör i den svenska versionen. De befintliga skillnaderna skapas av hur omgivningen är komponerad runt omkring karaktärerna och hur karaktärerna är placerade i förhållande till varandra. Den stora skillnaden mellan sekvenserna är i hur huvudkaraktärernas emotioner gestaltas genom mellan-närbilden i slutet av sekvensen. I den svenska versionen framhävs en mer positiv emotion hos Oskar genom den låga vinkeln som betonar maktskiftet mellan honom och sina mobbare, och i hans ansiktsuttryck avläses lättnad och glädje. I den amerikanska versionen framhävs istället ett chocktillstånd hos Owen. Hans emotion är svårare att avläsa men är i vilket fall inte lika

---

<sup>61</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 53.

positiv och ingen låg vinkel används för att betona maktskiftet, vilket ger intrycket av att Owen är osäker på vad han känner i stunden efter sitt dåd.

## 2.4. Mobbningssekvens 4

### 2.4.1. Låt den rätte komma in:

Dessa bilder är tagna från slutet av filmen under Oskars sista konfrontation med sina mobbare. Eli har nu lämnat Oskar och åkt bort från staden. Den här gången har mobbarna lurat Oskar till simhallen där Conny tagit med sig sin storebror som ska utkräva hämnd på Oskar för vad han gjorde mot Conny ute på isen i förra sekvensen. De lurar ut idrottsläraren från simhallen genom att tända eld på en sopcontainer utanför. Martin uppehåller Oskar och låtsas som ingenting genom att fortsätta trampövningen som idrottsläraren höll på att göra med Oskar, tills Andreas, Conny och hans storebror stormar in på simhallen.



**Bild 10a** – (1:44:06. Skärmdump)



**Bild 11a** – (1:45:16. Skärmdump)

**Bild 12a** – (1:45:10. Skärmdump)

**Bild 10a** – Detta är en av bilderna som visas innan Conny och hans storebror marscherar in på simhallen. Utsnittet är en helbild i och med att hela Oskars kropp och en del av omgivningen syns. Han är placerad en aning ovanför den vänstra optimala punkten i den övre delen av bilden enligt tredjedelsregeln. Brännvidden är kort, tillräckligt kort för att därmed göra skärpedjupet långt som tydligt visar detaljerna i Oskars omgivning. Oskar är i fokus i och med hans placering i tredjedelsregeln och skärpan som ligger på honom. Om Hitchcocks regel

appliceras på bilden så är det Martins trampande ben som drar till sig tittarens uppmärksamhet, eftersom att de dominerar bilden i storlek. En av de viktigaste principerna i bildkomposition för att kommunicera bildens betydelse är att ha tydliga fokuspunkter som drar till sig tittarens uppmärksamhet. Fokuspunkterna skapas med hjälp av de olika bildkompositionsmetoderna och genom att välja vilka subjekt och visuella element som ska dominera utrymmet och ligga i skärpa etc.<sup>62</sup> I den här kompositionen finns det två fokuspunkter som uppmärksamheten pendlar mellan. Oskar som är i skärpa och placerad i enlighet med tredjedelsregeln, och Martins trampande ben som dominerar utrymmet i bilden. Att fokuspunkterna är rörliga som tillägg, och att den diagonala linjen mellan vattnet och simhallens golv kapar bilden i två delar på snedden skapar en obalanserad komposition.

Vidare i scenen skiftar utsnittet till en mellan-närbild från en hög vinkel på en leende Oskar som trampar i vattnet som sedan klipps till en närbild från låg vinkel på Martin som tittar leende ner på Oskar. Därefter klipps det tillbaka till Oskar i mellan-närbilden. Den här gången panorerer kameran till höger och stannar i en närbild på Martins trampande fötter innan det klipps till en stor helbild på Andreas, Conny och hans storebror som kommer gåendes från andra sidan simhallen.

**Bild 11a & 12a** - Tittaren får i bild 12a se Oskar från en hög vinkel när han tittar upp på Connys bror, som hotar med att han ska sticka ut ett öga på Oskar om han inte klarar av att stanna under vattnet i tre minuter. Det rörliga vattnet omkring Oskar gör kompositionen också mer intensiv när kameran ligger på honom. Connys bror är ytterligare gestaltad som den som har makten genom den låga vinkeln.

Att det finns två fokuspunkter, som också skapar mycket rörelse i bilden, gör en obalanserad komposition som i den här kontexten framkallar oro hos tittaren, som känner på sig att något hemskt kommer att hända Oskar. Den korta brännvidden gör att hela bilden mer eller mindre är i skärpa, vilket ihop med att de två olika fokuspunkterna som båda är rörliga också skapar en relation mellan dem. Hade skärpedjupet varit kort så hade Oskar istället känts mer isolerad från omgivningen och Martins ben hade inte varit så mycket i fokus. Det som är intressant här är att Oskar och Martin utstrålar genom sina ansiktsuttryck positiva emotioner när de står där och trampar. Samspelet mellan den höga och låga vinkeln som Oskar och Martin är gestaltade utifrån betonar dock skillnaden i makt mellan karaktärerna. Oskar är i tydligt underläge där ute i vattnet. Konventionen är att höga vinklar används för att skapa motsatt känsla kring

---

<sup>62</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 11.

karaktären som med låga vinklar, alltså gestaltas karaktären som maktlös, passiv, underlägsen etc.<sup>63</sup> Att Martins trampande ben i bilden samtidigt blir en fokuspunkt tillsammans med Oskar där ute i vattnet skapar en koppling mellan Martins trampande och Oskar som visar på en metaforisk subtext. Nämligen att Martins ben symboliserar att Oskar blir trampad på. Vilket han metaforiskt blir genom mobbningen som tittaren vet kommer att hända snart. När scenen går närmare in på Oskar och panorerer sedan till Martins trampande fötter i en närbild så förstärker det den associationen. Hela kompositionen fram till och med att de andra mobbarna stormar in bygger upp en emotionell spänning hos tittaren genom att framställa Oskar som glad, men framkalla en hotfull stämning och oro hos tittaren genom maktspel i kompositionen och en negativ association mellan Oskar och Martins trampande ben.

I bild 11a är den låga vinkeln inte lika brant som i bild 9a från förra sekvensen. Det räcker med att vinkeln är strax under ögonhöjd för att framställa känslan av makt hos tittaren.<sup>64</sup> Vinkeln behöver inte heller vara brantare i den här kontexten heller då tittaren ser klart och tydligt att Oskar är i underläge i bild 12a från den höga vinkeln. Kompositionen är balanserad men det intensivt rörliga vattnet som omsluter Oskar kan associeras till hans rädsla som ytterligare förstärks i kontexten av det turbulenta vattnet ihop med hans kroppsspråk och ansiktsuttryck.

#### **2.4.2. Let me in:**

Den motsvarande mobbningssekvensen i *Let me in* börjar annorlunda. Här kommer alla tre mobbare och Kennys storebror instormandes samtidigt efter att ha lurat ut idrottsläraren genom att tända eld på containern utanför. Owen förstår direkt vad som håller på att hända när de kommer gåendes mot honom medan de ropar ut till de andra barnen att dra ut därifrån, så han drar sig själv upp ur vattnet och börjar springa in till omklädningsrummet med sina mobbare jagandes bakom sig. Vid skåpet tar han ut en liten kniv och riktar den mot mobbarna, men han gör inget med den utan försöker springa därifrån istället. Han blir övermannad av mobbarna som släpar honom på rygg över golvet ut till vattnet igen där han blir i kastad.

---

<sup>63</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 9.

<sup>64</sup> *Ibid*, 9.



**Bild 10b** – (1:43:07. Skärmdump)



**Bild 11b** – (1:44:19. Skärmdump)

**Bild 12b** – (1:44:39. Skärmdump)

**Bild 10b** – När Owen springer mot omklädningsrummet så gestaltas det genom en tracking shot i halvbild, först framifrån och sedan bakifrån. Kameran följer Oskar hela vägen till skåpet där den stannar upp samtidigt som han öppnar upp skåpet. När mobbarna sedan släpar honom över golvet tillbaka till simhallen igen så följer kameran honom igen från en hög vinkel. Brännvidden är kort så att tittaren tydligt får se miljön som Owen springer igenom.

**Bild 11b & 12b** – När Owen tagit sig upp till ytan efter att ha blivit kastad i vattnet så tar Kennys storebror tag i hans hår och hotar honom på samma sätt som i den svenska versionen. I den här versionen gestaltas det genom en *subjektiv point-of-view* (POV) bild. Point-of-view innebär att bilden är gestaltad från en annan karaktärs perspektiv, som till exempel i bild 4b där tittaren får se Owen från Kennys perspektiv. Den bilden är dock en objektiv point-of-view på grund av att Kenny enbart är i känning i förgrunden. Vi ser att Kenny ser, vilket fortfarande är ett tredjepersonsperspektiv. Med andra ord finns det flera variationer av en point-of-view komposition. Anledningen till att den här bilden definieras som subjektiv är för att perspektivet är direkt från karaktärens synvinkel. Subjektiv point-of-view innebär med andra ord att kameran tar karaktärens plats och skapar ett förstapersonsperspektiv.<sup>65</sup> Det subjektiva perspektivet från Owen som tittar upp på Kennys bror *bryter mot fjärde väggen*,

---

<sup>65</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 33.

som det kallas inom filmfoto.<sup>66</sup> Det innebär att kompositionsmetoden skapar illusionen av att karaktären tittar på och pratar direkt till filmtittaren. I bild 12b finns ett likadant perspektiv men från Kennys bror som tittar ner på Owen från en hög vinkel, som gör att tittaren får se Owens ansiktsuttryck. Bakgrunden är bassängens mörka vatten som här utgör negative space.

I och med att Owen först blir gestaltad framifrån innan bilden skiftar till bild 10b som gestaltar honom bakifrån så har scenen redan etablerat hans panikslagna ansiktsuttryck. Perspektivet bakifrån på Owen som springer bygger vidare upp en emotionell spänning och förstärker Owens ångest och panik genom att skapa känslan av att de som jagar honom är precis bakom. Nu vet tittaren att de är längre bort än så från den förra bilden framifrån, men ihop med den hastigt rörliga kameran så framhävs ändå Owen som ett jagat byte, vilket bygger upp den emotionella spänningen hos tittaren.

Det subjektiva point-of-view perspektivet i bild 11b låter tittaren se precis det som Owen ser, vilket såldes framkallar emotionen hos tittaren som Owen också känner i den hotfulla situationen. Därför är den här sortens kompositionen väldigt effektivt i att framkalla emotion hos tittaren. Om den subjektiva bilden används för länge dock så finns det en risk för att tittaren blir bortkopplad från karaktären och emotionen på grund av att denne inte får se karaktärens reaktioner som tittaren ska identifiera sig med, reaktionsbilder som annars ideligen används för att visa karaktärens emotionella tillstånd.<sup>67</sup> Därför fungerar bild 12b bra att pendla mellan i den här kontexten då tittaren får se både det Owen ser och hans ansiktsuttryck från mobbarens perspektiv. Vattnet i bakgrunden som utgör negative space framhäver också Owens ensamhet i kontrast till Kennys bror som har de andra tre mobbarna med sig i bakgrunden. De olika vinklarna i bilderna gestaltar också maktspelet där Owen är uppenbart underlägsen, vilket också förstärker den visuella gestaltningen av hans rädsla.

### **2.4.3. Reflektion:**

Sekvensernas inledning är uppenbart olika mellan filmerna, men delen som utspelar sig mellan huvudkaraktärerna och deras antagonister vid vattnet är märkbart lika i både handling och bildkomposition. Inledningsvis i *Låt den rätte komma in* så byggs det emotionell spänning genom att skapa en illusion av frid och glädje hos Oskar. Det görs genom att låta hans kroppsliga uttryck spela emot bildkompositionens uttryck av situationen. Främst genom att använda två fokuspunkter i samma bild med hjälp av både tredjedelsregeln och Hitckocks

---

<sup>66</sup> Brown. *Cinematography: Theory and Practice*, 35

<sup>67</sup> Mercado. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, 83.

regel, som skapar en negativ visuell metafor till Oskar och Martins trampande fötter. Vidare används kameravinklarnas gestaltning av maktspelet mellan Oskar och sina antagonister för att framställa Oskar som hjälplös och rädd. För att framställa samma emotion i *Let me in* används istället betydligt mycket mer rörlig kamera som följer Owens rörelser när han blir jagad av sina mobbare och kastas i vattnet. Därefter används även i den amerikanska versionen höga och låga vinklar som gestaltar maktspelet och framställer Owen som hjälplös. För att förstärka emotionen ytterligare använder den amerikanska versionen sig av subjektiva point-of-view perspektiv som låter tittaren ta Owens plats och bli en del av scenen istället för bara en åskådare.

## 3. SLUTSATS & DISKUSSION

### 3.1. Resultat

Målet med den här studien har varit att ta reda på om det finns ett samband mellan bildkompositionen och den visuella gestaltningen av huvudkaraktärens emotioner och emotionella tillstånd i relation till mobbning och ensamhet i den svenska filmen *Låt den rätte komma in* och den amerikanska versionen *Let me in*. Samt hur filmerna skiljer sig åt i bildkompositionsarbetet.

Det märks tidigt i *Låt den rätte komma in* att det finns en välgenomtänkt bildkomposition som finns i syfte att förstärka filmens emotioner. De tydligaste berättargreppen som återkommer är vida helbilder med långt skärpedjup som skapar relationer mellan karaktären och omgivningen. De används konsekvent i mobbningssekvenserna för att förstärka gestaltningen av Oskars ensamhet och emotioner. Det görs genom negative space, placering som skapar tomma utrymmen, samt visuella metaforer som går att avläsa i relationerna mellan karaktären och omgivningen. Mer närgående bilder komponeras med kort skärpedjup som isolerar karaktären från sin omgivning och förstärker således den visuella gestaltningen av hans ensamhet. Riktigt närgående bilder används inte så mycket i de analyserade sekvenserna, utan används istället exklusivt i alla scener med Oskar och Eli tillsammans. Scener som inte har analyserats då de inte har varit relevanta till underökningens ämnen mobbning och ensamhet. Men som en sidonotering har jag upptäckt ett bildsystem i att närbilder används nästan enbart i syfte att skapa intimitet och förstärka de positiva kärleksemotionerna mellan Oskar och Eli. Ytterligare används också balanserade och obalanserade kompositioner frekvent för att betona

huvudkaraktärens emotionella tillstånd samt höga och låga vinklar för att gestalta maktspelet mellan karaktärer. Kamerarörelser används sällan men när de väl utnyttjas så är de alltid välmotiverade.

Även i *Let me in* finns det en allmänt välgenomtänkt bildkomposition. Här används inte helbilder konsekvent för att gestalta huvudkaraktärens emotionella tillstånd. Istället är det närbilder på karaktärens ansikte som är återkommande. Filmen förlitar sig mer på att framhäva karaktärens emotioner genom att låta tittaren se hans ansiktsuttryck tydligt, och i sista sekvensen används till och med subjektiv point-of-view som låter tittaren se genom karaktärens ögon ur ett förstapersonsperspektiv. Kamerarörelse används i den amerikanska versionen betydligt mer konsekvent, både som tracking shots som följer karaktären och som handhållen kamera när karaktären blir påhoppad av sina mobbare. Balanserade och obalanserade kompositioner som förstärker bildernas visuella gestaltning av karaktärens emotionella tillstånd förekommer i den amerikanska versionen också, om än inte lika tydligt som i den svenska versionen. Obalanserade kompositioner i den amerikanska versionen framställs tydligast i placeringen av karaktären i klassrumsscenerna som förekommer i första och andra mobbningssekvensen.

Resultatet från undersökningen visar på mer eller mindre samband mellan bildkompositionen och den visuella gestaltningen av karaktärens emotioner i alla sekvenser från båda filmerna. Det finns en del likheter i bildkompositionsarbetet, men resultatet visar på betydligt fler olikheter. Även om filmerna berättar samma berättelse som till största delen innehåller samma scener och händelseförlopp så visar resultatet på att karaktärens emotioner inte alltid är samma, och påverkas med hjälp av olika kompositionsmetoder.

### **3.2. Slutsats & Diskussion**

Det som sammanfattningsvis kan avläsas i undersökningen är att kompositionsarbetet i den svenska versionen överlag använder sig av färre bilder och färre kamerarörelser för att gestalta karaktärens emotioner och ensamhet. Medan den amerikanska versionen gestaltar varje sekvens med hjälp av ett större antal olika bilder och märkbart fler kamerarörelser. Det kan tänkas vara bra med fler bilder för att det ger fler perspektiv. När det dock kommer till att framkalla emotion hos publiken genom bildkomposition så kan det baserat på resultatet konstateras att den svenska versionen har ett betydligt mer gediget bildspråk som effektivt använder sig av de olika bildkompositionsmetoderna för att skapa bildsystem som på ett kreativt sätt ger ytterligare uttryck och förstärker den visuella gestaltningen av



huvudkaraktärens emotioner. Det används färre bilder och perspektiv, men alla bilder och förekommande kamerarörelse i de fyra mobbningssekvenserna är välmotiverade jämfört med flertalet av bilderna i den amerikanska versionen. Där förlitar sig filmen betydligt mer på att framkalla emotion hos tittaren genom att ständigt visa karaktärens ansiktsuttryck samt genom att implementera perspektiv på omgivningen och de andra karaktärerna med hjälp av fler enskilda bilder.

Ett tydligt exempel som stödjer detta resonemang är den allra första scenen som analyserades i första sekvensen, bild 1a och 1b. Den amerikanska versionen börjar med att etablera klassrummet genom en kameraåkning åt vänster. Vi får först se en del andra elever innan kameran stannar på Owen som gestaltar honom framifrån mitt bland de andra eleverna. Han får den blöta pappersbiten kastad på sig. Därifrån klipps det till en ny bild som etablerar vart pappersbiten kom ifrån. Kenny presenteras, flinande mot Owen. Där klipps det tillbaka till Owen som satt sig ner, grimaserande av obehag och sneglande mot Kenny. Kompositionen är någorlunda obalanserad vilket således hjälper till att förstärka den obehagliga känslan en aning, men utöver den aspekten är det inte mycket annat i kompositionen som speglar Owens emotion eller ensamhet. Skärpedjupet är inte betydande kort vilket resulterar i att de andra personerna omkring Owen framhävs tillräckligt tydligt för att han inte ska kännas isolerad från dem. Ihop med den etablerade åkningen i början ger det snarare intrycket av att han bara är en i mängden. Tittar vi på motsvarande scen i den svenska versionen så består den av en enda tagning med en centrerad bild på Oskar bakifrån. Vi ser inte hans ansikte utan bara hans kroppsspråk. Brännvidden är kort vilket skapar ett brett synfält som innehåller mycket av omgivningen och de andra eleverna, samtidigt som det korta skärpedjupet isolerar honom från dem. När Oskar räcker upp handen och svarar rätt på hur polisen fick reda på att branden var anlagd så frågar polisen Oskar hur han visste svaret. I det ögonblicket presenteras Conny och Andreas när de vänder sig mot honom, och inte förrän då skiftar skärpan från Oskar till dem. Eftersom Oskar fortfarande är centrerad och dominerar bilden i enlighet med Hitchcocks regel så ligger fokuspunkten till största delen kvar på honom. Att fokus fortfarande är på Oskar samspelar med att han känner sig utsatt, vilket de dömande blickarna förstärker. Den korta panoreringen till höger i slutet av scenen avslöjar Martin som sitter bredvid honom och stirrar dömande han med. Ett utsnitt, en tagning, minimal och välmotiverad kamerarörelse samt effektivt utnyttjande av Hitchcocks regel och objektivet för att skapa det breda synfältet som etablerar Oskar i sin omgivning och samtidigt isolerar honom med det korta skärpedjupet. Detta tillsammans etablerar Oskars relation till de andra i klassen, presenterar alla tre

mobbare, ger uttryck för hans ensamhet och hans obehag i situationen, utan att ens behöva visa hans ansikte. Den här sortens kombination av kompositionsmetoder förekommer konsekvent i *Låt den rätte komma in* men betydligt mindre i *Let me in*.

Det blir då resonligt att påstå att *Låt den rätte komma in* framhäver mer kvalitet framför kvantitet i sitt bildberättande. Här vill jag göra en sidonotering till de kommersiella aspekter av filmerna som skulle kunna ha påverkat bildberättandet. Ser man nämligen till filmernas budget enligt IMDB så hade produktionen av *Let me in* 20.000.000 USD (ca 167 miljoner SEK) att tillgå. Medan *Låt den rätte komma in* hade 4.000.000 USD (ca 33 miljoner SEK) att tillgå. Ser man till filmerna i helhet, och särskilt bildberättandet, så syns det enligt min mening inte någon stor kvalitetskillnad på produktionerna i förhållande till den stora budgetskillnaden. Det jag kan avläsa av undersökningens resultat kombinerat med allmän vetenskap om den stora kommersiella skillnaden mellan svensk och amerikans filmindustri är att den betydligt mindre budgeten som svenska produktioner har skulle kunna innebära att svenska filmskapare måste ha en mer uttänkt strategi för hur de ska framföra filmens betydelse och budskap på så lite pengar och tid som möjligt. Vilket följaktligen skulle kunna resultera i produktionsmetoder som är mer återhållsamma, men som även kan leda filmskaparna till ett mer genomtänkt och gediget bildberättande, på grund av den ytterligare tankeverksamheten som krävs för att nå samma kvalitetsnivå som de amerikanska produktionerna annars gör med hjälp av större budget. Med det sagt så är den här studien långt ifrån tillräcklig för att leda mitt argument till bevis. Givetvis spelar flera andra faktorer in på utgifterna utöver bildkompositionsarbetet i filmerna, så som olika kostnader för inspelningsplatserna och postproduktionstiden som säkerligen varit större hos den amerikanska versionen i och med bland annat fler inspelade bilder. För att nå en konkret slutsats kring filmproduktionens kommersiella aspekters påverkan på bildberättandet i *Låt den rätte komma in* respektive *Let me in* så hade det krävts avsevärt mycket mer studie kring specifikt det kommersiella och kulturella förhållandet mellan svensk och amerikansk filmindustri, samt lika ingående analys av andra aspekter av bildberättandet mellan filmerna. Dock tror jag att den här studien åtminstone kan belysa ett perspektiv på det hela.

### **3.3. Slutord**

Studien har lyckats visa att det finns tydliga samband mellan bildkomposition och den visuella gestaltningen av huvudkaraktärernas emotioner och emotionella tillstånd i både *Låt den rätte komma in* och *Let me in*. I relation till de delarna av filmen som berör mobbning och

ensamhet syns ett mer gediget och genomtänkt bildkompositionsarbete i *Låt den rätte komma in* jämfört med *Let me in*. Båda filmerna visar i alla fyra mobbningssekvenser på bildkomposition som speglar huvudkaraktärens emotioner. Den svenska versionen visar dock på ett mer kreativt bildspråk som öppnar upp mer för tolkning och skapar fler intressanta associationer mellan bildkomposition, omgivning och karaktärens emotioner.

Min slutgiltiga lärdom är att bildkomposition är en viktig komponent i filmens funktion att beröra och kan sannerligen användas för att framkalla emotion och empati som hjälper att leda publiken till tankar kring mobbning och ensamhet. Två fenomen som är oerhört viktiga att belysa och bekämpa i vårt samhälle.

## 4. LITTERATUR & KÄLLFÖRTECKNING

### 4.1. Tryckta källor

Axelsson, Tomas. *Förtätade filmögonblick: den rörliga bildens förmåga att beröra*, (1a uppl.) Liber: Stockholm, 2014.

Block, Bruce A. *The Visual Story. Creating Visual Structure in Film, TV, and Digital Media*, (2a uppl.) Focal Press: London, 2008.

Brown, Blain. *Cinematography: Theory and Practice* (2a uppl.) Focal Press: Oxford, 2011.

Brülde, Bengt & Fors, Filip. Den svenska ensamheten: om hur olika former av ensamhet påverkar vårt välbefinnande. I *Fragment*. Annika Bergström, Bengt Johansson, Henrik Oscarsson och Maria Oskarsson (red.) Göteborg: SOM-institutet, 2015.

Eisenstein, Sergei M. *Film Form*. Harcourt, Brace and Co: New York, 1949.

Plantinga, Carl. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. University of California Press: Berkeley, 2009.

Corrigan, Timothy & White, Patricia. *The Film Experience: An introduction* (4e uppl.) Bedford/St. Martin's: Boston, 2015.

Mercado, Gustavo. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*. Focal Press/Elsevier: Amsterdam, 2011.

Moholy-Nagy, László. *The New Vision*. Norton and Co: New York, 1938.

Olsson, H. Sörensen, S. *Forskningsprocessen. Kvalitativa och kvantitativa perspektiv* (2a uppl.) Liber: Stockholm, 2007.

Sonnby-Borgström, Marianne. *Affekter, affektiv kommunikation och anknytningsmönster: ett bio-psyko-socialt perspektiv*. (2a uppl.) Studentlitteratur: Lund, 2012.

Zakia, D. Richard. *Perception and Imaging: Photography – A Way Of Seeing* (4e uppl.) Focal Press: New York & London, 2013.

## 4.2. Otryckta källor

Hedin, Anna. *En liten lathund om kvalitativ metod med tonvikt på intervju*. 1996, (rev. Ht. 2011).

Kuiper, John. *Pictorial composition in the cinema*. Masteruppsats. State University of Iowa, 1957. <http://ir.uiowa.edu/etd/5088>.

Löfquist, Mathias. *Två vampyrer, två filmklippare: En undersökning i hur karaktärer framställs genom klippning i filmerna Låt den rätte komma in och Let me in*. Kandidatuppsats. Högskolan Dalarna, 2015.

NE Uppslagsverk. *Nationalencyklopedin*, metafor.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/metafor> (Hämtad 2017-11-22)

Sheremet, Margarita. *Progressionen av bildkompositionsmetoden negative space av Hoyte Van Hoytemas filmfoto i filmen Her (2013)*. Kandidatuppsats. Högskolan Dalarna, 2016.

Walk, Kerry. *How to Write a Comparative Analysis*, 1998. Harvard College Writing Center. <https://writingcenter.fas.harvard.edu/pages/how-write-comparative-analysis> (Hämtad 2017-10-22).

### 4.3. Filmografi

Tomas Alfredson. *Låt den rätte komma in*, 2008. EFTI.

<http://www.imdb.com/title/tt1139797/>

<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=63205>

Matt Reeves. *Let me in*, 2010. Overture Films.

<http://www.imdb.com/title/tt1228987/>

Beata Gårdeler. *Flocken*, 2015. 2afilm.

<http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=76847>

Amanda Kernell. *Sameblod*, 2017. Nordisk Film Production Sverige.

<http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=78995>