



HÖGSKOLAN
DALARNA

Kandidatexamensarbete

En dold historia bakom varje ansikte

En vetenskaplig undersökning om hur utsatthet gestaltas i dokumentärfilm

Författare: Lama Alshehaby
Handledare: Daniel Fredriksson
Examinator: Sven Hansell
Ämne/huvudområde: Bildproduktion
Kurskod: BQ2042
Poäng: 15 högskolepoäng
Examinationsdatum: 2018-12-12

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

Sammanfattning

Dokumentärberättelser om utsatthet är fängslande i beaktande att de berör sociohistoriska händelser om människors livsöden. Det övergripande syftet med denna studie är att genom en semiotisk bildanalys av dokumentärproduktionerna *He named me Malala* (2015), *Exodus: Our Journey to Europe* (2016) och *Min oro* (2017) studera hur berättelser om utsatthet skildras i dokumentärfilm. Studiens huvudsakliga frågor kretsade kring: *Hur gestaltas utsatthet genom bildkomposition? Vilka metoder bidrar till att tittare kan knyta an till de framställda aktörerna?* och *På vilket sätt presenteras aktörerna i dokumentärfilm - som offer eller som handlingskraftiga?*

Resultatet visade att filmmakarnas val av berättarkomponenter tydligt framhäver handlingskraften hos de framställda aktörerna. Således blev slutsatsen att de berörda framställs som mångfacetterade människor, som har besegrat ett mödofyllt livsöde trots att de hamnar i offerstatus i samhället. Detta har till följd att åskådaren kan knyta an till dem vederbörande oavsett skillnader i produktionsförhållanden.

Nyckelord: dokumentärfilm, offer, handlingskraft, utsatthet, semiotik, bildkomposition.

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
1.1 Bakgrund	1
1.2 Syfte & frågeställning	2
2. Teori och tidigare forskning	2
2.1 Berättelser om utsatthet	3
2.1.1 Förintelsen i dokumentärfilm	3
2.1.2 Utöya	3
2.2 Representation i dokumentärfilm	4
2.3 Begreppet brottsoffer	5
2.4 Agens/ handlingskraft	6
3. Metod	7
3.1 Semiotisk bildanalys	7
3.2 Berättarkomponenter	8
3.3 Urval och avgränsning	10
4. Filmanalys	11
4.1 <i>Min oro</i>	11
Scenbeskrivning	12
Denotativt meddelande	12
Konnotativt meddelande	13
4.2 <i>He named me Malala</i>	14
Scenbeskrivning	14
Denotativt meddelande	15
Konnotativt meddelande	15
4.3 <i>Exodus: Our Journey to Europe</i>	16
Scenbeskrivning	16
Denotativt meddelande	17
Konnotativt meddelande	17
5. Resultat	19
6. Avslutande diskussion & vidare forskning	21
Slutord	24
7. Källförteckning	25

1. Inledning

Det finns en dold historia bakom varje ansikte

Dokumentärfilm förväntas reflektera verkligheten men hur blir denna reflektion när utsatthet är ämnet som berörs? Intentionen med att beröra och påverka i all ära, men drabbade personer bör beskrivas som mångfacetterade individer med ett komplext liv. Det finns en dold historia bakom varje ansikte, historien är värd att berättas. På vilket sätt skildras personer bakom dessa historier i dokumentärfilm? Framställs sårbara aktörer som handlingskraftiga individer eller som offer, motståndare till det normativa i samhället eller syndabockar?

Nu handlar det inte om filmstjärnor utan om människor som drabbats av ett mödosamt livsöde. I den prisbelönta dokumentärserien *Exodus: Our Journey to Europe* (2016) gav filmteamet från BBC TWO ett antal mobilkameror till illegala immigranter som smugglade sig in till Europa genom Turkiet och Grekland. Filmteamet bad immigranterna att filma händelser och platser där teamet inte kan befinna sig, såsom affärer med smugglarna och resor i gummibåtar (The Telegraph 2016). Den här dokumentärserien är min största drivkraft inför denna studie, därför att den fick mig att fundera över utsatthet och hur den framställs i dokumentärfilm.

1.1 Bakgrund

Inspirationen till denna uppsats kommer från intresset av berättelser om människors livsöden och hur dessa berättelser har en utomordentligt stor påverkan på samhället. Som blivande dokumentärfilmskapare med ett engagemang i berättelser om människors utsatthet har jag funderat över hur dokumentärfilm kan förmedla både budskap och kunskap om sociohistoriska händelser ur ett verkligt perspektiv, utan risken att producera en offentligjord offeridentitet när det handlar om utsatta människor. Därför inleds denna studie med en kort beskrivning av representation i dokumentärfilm som diskuteras mer ingående i teoridelen.

Representation i dokumentärfilm berör verkligheten, beskriver riktiga händelser och strävar efter att skildra världen och de berörda skeendena ur ett realistiskt perspektiv. Denna representation framställs på olika sätt och kräver en saklig skildring av en existerande berättelse, så att de beskrivna händelseförloppen och problemen gestaltas på ett utpräglat vis (Renov 1993, 175-176). Representationen bygger därför på tillit mellan dokumentärfilmskapare och åskådare (Beattie 2004, 10-11). Renov (1993, 175-176) uppmärksammar den klassiska retoriska representationen i dokumentärfilm som syftar till att gestalta ett sociohistoriskt problem, för att påverka människor och väcka en viss misstänksamhet mot de framställda politiska och ideologiska frågorna.

1.2 Syfte & frågeställning

Utsatthet är ett känslöväckande ämne och tittare blir gripna av att se det på vita duken, men sättet som drabbade personer framställs på har konsekvenser för dem. Därför är studiens övergripande syfte att undersöka på vilket sätt berättelser om utsatthet gestaltas i dokumentärfilm, för att ta reda på om budskap förmedlas utan att stigmatisera de berörda aktörerna.

Genom att analysera scener ur dokumentärfilmerna *Min oro* (2017), *He named me Malala* (2015) och dokumentärserien *Exodus: Our Journey to Europe* (2016) ska uppsatsen vara inriktad på dessa frågeställningar:

- *Hur gestaltas utsatthet i dokumentärfilm genom bildkomposition?*
- *Vilka metoder bidrar till att tittare kan knyta an till de framställda aktörerna?*
- *På vilket sätt presenteras aktörerna i dokumentärfilm - som offer eller som handlingskraftiga?*

2. Teori och tidigare forskning

Uppsatsens infallsvinkel är att få kunskap om hur drabbade personer framställs i dokumentärfilm. Därför redogörs i detta kapitel de olika begreppen som berör ämnet. Kapitlet är uppdelat i fyra delar, den första lyfter fram två empiriska studier om utsatthet. Den andra är en generell beskrivning av representation i

dokumentärfilm. De sista två delarna belyser studiens centrala begrepp, brottsoffer och handlingskraft/ agens.

2.1 Berättelser om utsatthet

Uppsatsen har inspirerats av två empiriska studier som berör utsatthetsrepresentation, med utgångspunkt i berättande om förintelsen i dokumentärfilm och brottsoffersrepresentation på terrordåd på ön Utöya i Norge. I följande avsnitt redovisas dessa två studier.

2.1.1 Förintelsen i dokumentärfilm

Uppfattningen om att dokumentärfilmsrepresentation är en genomskinlig återspeglning av historisk handling är ofullständig, därför att den belastar genren med att framföra en genuin beskrivning av händelsen. Detta gör att åskådaren förväntar sig en klar beskrivning av historien från berättaren som har upplevt och åskådat händelseförloppet. Dokumentärfilm är en unik berättargenre och har egen berättarstil beroende på filmskaparens bild av det konstnärliga filmskapandet (Kerner 2011, 177). I beaktande av det redogör dokumentärfilmforskaren Bill Nichols (2001, 99) för några modus inom dokumentärfilmrepresentation såsom *reflexive, participatory, expository, observational, performative* och *poetic*.

Kerner (2011, 177) påstår att de allra flesta förintelsedokumentärfilmer hamnar eller har en del komponenter från *expository* modus. *Expository* modus tenderar att direkt tilltala tittaren genom voice over och titlar som beskriver en berättelse eller presenterar ett argument. Användning av detta modus för att beskriva en händelse fångar åskådaren och leder den till att följa det visuella berättandet genom en narrativ berättarröst (Nichols 2001, 105). Därav menar Kerner (2011, 178) att *expository* modus upprätthåller att förmedla berättelsen i ett retoriskt oavbrutet sammanhang istället för att hålla berättandet till tid- eller rumskontinuitet.

2.1.2 Utöya

I genusstudien *Superhjälte eller hjälplöst offer? Vem är vem?* (2011) av studenter vid Linnéuniversitetet belyser skribenterna hur offer i våldsdådet på ön Utöya i Norge som inträffade 2011/07/22 framställs i kvällspress. De studerade olikheter i

representationer av feminina och maskulina offer i medier, synnerligen i svensk kvällspress. Studien resulterade i att det finns en betydande skillnad i hur kvinnliga och manliga offer skildras i svensk kvällspress. Män framställs som hjältar gentemot kvinnor som konstateras som hjälplösa offer som är i behov av mäns stöd för att kunna klara sig i svåra situationer. Vidare tillägger de att sentimentala offer betraktas som mindre starka jämfört med offer som är känslomässigt stabila även om detta varierar från fall till fall (Josefsson & Wernvik 2011).

2.2 Representation i dokumentärfilm

Uttrycket ”*Believe Me, I’m of the world*” (Beattie 2004, 10) beskriver representation i dokumentärfilm som en verklighetsskildring, vilken gestaltar världen ur ett reellt perspektiv och förespråkar att sociala aktörer samt ämnen som berörs är verkliga. Detta samverkar med samhällsfrågor såsom politiska, journalistiska och ekonomiska för att övertyga åskådaren att det som framställs är essentiellt och viktigt (Beattie 2004, 17).

Relationen mellan tittare och dokumentärfilmsinnehåll är deduktiv och bygger på att framföra argument och fakta till åskådare till skillnad från fiktionsfilm, som är fantasifull och kräver ett uppfinningsrikt engagemang av tittaren (Beattie 2004, 15). Problemet i denna representation förekommer i frågan om hur sociala aktörer och deras berättelser framställs i dokumentärfilm. Det krävs därför en del research och informationssamling för att kunna beskriva en berättelse på ett fängslande sätt. Skildring i dokumentärfilm berör individens personliga historier, upplevelser och erfarenheter. Det handlar om att visa drivkrafter hos sociala aktörer, förmedla kunskap och presentera fakta och förklaring till sociohistoriska händelser i världen (Renov 1993, 174).

Dokumentärfilmsrepresentation återspeglar verkligheten med hjälp av olika gestaltningskomponenter som ljud, ljus och kameravinklar och omfattar verkligheten i tre delar. *Putative reality* reflekterar en befintlig värld utan kamerans inblandning, *profilmic-reality* beskriver världen framför kameran och *reality screened* presenterar den inspelade verkligheten på filmduken. Alla dessa

komponenter samarbetar för att skapa en sann verklighetsreflektion av en sociohistorisk värld (Beattie 2004, 14).

2.3 Begreppet brottsoffer

I avsikt att analysera hur drabbade personer skildras i dokumentärfilm kommer det formella begreppet brottsoffer att förklaras med hjälp av boken *Det motspänstiga offret* (Åkerström & Sahlin 2001). Henrik Tham (2001, 27-28) belyser att definitionen av brottsoffer innefattar de personer som utsatts för olika sorters våld och kränkningar. Tham (2001, 32) tillägger att en grupp med socialt anseende som offer får en kraftig position inom politikfrågor, det vill säga att uppmärksamma brottsoffers utsatthet har inverkan på politik. Brottsofferfrågan har fått en större utsträckning i samhället sedan andra världskriget. Frågan berör inte enbart politiska rörelser utan samhället där drabbade individer anses vara offer, vilket genererar rädsla och osäkerhet hos de utsatta. Detta skapar en lucka och orsakar ofullkomlighet i samhället, luckan blir således uppmärksamhetsväckande och kan utnyttjas av makthavare och medieverktyg (Tham 2001, 35).

I frågan om offerstatus riktas uppmärksamheten på både en verksam och icke-verksam kapacitet. Den verksamma kapaciteten resulterar i att utsatthet och offerproblem får uppmärksamhet, medan den icke-verksamma sätter drabbade individer på spel och framställer dem som passiva och endimensionella människor. Sålunda betraktande av att vara offer har i huvuddrag ett motsatt förhållande till att vara en handlingskraftig social aktör (Tham 2001, 39). Härav följer att definitionen av begreppet brottsoffer anses vara olika beroende på personens uppfattning om sig själv och om sin situation. Med andra ord kan människor gå genom liknande livssituationer men de tolkar omständigheterna på olika sätt. Vissa kan se sig själva som ett offer efter en besvärlig utsatthetssituation, medan somliga finner sig som en kämpe som har överlevt eller tagit sig igenom en komplicerad livssituation. Utsatthet varierar mellan olika samhällsstrukturer och offerkaraktären verkar mer vanligt förekommande i vissa samhällen än andra (Christie 2001, 47).

I samband med ovannämnt definierar Christie (2001, 47) begreppet *det idealiska offret* som ett definitivt socialt anseende när en person råkar ut för en typ av

utsatthet, utav det betraktas det idealiska offret antingen som kämpe eller förrädare. Att vara idealiskt offer är ansträngande eftersom det krävs styrka och kraft från drabbade människor att ha mod att berätta om sin utsatthet. Däremot att enbart belysa styrkor hos drabbade personer kan ha motsatta konsekvenser på att hålla kvar publikens intresse (Christie 2001, 51). Det krävs alltså att framställa både starka och svaga sidor hos den framställda aktören för att kunna beröra publiken och hålla deras uppmärksamhet vid liv.

Till sist resonerar Christie (2001, 57) att offerkaraktären är viktig och nödvändig i samhället i takt med att den kan resultera i förbättring. Till exempel *hustrumisshandel*, Christie menar att tack vare utsatta kvinnors mod att berätta om sin utsatthet samt de feministiska initiativen, kunde det leda till förbättring i övergreppsfrågan.

2.4 Agens/ handlingskraft

I avsikt att definiera termen agens har uppsatsen inspirerats av konferenstrycket *Connotation frames of power and agency in modern films* (Sap et al. 2017). Forskarna i den studien konstaterar att tittarens uppfattning om aktörens handlingskraft i film påverkas av hur aktören utmålas som person i förhållande till sitt agerande under handlingen. När aktören enbart accepterar saker uppfattas hen som passiv, medan den som utvärderar och ifrågasätter tycks vara aktiv aktör. Utifrån karaktärens beskrivning i filmmanus förklarar forskarna att *Connotation frames of power and agency* bedömer hur mycket handlingskraft filmaktörer har med utgångspunkt i deras handling i film. De menar att agens är den kraft som föreligger hos den framställda personen och innebär att aktören har den fulla kapaciteten att driva sin egen berättelse framåt, med hjälp av sitt agerande.

The agency attributed to the agent of the verb denotes whether the action being described implies that the agent is powerful, decisive, and capable of pushing forward their own storyline. For example, a person who is described as “experiencing” things does not seem as active and decisive as someone who is described as “determining” things.

(Sap et al. 2017, 2330)

Vidare fäster forskarna uppmärksamheten på termen *Power Differentials* vilken går ut på att det finns olika kraftnivåer i aktörens handling som är beroende på karaktärens styrka mot problemet som behandlas. Med det menas att aktören uppfattas som handlingskraftig person om hen behärskar problemet. Ifall aktören däremot underkastar sig problemet innebär detta att kraften ligger i problemet och att problemet har en större makt än aktören (Sap et al. 2017, 2330)

3. Metod

Eftersom studiens intention är att forska kring de budskap som ligger bakom det som visas på filmduken samt studera hur meddelanden levereras till åskådare med hjälp av bildkomposition i dokumentärfilm, tycks en semiotisk bildanalys vara relevant för undersökningen. Uppsatsen använder sig av en kvalitativ analys där utvalda scener ur tre utvalda dokumentärproduktioner kommer att undersökas, genom en närläsning av olika berättarkomponenter som anses vara användbara för studiens avsikt.

3.1 Semiotisk bildanalys

På vilket sätt uppfattas en bild och vad har den för betydelse?

Roland Barthes (1977, 32-33) antyder att bildens funktion är att återspegla verkligheten. Med avseende på att bild är betydelsebärare utifrån hur den betraktas och tolkas, utforskade Barthes bildspråk i reklam, i syfte att utreda de meddelanden som skickas ut till mottagare via bild. Följden av studien visar att med hjälp av vår förmåga och uppfattningsförmåga kan bild läsas i två nivåer, den ena skickar ut ett ordgrant meddelande, det vill säga att en ser bilden som den är utan tolkning. Den andra nivån sänder ett symboliskt meddelande och får mottagaren att tolka bilden (Barthes 1977, 35). Således läses bild på olika sätt beroende på mottagarens estetiska och kulturella kunskap (Barthes 1977, 46).

Följaktligen är semiotik den teori som förklarar att bild kan tolkas som tecken och att artefakter såsom text, visuella uttryck och bild anses förmedla meddelanden. Teorin klargör hur människor använder dessa tecken som ett kommunikationssätt (Eriksson & Göthlund 2012, 42). Genom att analysera bildens beståndsdelar och

analysera dess betydelser, fungerar semiotik som en analysmetod vilken studerar det som bildens komponenter står för, samt förstår bildens innebörd i förhållandet till bildens kontext. Därav analyseras bild på två nivåer, en denotativ och en konnotativ. *Denotation* betyder hur bild uppfattas utifrån vad den visualiserar eller presenterar och detta är den nivå som börjas med vid bildtolkning. Vidare till *Konnotation* som är ihop bunden med individens upplevelser, tidigare kunskaper och dennes vedertagna sociala uppträdanden. *Konnotation* innebär en djupare tolkning till bildens betydelse och vilka tankeanknytningar eller bedömningar de förknippas med det som bilden visar (Eriksson & Göthlund 2012, 42).

I samband med bildinterpretation tar semiotik hänsyn till förhållanden mellan olika berättarkomponenter som ljud, still- och rörligbild därför att det är viktigt att beakta sammankopplingen av dessa element vid genomförande av bildanalys (Eriksson & Göthlund 2012, 45- 46). Fortsättningsvis betonar Eriksson & Göthlund (2012, 48) att *sanningsregimer* produceras och bibehålls med hjälp av visuella tecken. När män framställs som aktiva medan kvinnor som passiva i reklamdiskurs leder detta till att normalisera denna bild av aktiva män och passiva kvinnor i samhället (Eriksson & Göthlund 2012, 48).

3.2 Berättarkomponenter

Vilka är de dramaturgiska begreppen som används för att lyfta fram berättelser när utsatthet är ämnet som berörs? Den denotativa och konnotativa tolkningen i studien kommer att organiseras enligt dessa kategorier:

- **Bildkomposition**
 - Bildutsnitt
 - Kameravinklar
 - Objektplacering
 - Kamerarörelse
- **Dramaturgi**
 - Aktivitet

Bildkomposition

Bildkomposition handlar om ett samspel mellan bildens olika element i syfte att skapa en helhet som bär på en mening, med hjälp av kombinationen av olika element såsom bildutsnitt, kameravinklar och rörelser i relation till objektet eller aktören i bild (Braaten, Kulset & Solum 1997, 28).

Bildutsnitt

Det är bildkompositionens grundliga element som talar om vad som syns innanför och utanför bildrutan. Valet av bildutsnitt har två effekter, den ena fäster tittarens uppmärksamhet och förtäljer värdet på det som presenteras. Medan den andra effekten väcker tittarens nyfikenhet till det som hamnar utanför bildramen. De bildutsnitten som finns är *helbild*, *närbild*, *halvbild* och *halvnära eller detaljbild*. (Braaten, Kulset & Solum 1997, 20-21).

Kameravinkel

Kameravinkel handlar om kamerans placering i förhållandet till objektet i bild. En normal kameravinkel är i samma höjd som ögonhöjd. En låg kamera kan till exempel förmedla en dramatisk känsla medan en hög kamera kan ge en är mindre dramatisk helhetsbild. Kamerans placering samspelar med val av bildutsnitt och andra bildkompositioner (Braaten, Kulset & Solum 1997, 26).

Objektplacering

I boken *Reading images* (2006) skriver Gunther Kress & Theo Van Leeuwen om meningen bakom objektsplacering i förhållande till bildens centrum.

Vänsterplacering pekar på att objektet är redan presenterat vilket innebär att åskådaren känner igen det framställda objektet, medan högerplacering antyder till ny framställning av objektet (Kress & Van Leeuwen 2006, 180-181). Att framställa objektet i mitten av bildrutan indikerar att objektet är den huvudsakliga informationskällan, det pekar även på att det framförda ämnet är aktuellt (Kress & Van Leeuwen 2006, 196).

Kamerarörelse

Filmupplevelsen influeras av kamerarörelser, det kan vara att kameran rör sig på stativ i vertikal rotation som kallas för panorering eller horisontell rotation som kallas för tiltning, eller en blandning av båda rörelserna. Detta berikar situationen genom att lägga till ny information i samband med varje kamerarörelse, vilket i sin tur höjer kvalitén på tittarens upplevelse. Kamerarörelser kan också ske med själva kameran genom förflyttningar. Kameraförflyttningar ger en djupare känsla av situationen eftersom förändringen i kamerapositionen, vridningar och avståndsförhållande sker oavbrutet. En ytterligare kamerarörelse kallas för *point-of-view* som går ut på att åskådaren erfar situationen genom karaktärens ögon. Senare nämns handhållen kamera som kan skapa en känsla av att vara jagad och uppfattas som autentiskt. Denna typ av kamerarörelser framför och förstärker den dokumentära känslan (Braaten, Kulset & Solum 1997, 26-27).

Dramaturgi

Istvan Puztai (2013) definierar att dramaturgi är ett verktyg som används i samband med analys av berättelseskapandet (Puztai 2013, 9). I frågan om det narrativa berättandet pekar Puztai på dramaturgiska begreppet *Aktivitet* som anses vara lämplig vid analysen av det konnotativa meddelandet.

Aktivitet

Aktivitet handlar om aktörens agerande i berättelsen för att åstadkomma ett eftertraktat ändamål vilket väcker åskådarens intresse. Åskådaren blir fånglad av att se handlingskraften hos aktören som strider mot sitt öde, jämfört med att endast betrakta en karaktärsbeskrivning av aktören. Aktivitet är då ett exempel på att aktörer, eller rättare sagt, drabbade personer har åstadkommit något i sitt liv eller besekrat en sorg (Puztai 2013, 20).

3.3 Urval och avgränsning

Studien fokuserar på att analysera utvalda scener ur tre olika dokumentärproduktioner som förefaller beskriva utsatthet. Scenerna är representativa för hela filmerna och valet utgörs mot bakgrund av filmernas tematiska likheter samt att de berör aktuella ämnen, porträtterar sociala aktörer

som undkom olika sorters utsatthet och samtidigt den uppenbara olikheten i produktionsförhållanden mellan *Exodus: Our Journey to Europe* (2016) och de andra två dokumentärfilmerna *He named me Malala* (2015) och *Min oro* (2017). Uppsatsen avgränsas till att endast undersöka skildringen av drabbade sociala aktörer i dokumentärfilm bortsett från aktörernas kön eller ålder. Studien har använt sig av stillbilder ifrån de undersökta filmerna för att tydliggöra den genomförda filmanalysen.

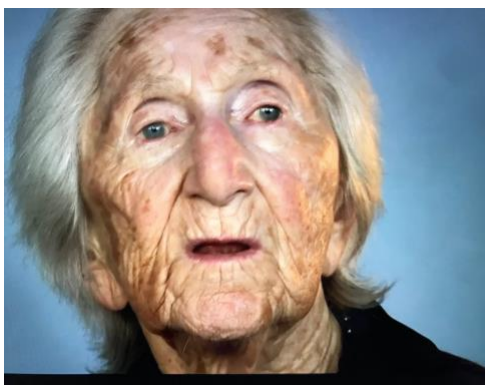
Medvetenheten om att mening förmedlas genom samtliga komponenter tas i beaktande, uppsatsen har dock valt att avgränsas till att fokusera på bildkomposition för att underlätta för läsaren att följa studiens tankegångar och på grund av att den semiotiska bildanalysen bara tolkas utifrån de visuella berättarkomponenterna, framförallt bild.

4. Filmanalys

I detta kapitel analyseras tre scener ur tre dokumentärproduktioner, varje del inleds med scenbeskrivning, därefter genomförs närläsning av scenerna utifrån semiotisk bildanalys.

4.1 Min oro

Min oro är en dokumentärfilm regisserad år 2017 av Håkan Pieniowski och Birgitta Öhman. Filmen är en personschildring av författaren och förintelseöverlevaren Hédi Fried.



4.1 Bild A (*Min oro*, 2017)



4.1 Bild B (*Min oro*, 2017)



4.1 Bild C (*Min oro*, 2017)



4.1 Bild D (*Min oro*, 2017)

Scenbeskrivning

I denna scen mellan tidpunkt 21:40 och 27:05 berättar Hédi Fried om ankomsten till koncentrationslägret Auschwitz och deportationen från familjen. Hon beskriver även hur det var att vistas i Auschwitz och hur hon fick veta att hennes föräldrar skulle dödas i gaskamrarna.

Denotativt meddelande

Bildutsnitt

Scenen inleds med bild A, närbild på Hédis ansikte där hon är placerad i mitten av bildrutan. Därefter presenteras bild B, detaljbild på Hédis händer. I bild C framställs Hédi i profil. Närbild på Hédis ansikte återkommer varje gång hon berättar något nytt, bild A. Vidare klipps det till arkivbild på Hédis familj, arkivbilden täcker hela bildrutan. Det visas en spegelbild på Hédi genom fönsterglas och i samma bild visas en utsikt över höga byggnader. I slutet på scenen bild D, presenterar Hédi i halv bild placerad i mitten av rutan. Bilden visar Hédis huvud, rygg, lutande armar mot balkongräcket.

Kameravinklar & Kamerarörelse

Scenen består av en enda kameravinkel och varsamma kamerarörelser. Kameran är placerad i ögonhöjd och Hédis blick är inriktad till bildens högra sida. Det verkar att som att kameran står på stativ i sceninledningen när Hédi pratar eftersom bilden är stabil. Därefter följs en tillt upp vid pausen när Hédi är tyst, då verkar det vara handhållen kamera. I slutet på scenen görs en panorering från höger till vänster, då Hédis spegelbild visas genom fönsterglas sedan visas hon i halvbild i mitten på bildrutan.

Konnotativt meddelande

Objektplacering i närbild i mitten av bildrutan tycks vara i avsikt att rikta uppmärksamheten på den framställda och hennes berättelse, då det inte finns distraherande element runt omkring som kan få åskådaren att tappa koncentrationen från just det som presenteras. Detta förmedlar en känsla av *fokusering* på vederbörande och dess livshistoria då aktören alltid är i fokus (Kress & Van Leeuwen 2006, 196). Genom ett kontinuerligt berättarsätt visas samma bildutsnitt och kameravinkel när ny information förmedlas, vars mening verkar vara att få åskådaren att leva sig in i det som omtalas utifrån aktörens personliga upplevelser. De varsamma kamerarörelserna tycks komma till användning vid pauser när karaktären har lämnat över en känslig information. När Hédi pratar om ugnen och lukten från fabrikerna så visas en detaljbild på händerna. De rynkiga händerna och synliga blodådrorna signalerar aktörens levnadsbana och en slags utsatthet. Därefter följs en långsam tilt upp, där Hédi framställs i profilbild i cirka 30 sekunder. Profilbilden på den skrynkliga ansiktshuden och att se aktören blundar långsamt och andas djupt kan vara i syfte att ge åskådaren en möjlighet att landa i det som just berättats, sympatisera, förstå och reflektera innan nästa information kommer. I samband med att Hédi berättar hur hon fick vänta på sin mamma att komma tillbaka i koncentrationslägret visas spegelbilden på Hédi genom ett fönsterglas. I samma tagning görs en långsam panorering där Hédi står på balkongen och tittar ut på utsikten. Denna sekvens tycks visualisera *väntan*, alltså Hédis väntan på sin mamma.

Aktivitet

Utifrån det som tidigare nämnts tycks samspelet mellan bildens olika komponenter ha effekten att framhäva *aktiviteten* i berättelsen (Pusztai 2013, 20) och visar på handlingskraften hos den framställda. Hédi som drabbad social aktör framställs som kämpe som stridit och tampats mot ett besvärligt livsöde.

4.2 He named me Malala

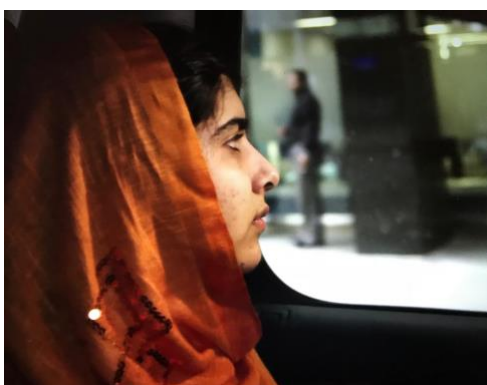
He named me Malala är en dokumentärfilm regisserad av Davis Guggenheim år 2015. Filmen handlar om den pakistanska utbildningsaktivisten och nobelpristagaren Malala Yousafzai.



4.2 Bild A (*He named me Malala*, 2015)



4.2 Bild B (*He named me Malala*, 2015)



4.2 Bild C (*He named me Malala*, 2015)



4.2 Bild D (*He named me Malala*, 2015)

Scenbeskrivning

15:03- 16:44 Scenen inleds med att Malala får ett samtal och blir tillfrågad om hur hon känner kring talibanernas dödshot om hon återvänder till Pakistan. Därefter beskrivs talibanernas angrepp mot Malala och skadorna som hon ådrog sig, av en narrativ berättarröst. Sedan presenteras Malala i bild när hon berättar om sina känslor mot talibanerna och om skadorna hon fick efter anfallet.

Denotativt meddelande

Bildutsnitt

Scenen utgörs av olika bildutsnitt, i början presenteras Malala i halvbild, bild A. Vidare till en helbild när hon sitter vid ett skrivbord, bild B. Sedan framställs hon i när-profilbild där det verkar som att hon sitter i en bil, bild C. Därpå framställs Malala till vänster i bildrutan i närbild och i slutet på scenen visas en detaljbild på Malalas ansikte i profil.

Kameravinklar & Kamerarörelse

Det verkar som att kameran är placerad i ögonhöjd i både bild A & C. Därefter i bild B visas en låg kameravinkel när Malala svarar i telefonen. I scenen görs en enstaka inzoomning i röntgenbild som förklarar hur kulan träffade Malalas panna. Scenen består av varsamma kamerarörelser, till exempel en långsam tillt upp på Malala i halvbild, sedan stannar kamerarörelsen vid helbild på Malala när hon svarar i telefon. Det framstår som att det oftast är stativkamera, utom när Malala sitter i bilen då det är skakig handhållen kamera.

Konnotativt meddelande

Utifrån kameraplacering, val av kamerarörelser och bildutsnitt i förhållande till berättandet tycks det som att aktören får pondus tack vare en låg kameravinkel i bild B. Användning av denna kameravinkel medför en effektiv känsla av att den framställda är framstående (Braaten, Kulset & Solum 1997, 26). Första bilden i scenen från när Malala tittar på barnprogram och ler till bilden när hon får ett allvarligt samtal tycks förmedla en känsla av utsatthet. Det vill säga när barnet, Malala, blir utsatt för dödshot. En skakig handhållen kamera då Malala visas i halvbild när hon sitter i bilen kan framställa sårbarhet som Malala drabbades av i så pass tidig ålder, men även styrkan hos henne som besegrat ett jobbigt livsöde. Handhållen kamera förstärker tittarens dokumentära upplevelse (Braaten, Kulset & Solum 1997, 26-27). Därefter presenteras Malala i närbild till vänster i bildrutan. Vänsterplacering kan tolkas som att åskådaren redan känner till den framställda personen (Kress & Van Leeuwen 2006, 180-181). Med det menas att åskådaren nu har en uppfattning om vem Malala är, vilket tycks utöka åskådarens inlevelse med Malala.

Aktivitet

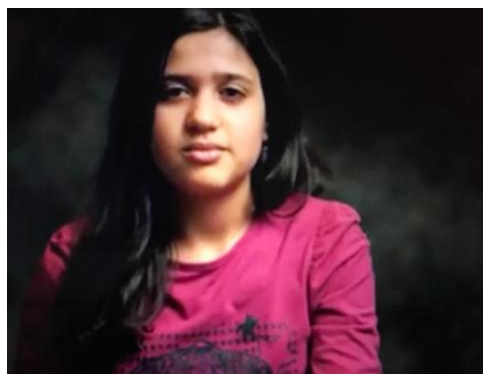
Aktiviteten framhävs tydligt genom interaktionen mellan den utvalda bildkompositionen och skildringen av aktörens resa. Detta representerar Malala som en kämpe som övermannat en livshotande händelse.

4.3 Exodus: Our Journey to Europe

Dokumentärserien Exodus regisserad år 2016 är en beskrivning av flyktingresor till Europa. I denna serie har deltagarna spelat in sig själva under resans gång då de fick mobilkameror av filmteamet i BBC TWO, för att filma händelser som var otillgängliga att filmas av filmteamet, exempelvis resor i gummibåtar och flyktingars affärer med smugglarna (The Telegraph 2016).



4.3 Bild A (*Exodus: Our Journey to Europe*, 2016)



4.3 Bild B (*Exodus: Our Journey to Europe*, 2016)



4.3 Bild C (*Exodus: Our Journey to Europe*, 2016)



4.3 Bild D (*Exodus: Our Journey to Europe*, 2016)

Scenbeskrivning

15:27- 23:10 Israa är en tonåring som försöker smuggla sig från Turkiet in i Europa med sin familj. Scenen beskriver en del av den långa resan som Israas familj har gjort.

Denotativt meddelande

I jämförelse med de tidigare undersökta dokumentärerna verkar denna serie ha avvikande bildkomposition.

Bildutsnitt

Under resans gång visas Israa och andra människor i helbild, emellanåt visas det enstaka när- och detaljbilder på gråtande barn, drabbade personer, lerjord och fötter. Bild B visar Israa när hon berättar om resan och sitt tidigare liv, hon är placerad till vänster i bildrutan i halvbild. Helbilder på flyktingar och vägen till Europa är ett återkommande tema. I slutet på scenen visas Israa med sin far i samma bildutsnitt, halvbild, hon till vänster i bildrutan och pappan till höger.

Kameravinklar & Kamerarörelse

Som det ser ut i bild B och D är kameran placerad i ögonhöjd. Däremot i resten av scenen känns det som att kameran är med på resan och följer det som händer utan någon förplanering, bild A och C. Scenen består i stort sett av skakig handhållen kamera, antagligen är det en mobilkamera då filmteamet inte kunde följa immigranterna under resans alla stationer. I bild B & D när Israa talar om sin upplevelse verkar det vara en stativkamera.

Konnotativt meddelande

Genom en skakig handhållen kamera ökar känslan av delaktighet vilket höjer den verklighetsbetonade upplevelsen (Braaten, Kulset & Solum 1997, 26-27).

Användning av detta medel för att skildra en ansträngande resa kan ha effekt på åskådarens uppfattningar och inlevelse i själva berättelsen. Israa presenterades redan i avsnitt ett i serien och att placera henne till vänster i bilden kan vara i antagande att tittaren känner igen den framställda personen och har följt hennes berättelse i tidigare avsnitt. Att skildra resan genom användning av helbilder på människor i flykt tycks vara i avsikt med att beskriva en ansträngande resa vars detaljer är lika viktiga. Däremot kan detaljbilder på lidande individer och gytjig miljö anses komma till användning för att understryka en brutal flykt, som människor tvingas att göra och tycks signalera människors utsatthet.

Aktivitet

Kameran följer deltagaren i denna scen och berättar om hur människor försöker göra något åt den utsatthet som de drabbats och drabbas av, vilket visar på *aktiviteten* i skildringen av historien (Pusztai 2013, 20). Israa och alla inblandade i scenen tycks beskrivas som kämpar, eftersom de agerar och flyr för sina liv för att undkomma ett fruktansvärt öde.

5. Resultat

Mot bakgrund av teorin och tidigare forskning som uppsatsen behandlade, kommer detta kapitel genom granskning av likheter och avvikelser i de undersökta dokumentärerna att väva in de utfall som studien har åstadkommit.

Tidigare i undersökningen har det kastats ljus över de olika faserna som samarbetar för att skapa en verklighetsbeskrivning, bland annat *putative* och *profilmic reality* (Beattie 2004, 14). Utifrån det konstateras att dokumentärerna passerat igenom dessa faser men i olika grader. *Min oro* (2017) och *He named me Malala* (2015) praktiserar *profilmic reality* där förplanering för kameraarbetet, samt förutbestämda kameravinklar och rörelser tycks styra det som händer framför kameran. I jämförelse med dokumentären *Exodus: Our Journey to Europe* (2016) som tycks tillämpa *Putative reality* då kameran anses vara styrd av omvärlden. Det vill säga att kameran fångar det som händer utan förplanering för kameravinklar och rörelser.

I hänseende till Thams (2001, 32) påstående om att representation av berättelser om utsatthet påverkar både politiska och sociala frågor dras slutsatsen att de undersökta produktionerna strävar efter att representera berättelser om utsatthet, för att beröra och kunna förändra känsliga och aktuella ämnen i samhället, som frågor om kvinnoförtryck i *He named me Malala* (2015), förintelsen i *Min oro* (2017) och flyktingfrågor i *Exodus: Our Journey to Europe* (2016).

Närmare bestämt menar Renov (1993, 174) att dokumentärfilm syftar till att skildra sociohistoriska berättelser och presentera drabbade personer som aktiva aktörer. Ur det utläses att de analyserade filmerna bär på en likadan mening, vilken

i störst utsträckning tenderar att beskriva historiska händelser samt representera de berörda som verksamma aktörer. Tillika framställs aktörerna som handlingskraftiga och deras aktivitet framhävs tydligt i filmskaparnas användande av berättarkomponenter, till exempel användning av halvbilder och närbilder, varsamma kamerarörelser och objektplacering i mitten eller till vänster i bildrutan. Aktiviteten betonas likaså i beskrivning av aktörernas upplevelser att de bemästrat en svår livssituation (Pusztai 2013, 20).

Följden av den genomförda semiotiska undersökningen visar att frågeställningen *Hur gestaltas utsatthet i dokumentärfilm genom bildkomposition?* besvaras med hjälp av det denotativa meddelandet. Härav följer att alla tre dokumentärer använder sig mest av närbilder på ansikte när deltagare gör ett uttalande. Närbilder på ansikten återspeglar sårbarheten som är rotad i aktörernas själ och ögonen som speglar smärtan tycks greppa tag i tittarens sinnesintryck och signalera utsatthet. På samma sätt anses detaljbilden på de rynkiga händerna vara vanligt förekommande och förmedla utsatthet. Vidare till helbilder som verkar komma till användning mer i *Exodus: Our Journey to Europe* med syfte att gestalta den generella bilden om utsattheten som illegala immigranter tvingas uppleva, i jämförelse med *Min oro* (2017) och *He named me Malala* som använder sig mer av halv- och profilbilder.

I frågan om kameravinkel så tycks normal kameravinkel, samma som ögonhöjd, komma till användning i de analyserade produktionerna. Men en låg kameravinkel används i början på scenen i *He named me Malala*. När det gäller objektplaceringen är både Malala och Israa placerade till vänster i bildrutan, gentemot Hédi som är placerad i mitten av bildrutan. Kamerarörelserna tycks användas varsamt i dokumentärerna, då de i princip använder handhållen kamera och någorlunda stabil stativkamera. Det finns få enstaka tiltningar och panoreringar i *Min oro* och *He named me Malala*, i *Exodus: Our Journey to Europe* däremot består det mesta av instabil och skakig handhållen kamera.

Tack vare den konnotativa bildtolkningen är det möjligt att besvara frågeställningen *Vilka metoder bidrar till att tittare kan knyta an till de*

framställda aktörerna? Genom att konkludera att de undersökta verken tycks komma överens om att representera de berörda i närbild, förmedlas en känsla av att aktören och dennes livshistoria är viktig. Både Malala och Israa är placerade till vänster i bildrutan, vilket ger uppfattningen om igenkänningen av de framställda aktörerna (Kress & Van Leeuwen 2006, 180-181). Hédi representeras däremot i mitten av skärmen vilket ger en känsla av skärpt uppmärksamhet på den framställda och hennes livshistoria (Kress & Van Leeuwen 2006, 196). Dokumentärerna använder sig av ett kontinuerligt berättarsätt. De kommer tillbaka till samma bildutsnitt, närbild, när ny information förmedlas och använder sig av enstaka och försiktiga kamerarörelser när aktören lämnar över känslofulla uppgifter. Detta tycks leda till att åskådaren knyter an känslomässigt till de berörda. Som Renov (1993, 174) påstår så behöver vi som filmskapare framhäva bilden av sårbarhet för att kunna fånga åskådarnas innersta tankar, samt greppa tag i deras förnimmelse. Detta sker genom att ibland låta vederbörande vara i det aktuella känslomässiga tillståndet vid omtalande om ömtåliga upplevelser, till exempel fokuseringen på ansikten, att se aktören gråta, försöka hämta upp sig, blunda och andas djupt. Detta lämnar ett personligt intryck hos tittare och gör att de knyter an till de berörda.

Utifrån närläsningen av det konnotativa meddelandet verkar det som att dokumentärerna tar hänsyn till att framhäva aktiviteten hos de drabbade och framställa dem som handlingskraftiga, genom att synliggöra deras starka agerande under utsattheten. Fortsättningsvis tycks det att filmerna förmedlar tydliga budskap som knyter an till aktuella ämne till exempel förintelsen, flyktingfrågor och talibanernas hot mot kvinnor och barn, vilket instämmer med Beatties (2004, 17) uttalande att dokumentärberättandet handlar om att beröra viktiga samhällliga och historiska ämnen.

Som Tham (2001, 27-28) skriver så är ett offer en person som drabbas av trakasserier och omänsklig behandling. Härmed leder studien till att de vederbörande i de analyserade sekvenserna verkar ha gemensamma egenskaper för att betraktas både som offer och handlingskraftiga. Frågeställningen *På vilket sätt presenteras aktörerna i dokumentärfilm- som offer eller som handlingskraftiga?*

besvaras genom de olika kamerarörelserna som tycks signalera både aspekterna av offerstatus och samtidigt som agens. Dokumentärerna framställer tre sociala aktörer som har riskerat sitt liv och utsatts för brutala livssituationer som gör att de hamnar under offerstatus i samhället på grund av vad de har upplevt. Vidare utfaller analysen att alla tre dokumentärer enas om att framställa de berörda som aktiva, idealistiska drabbade personer som kämpar för sina liv trots att de inte kan befrias från att hamna i offerstatus. Resultatet tycks överensstämma med termen *det idealiska offret* (Christie 2001, 47) som antyder att de berörda betraktas som aktiva och idealiska offer i samhällets ögon därför att de är modiga att berätta öppet om sin sårbarhet, som i sin tur kan leda till samhällsförändring och förbättring i de berörda ämnena. På samma sätt stämmer det överens med agens begreppsförklaring och termen *Power Differentials* (Sap et al. 2017, 2330) som upplyser att aktörerna uppfattas som aktiva och kraftfulla med hänsyn till deras handling under händelseförloppet. Till exempel hur både tonåringarna Malala och Israa övermannade utsattheten som de drabbades av och valde att fortsätta framåt, likaså Hédi som rådde på det brutala människoödet i Auschwitz.

Slutligen vill jag betona att de svaren som studien ledde till hör ihop och tillsammans medför ett avgörande resultat. Det vill säga att det är omöjligt att bortse från någon av de undersökta komponenterna för att åstadkomma det väsentliga resultatets helhet.

6. Avslutande diskussion & vidare forskning

Syftet med denna studie har varit att undersöka på vilket sätt berättelser om utsatthet gestaltas i dokumentärfilm med avsikt att erfara hur kunskap om sociohistoriska händelser förmedlas, utan att utmåla vederbörande som endimensionella offer. Detta försiggick genom en närläsning av semiotisk bildanalys av berättarkomponenter, för att förstå de underliggande meddelanden bakom bildurval i dokumentärfilm. De genomförda filmanalyserna resulterar i att samtliga filmer har gemensamt att de representerar vederbörande som handlingskraftiga sociala aktörer, vilket framgick tydligt i filmmakarnas val av bildkomposition, exempelvis försiktighet med användning av kamerarörelser och att placera de berörda i närbild i mitten eller till vänster i bildrutan.

Ur ett personligt perspektiv finner jag uppenbara skillnader i hur de berörda aktörerna i filmerna beskrivs. Filmarbetet i både *Min oro* och *He named me Malala* är genomtänkt och noggrant förplanerat. I stort sett bygger de sist nämnda filmerna på arkivmaterial och planerad bildkomposition, vilket gör att åskådaren fångas i berättelsen och anknyts emotionellt till de framställda. Däremot finner jag att filmarbetet i *Exodus: Our Journey to Europe* består relativt mycket av urval av bildmaterial som filmteamet fick av immigranterna. Detta ökar trovärdigheten och bringar den autentiska dokumentära känslan, därför att den ger åskådaren möjligheten att känna sig involverad i själva händelsen. Filmen kan då uppfattas som mer pålitlig eftersom åskådaren följer aktörerna i deras resor.

När det gäller att dokumentärfilmer om förintelsen ingår i *expository* modus som Kerner (2011, 177) uttalade, så påstår jag att *Min oro* (2017) bryter mot Kerners beskrivning av tidigare dokumentärer om förintelsen. Filmen berättas inte genom en extern narrativ berättarröst, utan av Hédi personligen. Dessutom skildras berättelsen tidskontinuerligt vilket inte heller stämmer med definitionen av *expository* modus. Detta gör att filmen blir unik och sevärd enligt min personliga tolkning.

I anseende till de brutala händelserna som filmdeltagarna upplevt samt med beaktande i Thams offerbegrepp (2001, 27) anser jag att utsatthet är en situation som gör att de utsatta uppfattas som offer i det samhälleliga ögat. Offer blir således den status som de utsatta hamnar under. Berättelser om utsatthet anses vara lockande, värda att presenteras i medier och äger till och med ett utrymme i det politiska och sociala rummet. Thams förklaring har tydliggjort brottsofferbegreppet för mig, samt besvarat frågan om varför berättelser om utsatthet och drabbade personer alltid tycks vara intresseväckande. Vidare uttryckte Tham (2001, 35) att offersstatus tycks orsaka en lucka när drabbade tappar tillhörigheten till det samhälle som de tillhör, på grund av att de utmärkas som offer. Härmed påstår jag att de berörda kan stigmatiseras av att bli framställda på ett visst sätt i medier, till exempel Israa i *Exodus: Our Journey to Europe* (2016). Israa är en tonåring som eventuellt valde att berätta öppet och dela med sig

av sin berättelse i den åldern som hon är i nu, men vad är resans konsekvenser för hennes liv i framtiden? Kommer hon att vilja återse den brutala upplevelsen som hon genomgick? Hur blir hon bemött i det nya samhället som hon hamnat i? Vilka fördomar möter hon dagligen på grund av den bilden som ges om flyktingar som serien visade?

Den prisbelönta dokumentären *Exodus: Our Journey to Europe* kunde skildra den verkliga bilden av flyktingresor med avsikt att beröra och förändra. Men jag invänder att filmteamet gick tillväga på ett omoraliskt sätt genom att låta drabbade personer som flyr för sina liv filma den bestialiska resan som får universum och humaniteten att vakna till. Mitt initiala antagande efter att jag såg serien var att dokumentärer som berör känsliga ämnen, framställer drabbade personer endast som endimensionella och maktlösa offer. Men resultatet av studien har förtydligat att drabbade framställs som aktiva offer som gör något åt sina livsöden.

Produktionsförhållanden kan härmed vara ett intressant ämne för vidare forskning. Med andra ord hur produktionsförhållanden påverkar den bild som tittaren uppfattar utifrån filmen.

Studien har fokuserat på hur berättelser om drabbade människor framställs i dokumentärfilm med stöd av bildkomposition, oavsett berördas kön. Till skillnad från den tidigare forskningen *Superhjälte eller hjälplöst offer? Vem är vem* (Josefsson & Wernvik 2011) då begreppet offer anknöts till genusfrågor, det vill säga hur kvinnor respektive män framställs som passiva eller aktiva i medier. Detta var lite problematiskt under arbetets gång att hitta tidigare forskning som stödjer ämnet utan att vara inriktad i just genusfrågor. Genusproblematiken kan utforskas vidare i kommande arbeten genom exempelvis att studera skillnader och likheter i dokumentärpresentation med utgångspunkt från aktörernas kön. Framställs drabbade kvinnor och män i dokumentärfilm på samma sätt?

Slutord

Tack vare analysens slutliga resultat kunde jag skaffa mig kunskap om vilka budskap som förmedlas till åskådaren genom bildurval, vilken i sin tur förklarar vad det är som influerar och berör åskådaren när människors berättelser om utsatthet framställs. Studiens utfall är fascinerande på det sättet att den visade mig ett oväntat resultat. Slutligen anser jag att denna framställning av berättelser om sårbara, drabbade sociala aktörer kan vara en upprättelse för de utsatta.

7. Källförteckning

Tryckta källor & litteratur

- Barthes, Roland (1977). *Image, music, text*. London: Fontana
- Beattie, Keith (2004). *Documentary screens: non-fiction film and television*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan
- Braaten, Lars Thomas, Kulset, Stig & Solum, Ove (1997). *Inledning till filmstudier: historia, teori och analys*. Lund: Studentlitteratur
- Christie, Nils. 2001. Det idealiska offret. I Malin Åkerström och Ingrid Sahlin (red.). *Det motspänstiga offret*. Upplaga 1:7. Lund: Studentlitteratur, 46- 60.
- Eriksson, Yvonne & Göthlund, Anette (2012). *Möten med bilder: att tolka visuella uttryck*. 2., [rev.] uppl. Lund: Studentlitteratur
- Josefsson, Karin. & Wernvik, Louise. (2011). *Superhjälte eller hjälplöst offer? Vem är vem? En genusstudie av kvällspressens offerkonstruktioner efter skjutningen på Utöya*. Kandidatuppsats, Journalistik och medieproduktion. Linnéuniversitetet. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:514169/FULLTEXT01.pdf> (Hämtad 2018- 11- 12)
- Kerner, Aaron (2011). *Film and the Holocaust: new perspectives on dramas, documentaries, and experimental films*. London: Continuum
- Kress, Gunther R. & Van Leeuwen, Theo (2006). *Reading images: the grammar of visual design*. 2. ed. London: Routledge
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press
- Pusztai, Istvan (2013). *Berättarteknik: dramaturgiska begrepp från A till Ö*. 2. uppl. Norsborg: Recito
- Renov, Michael (red.) (1993). *Theorizing documentary*. New York: Routledge
- Sap, M., Prasettio, M.C., Holtzman, A., Rashkin, H. and Choi, Y. (2017). Connotation frames of power and agency in modern films. I *Proceedings of the 2017 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*. Copenhagen, Danmark 7-11 september 2017, ss. 2329-2334. <http://www.aclweb.org/anthology/D17-1247> (Hämtad 2018-11-12)
- Tham, Henrik. 2001. Brottsoffrets uppkomst och framtid. I Malin Åkerström och Ingrid Sahlin (red.). *Det motspänstiga offret*. Upplaga 1:7. Lund: Studentlitteratur, 27-45.

Internetkällor

- O'Donovan, Gerard. 2016. Exodus: Our Journey to Europe' revealed the terrifying reality of being a refugee. *The telegraph*. 11 juli.
<https://www.telegraph.co.uk/tv/2016/07/11/exodus-our-journey-to-europe-revealed-the-terrifying-reality-of/> (Hämtad 2018-10-05)

Filmer

- *He named me Malala* (2015) [dokumentärfilm]. Regissör: Davis Guggenheim. USA & Förenade Arabemiraten: Imagination Abu Dhabi.
- *Min oro* (2017) [dokumentärfilm]. Regissör: Håkan Pieniowski & Birgitta Öhman. Sverige: Sveriges television AB.

TV-program

- *Exodus: Our journey to Europe* (2016). Avsnitt två. [TV-program]. Storbritannien: BBC2. 27 oktober 2017.