

Levandetrilogin

Šurina, Marko

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:138710>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-12-08**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



ZAGREBS UNIVERSITET
FILOSOFISKA FAKULTETEN
INSTITUTIONEN FÖR SKANDINAVISTIK

Marko Šurina

Levandetrilogin: Roy Anderssons filmpoetik

Examensarbete

Handledare: Janica Tomić, fil. dr.

Zagreb, juli 2021

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
2. Roy Anderssons syn på konst	3
3. Levandetrilogins filmspråk	4
3.1. Utrymme och kamera	5
3.2. Karaktärerna	6
3.3. Musik och ledmotiv	7
3.4. Anakronismer	9
4. Slutsats	10
5. Sažetak	11
6. Abstract	11
7. Litteraturförteckning	12

1. Inledning

Roy Andersson anses vara en av världens mest unika filmregissörer. Hans karriär började på 1960-talet under vänsterrörelsen inom den svenska filmindustrin, då han tillhörde en ny våg av filmskapare som ville föra filmkonsten närmare vanligt folk, i motsats till den dåvarande högkonstnärliga inriktningen inom Svenska Filminstitutet (Brodén, 2014, ss. 104–105). Anderssons första stora filmupplevelse var när han var tonåring och såg en film om människor från lågklass i Rom (Andersson, 1997, s. 107). Filmen var *Cykeltjuven* av den italienska regissören Vittorio De Sica (s. 110). Andersson tänkte på människor som gjorde filmen och hur de måste ha brytt sig om dem som inte ses som viktiga i samhället. Han skriver att denna film, liksom andra socialt medvetna filmer som Luis Buñuels *Viridiana*, påverkade de budskap som han senare i sitt liv skulle försöka förmedla genom sina verk (s. 111). Hans Levandetriologi består av tre filmer: *Sånger från andra våningen* (2000), *Du levande* (2007) och *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron* (2014). I filmerna utforskar Andersson kortfattat sagt vad det innebär att vara en människa. Målet med detta examensarbete är att utforska och analysera de filmtekniker som Andersson använde för att skapa sina distinkta bilder i dessa filmer.

2. Roy Anderssons syn på konst

För sin konstuppfattning tar Andersson exempel på poeten Ezra Pound. Han skriver att ”Konsten ger oss kunskap om den mänskliga naturen, den andliga människan, sedd om tänkande och kännande varelse.” (Andersson, 1997, s. 88). Han citerar vidare den text som Pound skrev och som Andersson anser vara korrekt, trots att Pound blev fascistanhängare flera år efter att han hade skrivit den. Enligt Pound måste konsten ge korrekta beskrivningar av människor, annars är den jämförbar med ett förfalskat vetenskapligt arbete (s. 88). Om en konstnär, enligt Pound, försöker med sina beskrivningar av människor att passa in i det allmänna folkets smak eller i de rådande etiska åsikterna, är konstnären en lögnare och representerar inte konsten på ett korrekt sätt (s. 89). I det ljuset ser Andersson sin roll som konstnär att visa den mänskliga naturen, men också att förmedla ett humanistiskt budskap (Hanke, 2019, s. 76). Han vill få tittarna att bli medvetna om sin existentiella situation och därmed ompröva hur de spenderar den tid de har kvar. I sina filmer insisterar han på att visa små vardagliga ögonblick som människor vanligtvis inte tänker på, något som han och hans team kallar ”trivialism” (s. 78). Genom att skildra människor i dessa ögonblick avslöjar han

det moderna samhällets nackdelar. I en scen från *Sånger*, som Brodén (2014) nämner, fastnar en man med fingret i en tågdörr (s. 126). Denna händelse stör de andra runtomkring honom och kastar ut dem ur deras vardagliga händelselöshet. Eftersom de inte vet hur de ska reagera behandlar de honom som ett barn. Scener som dessa skapar en tragikomisk bild av mänskligheten genom att visa människors svagheter, något som påminner om element från Charlie Chaplins och Buster Keatons stumma komedier (Hanke, 2019, s. 79). Därför kallas Andersson ibland för ”Slapstick Ingmar Bergman” (It's Hard to be Human: The Cinema of Roy Andersson, 2021).

3. Levandetrilogins filmspråk

Anderssons uttryck i Levandetrilogin kännetecknas av de så kallade *tableaux vivants*. Som Chinita (2018) nämner, är de ”komplexa bilder”, scener inramade på nästan samma sätt, som skapas genom en kombination av långa tagningar, skärpedjup och den ständigt närvarande stillheten (ss. 70, 74). Som Psarros (2017) skriver: ”Andersson använder sig av stillhetens alla aspekter: från scenografin till skådespelarna, stillheten blir hans varumärke och hans sätt att tänka och skapa sin egen värld.” (s. 7). Anderssons inspiration till denna filmteknik kommer från målerikonstvärlden, nämligen den franske målaren Jacques Callot och hans målning *Les Grandes Misères de la guerre* (Andersson, 1997, s. 29). Målningen är skiktad och förutom den huvudsakliga händelsen, en avrättning som står i fokus, visar den andra figurer som fångats i samma ögonblick (s. 29). Detta fick Andersson att inse fördelarna med en sådan komplex bild jämfört med närbilder, nämligen den stora objektivitet som den ger (ss. 29, 31). Andersson inspirerades därtill av André Bazins realism i sitt skapande av tablåerna i film: ”I also believe, like the film theorist André Bazin, that you should let the audience explore the image and decide what is important and unimportant. You don't have to point this out with scenes or close-ups, but let the audience discover it.” (Andersson i Yang, 2013, s. 40). Dessutom, som nämnts av Chinita (2018), föredrog Bazin film framför målning eftersom den kan ge en genuin och objektiv bild av världen i ett givet ögonblick, medan en målning enligt honom bara är en återskapande bild av verkligheten som dessutom påverkas av konstnären som skapar den (s. 74)

3. 1. Utrymme och kamera

Andersson lägger stor vikt vid den berättelse som förmedlas genom rummets utseende. Som han själv beskrev det: ”Rummet definierar människan och blottlägger värdet av och förutsättningarna för förverkligandet av de drömmar människan eventuellt har. Rummet talar sanning.” (Andersson, 1997, s. 176). Följaktligen är rummen i dessa tre filmer alla genomtänkta till minsta detalj. Som Hanke (2019) konstaterar är allt nära kameran byggt i verklighetstroga proportioner (s.74). För att förstora studiorummet och förstärka djupet i bilden använder Andersson den filmteknik som kallas för *trompe-l'œil*. I målarkonsten används denna teknik för att skapa en tredimensionell struktur i målningen från betraktarens synvinkel (Wade & Hughes, 1999, s. 1115). Djupet kompletteras av en känsla av statiskhet som uppnås genom kameran som inte rör sig och genom mycket långa tagningar. Såsom Hanke (2019) påpekar har Andersson för avsikt att visa oss sitt budskap utan att använda vanliga filmtekniker för att antyda dess innebörd, det vill säga, utan specialeffekter, kamerarörelser, suggestiv närbilder, kameraskärning eller liknande (ss. 74–75). Istället överläts tolkningen till betraktaren som betraktar den från en stabil synvinkel, precis som när man besöker ett konstgalleri och analyserar målningar. Psarros (2017) beskriver dock ett exempel på Anderssons lek med kamerapositionen i en scen från *Du levande* (s. 34). I karaktären Annas dröm blir åskådarna framför hennes fönster en spegel av filmens publik. I nästa tagning, efter en klippning, befinner sig kameran i den gruppen av åskådare, vilket accentuerar dess roll som publikens öga. Även om hans estetik med tablåer var influerad av Bazins realism, är Levandetrilogin ett avsteg från en ren realism och något som Andersson kallar ”figurative abstraction” (Film Quarterly, 2015). Genom att lägga till skärpedjup i sina statiska tablåer ökar han känslan av konstgjordhet, vilket framgår av ett nämnt exempel på en scen i *Duva* där en flicka på balkongen blåser bubblor i luften (Chinita, 2018, s. 74). I en platt och horisontellt komponerad bild dyker en annan flicka upp genom dörren och kommer upp på balkongen. Som en av producenterna i filmerna säger är tanken att göra inspelningsplatsen ”så realistisk som möjligt, men utan att göra den för realistisk” (Johan Carlsson i Smith, 2020). Ett annat kännetecken för Anderssons *tableau*-estetik är att utrymmena är sammanhängande (Chinita, s. 74). På grund av det sätt på vilket de är inramade och brist på rörelse i utrymmet ser betraktaren en skiktad bild som kräver deras ögonrörelse, vilket ger ett intryck av centralitet. Dessutom är huvudpersonen alltid placerad i mitten av bilden, oavsett kameraposition.

Utrymmen i Roy Anderssons filmer är oftast belägna i en urban miljö. När han beskriver sitt arbete med projektet *90 minuter 90-tal*, som föregick Levandetrilogin, nämner han ansträngningarna med att hitta den rätta miljön för sina scener (Andersson, 1997, ss. 54–55). Han beskriver den precision som måste uppnås med förhållandena i de bilder han skapar, vilket i slutändan leder till en perfekt komposition som ”man inte kan tänka sig att det kunde göras på ett annat sätt” (s. 55). Han förklarar att målet var att hitta en avskalad och tidlös miljö, där det är möjligt att etablera en koppling till det civila livet i staden. De världar som visas i Roy Anderssons filmer är så kallade ”icke-platser”, som kännetecknas av vardaglighet, allmänhet och abstrakthet (Augé i Chinita, 2018, s. 71). Dessutom är hans scener placerade på platser som visar på ensamhetens oundvikliga öde i det mänskliga samhället. Dessa platser är kopplade till konsumtion, såsom barer och restauranger, de är dessutom platser med hög mänsklig rörlighet, såsom tåg- och busstationer eller festivaler, eller de är av naturliga skäl ensamma platser, såsom sjukhusavdelningar. När Smith (2020) skriver om dessa platser och den atmosfär av ensamhet och isolering som kännetecknar dem, hänvisar hon särskilt till Edward Hopper och hans målningar.

3.2. Karaktärerna

De tragikomiska drag i Anderssons filmer är mest uttalade genom hans karaktärernas natur och beteende. Karaktärerna har sina inre och yttre verkligheter (Yang, 2013, 89). Deras yttre verklighet innebär att de är missförstådda och isolerade från samhället, vilket understryks av att de kämpar för att tala ordentligt med varandra. Deras kommunikation består ofta av klumpiga fraser och klichéer, som efterliknar det absurda i vardagliga småprat (s. 90). På utsidan är de uppenbart livlösa och apatiska, men genom drömliknande sekvenser får vi en inblick i deras inre sinnestillstånd (s. 84). Dessa scener visar kontrasten mellan karaktärernas verkliga liv och deras önskningar och pekar på den plågsamma verklighet de lever i (ss. 84–85). I en tidigare nämnd scen från *Sånger* visar Annas bröllopsdröm att hon och hennes make rör sig längs järnvägsspåren i sin lägenhet, de är förälskade och träffar intressanta människor på vägen – en ouppnåelig lyx för alla som är fast i en orörlig och enslig stadsverklighet (s. 86).

När det gäller själva skådespelarna, föredrar Andersson att ge rollerna åt personer från olika samhällsskikt, olika bakgrunder, åldrar och kroppsformer (Film Quarterly, 2015). De är vanligtvis oprofessionella och ibland hittade Andersson dem till och med av en slump. De är

vitt sminkade och verkar berövade på livet, vilket passar in i den allmänna atmosfären i Anderssons tablåer. Deras ljusa ansikten förvandlar dem till vandrande lik, vilket påminner om att döden är vad de alla har gemensamt. Som det står i artikeln har Andersson inspirerats för skapandet av sina karaktärer av den italienske regissören Federico Fellini och av målarna Edward Hopper, Otto Dix och Georg Scholz. Från Scholz fick han nämligen de surrealistiska inslagen och inslagen av groteskhet samt förfall från Dix. Anderssons karaktärer representerar den allmänna mänskligheten. På grund av detta, som artikeln förklarar, är de klädda i generiska kläder, vilket gör att de förlorar sin individualitet. De är i själva verket arketyper snarare än utvecklade karaktärer (Yang, 2017, s. 4).

Som Psarros (2017) skriver, är karaktärerna oftast stilla, men ibland lägger Andersson till rörelser som accentuerar de andra karaktärernas stillhet ytterligare (ss. 31–33). Djupet och stratifieringen i de komplexa bilder han skapar gör det möjligt för honom att skapa dessa kontraster mellan bakgrund och förgrund, vilket gör att karaktärerna i den ena är i rörelse medan de i den andra är stilla. På grund av scenernas skiktning blir dessutom karaktärerna åskådare till en annan händelse som sker i den andra planen och leder tittare genom vad som händer. I *Sånger* befinner huvudpersonen sig i förgrunden, han står i sin butik med sin son och två män från försäkringsbolaget och kommenterar protester i bakgrunden. Dessutom finns det oftast en skillnad mellan hur manliga och kvinnliga karaktärer agerar, som påpekats av Psarros (s. 30). Skillnaden i kön bidrar till motsättningen mellan stillhet och rörelse, nämligen de kvinnliga karaktärerna som är ett rörligt element i filmerna och de manliga karaktärerna som oftast smälter in i stillheten. Männerna i Anderssons filmer kan därför anses som symboler för oföränderlighet och uniformitet. De kvinnliga karaktärerna å andra sidan är de som kan visa sina känslor och de flesta av dem tilldelas roller som gör dem rörliga. I en scen från *Duva*, som Psarros påpekar, beordras kvinnorna att lämna baren, medan männen måste stå stilla. I en annan scen, under en sexuell handling mellan en manlig och en kvinnlig karaktär, dominerar kvinnan över en man som ligger stilla.

3.3. Musik och ledmotiv

Anderssons tablåer är inte bara visuella. Hans konstnärliga uttryck innefattar dessutom poesi och musik. Själva titeln på *Du levande* är hämtad från Johan Wolfgang von Goethes *Romerska elegier* (1790), som påpekats av Hanke (2019, s. 79). Han förklarar sammanslagningen av film och poesi som en teknik som används för att nå ögonblicken av

avslöjande, den så kallade *aletheia* (s.79). Andersson citerar därför poesin samt använder den i en modifierad version i sin film *Sånger från andra våningen*. En rad ur en dikt av poeten César Vallejo förekommer i *Sånger* i form av ett ledmotiv om upprepas i flera scener i filmen. Den peruanska modernistiska poeten, vars poesi präglas av en tröstlös atmosfär och en individs hjälplöshet i det samhälle hen lever i, var en stor inspiration för Andersson, som refererade till honom som ”en av världens absolut främsta poeter” (Andersson i Lindqvist, 2010). Den viktigaste scenen för detta ledmotiv, som Brodén (2014) förklarar, är när en ung man, sonen till huvudpersonen Kalle, behandlas för depression på ett sjukhus (s. 125). Enligt sin far blev han galen efter han började att skriva poesi. När han får höra orden ”älskade vare de som sätter sig” från Vallejos dikt gråter han på grund av att han blir påmind om att det var han som satte sig ner för att reflektera över samhället och hur illa människor behandlas av varandra. I *Duva*, det centrala ledmotivet är en mening som upprepas i hela filmen: ”Vad roligt att höra att ni har det bra.” Som Yang (2017) framhåller, måste karaktärerna alltid upprepa denna fras för den andra personen i telefonen (s. 1). Eftersom hela filmen behandlar frågan om mänsklig lycka eller olycka finns det en existentiell fråga knuten till dessa stunder i filmen. Frasen i sig själv är en uttryck för själlöshet och ytlighet (Tucan, 2016, s. 2). Med den, försöker karaktärerna att skapa ett intryck av sin egen lycka för de människor de talar med (Yang, 2017, s. 1). Personen hör inte dock vad de säger första gången. Med den absurda situation som skapas genom upprepningen av den sedvanliga, prosaiska frasen skapar Andersson ett intryck av att människor inte verkligen bryr sig om andra, även om de försöker göra det.

Som Hanke (2019, s. 80) förklarar, använder Andersson musiken för att koppla samman scener eller för att framhäva det budskap som visas med bilden (ss. 80–82). Som soundtrack i trilogin använder han gärna traditionell musik och jazzmusik från New Orleans och musik från 1930-talet, från den tid då nazismen var på frammarsch. Hanke förklarar sammanblandningen av bild och ljud i ett exempel från *Duva*, där i en scen med koloniala soldater som begår en grymhet mot afrikanska slavar, skrikandet övergår i kuslig musik och efter det får vi se äldre personer från överklassen titta på det. Musiken fortsätter till nästa scen, där karaktären Jonathan känner skuld för en grymhet som han tänkte på, med vilket Andersson signalerar att grymheter som begåtts i det förflutna fortfarande är aktuella.

Som framkastats av Psarros (2017) bidrar musiken i Anderssons filmer till bildens stillhet (s. 27). Hon lyfter dock fram musiken som en rörlig del av filmen. Ett exempel ges återigen från *Sånger*, där en melodi som spelas på flöjt och dragspel upprepas med

variationer i tempo och ljudstyrka för varje instrument. I slutet av filmen blir låten mindre glad och långsammare, vilket bidrar till känslan av sorg och melankoli – ”Melankolin som tog över bilden når också soundtracket” (s. 27). I *Sånger* blir ljudet diegetiskt när en kvinna spelar flöjt (s. 28). Melankolin påtvingas dock återigen av det faktum att hon sitter stilla, medan en annan person bakom henne rör fingrarna för att spela.

3.4. Anakronismer

Andersson har strävat efter att visa de traumatiska händelserna och deras konsekvenser för mänskligheten genom sina verk (Yang, 2013, s. 155). Enligt förklaringen ansåg han att han hade ett ansvar att påminna om förintelsen på grund av den skuld han kände för mänsklighetens räkning (163). Särskilt i *Duva* använder Andersson element från historien och kombinerar dem med nutiden, vilket skapar en anakronistisk estetik. Yang (2017) anser att förklaringen till användningen av anakronismer i litteraturen också kan tillämpas på tolkning av filmer (s. 6). De kan i själva verket ha en subversiv funktion och användas för att avslöja och utmana de accepterade historiska ideologiska antagandena (Rothberg i Yang, s. 6).

Anderssons användning av anakronismer i *Duva* kan ses som en uppföljning av de tekniker som redan förekommit i hans tidigare filmer. Som Yang (2013) förklarar använde han i *Sånger* scener med spöken som kommer upp från de döda och hemsöker de levande (s. 157). Spökena är personifieringar av mänsklighetens tidigare misstag, hos levande karaktärer fungerar de som en manifestation av skuld. I detta sammanhang använder Andersson anakronismer i *Duva* för att reflektera över det svenska imperialistiska förflutna och dess konsekvenser i nutiden. I en tidigare nämnd scen leder soldater afrikanska slavar in i en cylinder med inskriptionen ”Boliden” där de ska torteras. Yang förklarar att det är en hänvisning till den oetiska verksamheten i det svenska gruvbolaget med samma namn som inskriptionen i Chile på 1980-talet, vilket kopplar samman det moderna Sverige med det förflutnas kolonialism (Yang, 2017, ss. 17–18). Det är ytterligare en blandning av historiska referenser där de brittiska soldaterna representerar det brittiska imperiet och schäferhund är en koppling till Nazityskland och förintelsen (ss. 16–17). I en senare scen visas huvudpersonen Jonathan när han funderar på om en hemsk sak som han har tänkt på var en dröm eller inte, vilket antyder att skulden från det förflutna manifesteras i nuet (Hanke, 2019, s. 82).

Även om Anderssons tillvägagångssätt att visa historiska grymheter på detta sätt har mötts av kritik som anklagar honom för att trivialisera dessa händelser och minska deras individuella betydelse (Charlotte Wiberg i Yang, s. 7–8), godkänner Yang Anderssons användning av anakronismer och hävdar att historiska händelser inte behöver refereras till separat för att behålla sin betydelse (s. 9). Andra scener i *Duva* med anakronistiska inslag visar Karl XII, Sveriges 1600- och 1700-talsmonark, och hans armé i en bar, på väg till slaget och på väg tillbaka efter ett nederlag. De, som Yang förklarar, bär på element från det förflutna både genom sitt utseende och sitt beteende, nämligen genom sitt sätt att behandla kvinnor och sin inställning till hierarki (s. 13–15). Enligt Yang visar de slutet på den svenska stormaktstiden, efter ett nederlag mot Ryssland, samtidigt som kvinnorna i baren gråter över de förlorade livet. Dessa scener kan därför tolkas som en kritik mot svensk och europeisk imperialism och en varning för krigets konsekvenser.

4. Slutsats

Roy Anderssons Levandetrilogi, som påminner om den tidiga filmen, sticker ut bland de andra, moderna filmkreationerna. Anderssons tragikomiska bilder ger oss en inblick i mänsklighetens triviala ögonblick och utgör en slags spegel av oss själva. De är tablåer med komplexa och skiktade scener, långa obearbetade bilder och brist på rörlighet, som representerar något som liknar levande målningar. På grund av denna egenskap hos dem är det upp till åskådaren att dra slutsatser i analysprocessen. Temat om det moderna samhällets existentiella frågor och kritiken av det förflutnas misstag är dock allestädes närvarande i alla tre filmerna. Andersson insisterar på det estetiska sambandet mellan karaktärerna och de rum de befinner sig i. I detta avseende åtföljs hans livlösa karaktärer som knappt talar och rör sig av dystra och sterila ”icke-platser”. Dessutom förenar dem musiken och de repetitiva fraserna till en audiovisuell helhet. Det som sticker ut från Anderssons vanliga tablåer är de scener som bryter av från den övergripande tragikomiska stämningen och förvandlar den till en oroande bild av västvärldens historiska och moderna misstag, som de anakronistiska scenerna i *Duva* och scenerna i *Sånger* som skildrar närvaron av spöken från det förflutna. Även om Levandetrilogin bryter mot realismen, lyckas den fortfarande att förmedla ett sanningsbudskap om människan, vilket Andersson uttryckte som konstens viktigaste roll.

5. Sažetak

Trilogija o življenju: filmska poetika Roya Anderssona

U ovom radu proučavaju se filmski postupci u filmovima iz trilogije življenja švedskog redatelja Roya Anderssona. Prema Anderssonovu mišljenju, svrha je umjetnosti prikazati istinu o čovjeku. U svojim filmovima stoga često prikazuje trivijalne događaje kojima navodi gledatelje na poistovjećivanje s njima. Njegovo stvaralaštvo obilježile su tzv. *tableaux vivants* – žive slike kojima unosi elemente slikarstva u filmsku umjetnost. To postiže prije svega vrlo dugim kadrovima koji postaju pojedinačne scene, kao i ustrajnom nepomičnošću kamere te beživotnim izgledom i ponašanjem likova u kadru. Kombinacijom elemenata iz prošlosti i sadašnjosti Andersson stvara anakronističke slike kojima izražava kritiku europskog i švedskog kolonijalizma te njihova prisustva u sadašnjosti. Osim vizualnog izričaja, Anderssonove filmske slike upotpunjene su i lajtmotivima; frazama, glazbenim isječcima te citatima iz poezije, koji se ponavljaju kroz filmove.

6. Abstract

The Living Trilogy: Roy Andersson's Film Poetics

This paper explores the film techniques in films from the Living Trilogy by Swedish director Roy Andersson. According to Andersson, the purpose of art is to show the truth about humanity. In his films, therefore, he often depicts trivial events, through which he urges viewers to identify with them. His work is marked by the so-called *tableaux vivants* – live paintings, through which he introduces elements of painting into film. He achieves this primarily through filming very long shots, which become individual scenes, as well as the persistent immobility of the camera and the lifeless appearance and behavior of the characters in the frame. Combining the elements from the past and present, Andersson creates anachronistic images with which he expresses criticism of European and Swedish colonialism and their relevance in the present. In addition to their visual expression, Andersson's film images are complemented by leitmotifs; phrases, musical excerpts and quotes from poetry, which are repeated throughout the films.

7. Litteraturförteckning

- Andersson, R. (1997). *Vår tids rädsla för allvar*. Stockholm: Studio 24.
- Brodén, D. (2014). Something Happened, but What? On Roy Andersson's Cinematic Critique of the Development of the Welfare State. i Y. L. Marie Demker, *Culture, Health, and Religion at the Millennium: Sweden Unparadised* (ss. 99-131). New York: PALGRAVE MACMILLAN®.
- Chinita, F. (2018). Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre. *Acta Universitatis Sapientiae Film and Media Studies*, ss. 69-86.
- Film Quarterly. (den 24 september 2015). The "Trivialist Cinema" of Roy Andersson: An Interview. Berkeley, USA: University of California Press. Hämtat från <https://filmquarterly.org/2015/09/24/the-trivialist-cinema-of-roy-andersson-an-interview/> den 16 april 2021
- Hanke, B. (februari 2019). Roy Andersson's Living Trilogy and Jean-Luc Nancy's Evidence of Cinema. *Film-Philosophy*, ss. 72-92.
- It's Hard to be Human: The Cinema of Roy Andersson. (den 1 juni 2021). *Museum of Arts and Design*. Hämtat från Film Series: <https://madmuseum.org/series/its-hard-be-human-cinema-roy-andersson>
- Lindqvist, U. (2010). Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo. *Scandinavian-Canadian Studies*, ss. 200-229.
- Psarros, D. (2017). « *Aimées soient les personnes qui s'assoient* » *L'immobilité chez Roy Andersson*. Paris: Université Paris I Panthéon Sorbonne.
- Smith, I. S. (maj-juni 2020). What Could Go Wrong? With the miraculous About Endlessness, the living pictures of Roy Andersson heave a melancholy sigh over the human condition. *Film Comment*.
- Tucan, E. (2016). "*Beloved Be the Ones Who Sit Down*": *Aesthetics and Political Affect in Roy Andersson's "Living" Trilogy*. Georgia State University.
- Wade, N. J., & Hughes, P. (september 1999). Fooling the eyes: trompe l'oeil and reverse perspective. *Perception*, ss. 1115-1119.
- Yang, J. Q. (2013). *Towards a cinema of contemplation: Roy Andersson's aesthetics and ethics*. Hong Kong: The University of Hong Kong.
- Yang, J. Q. (2017). *Universitetet i Oslo*. Hämtat från https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/67734/09YANG_september17final.pdf?sequence=2&isAllowed=y