



Masteroppgave

Hvorfor det kan være så vanskelig å formidle en  
autentisk stemning i dokumentarfilm ?

av

Sindre Vesterås

# Innholdsfortegnelse

## 1. Rapport

<u>1.1 URNE NR. 235</u>	<u>03</u>
1.1.1 Om filmen	03
1.1.2 Inspirasjon til filmen	03
1.1.3 Handling	03
1.1.4 Visuell stil og form	04
1.1.5 Filmens stemning	06
<u>1.2 Persongalleri</u>	<u>07</u>
1.2.1 Den avdøde	07
1.2.2 Begravelsesagenten	07
1.2.3 Presten	08
1.2.4 Krematøren	08
1.2.5 Gravludsarbeideren	09
<u>1.3 Dramaturgi</u>	<u>09</u>
1.3.1 Intro/anslag	09
1.3.2 Henting/levering	10
1.3.3 Klargjøring/bisettelse	10
1.3.4 Levering krematoriet	10
1.3.5 Krematoriet	10
1.3.6 Urnedsettelsen	11
<u>1. 4. Produksjonsprosessen</u>	<u>12</u>
1.4.1 Ideutvikling	12
1.4.2 Planlegging/research	13
1.4.3 Utstyr	14
1.4.4 Opptakssituasjon	15
1.4.5 Etterarbeid	15
<u>1.5 Teamets kreative muligheter</u>	<u>16</u>
<u>1.6 Evaluering av produksjonen og sluttproduktet</u>	<u>17</u>

## 2. Refleksjonsdel

<u>2.1 Innledning</u>	<u>19</u>
2.1.1 Problemstilling	20
2.1.2 Definisjon av autensitet	21
<u>2.2 Metode</u>	<u>22</u>

<u>2.3 Litteratur</u>	<u>22</u>
<u>2.4 Eksempelfilmer</u>	<u>23</u>
2.4.1 <i>URNE NR. 235</i>	23
2.4.2 <i>Selv</i>	23
2.4.3 <i>Lykkens Grøde</i>	24
2.4.4 <i>Searching for the Wrong-Eyed Jesus</i>	25
2.4.5 <i>Gubben i stuggan</i>	26
2.4.6 <i>Hotet</i>	27
2.4.7 <i>Salesmen</i>	28
<u>2.5 En nærlesing av SFWJ – en stil- og inspirasjonsfilm</u>	<u>29</u>
2.5.1 Scenen hos skraphandleren	30
2.5.2 Scenen med den gående mannen	31
2.5.3 Scenen med MC – mannen	33
2.5.4 En oppsummering, hvordan oppnår foto/regi autensiteten?	33
<u>3. Hvilken rolle har foto og regi i forhold til å skape autentiske stemninger ?</u>	<u>35</u>
3.1 Hvordan tilnærme seg karakterene?	35
3.2 Hvordan forholde seg til karakterene under opptak?	36
3.3 Hvordan fange øyeblikket?	37
3.4 Teamstørrelse	37
<u>4. Hvorfor er autensitet viktig i dokumentarfilm, eller er det viktig?</u>	<u>39</u>
4.1 Dokumentære røtter, <i>Direct Cinema</i>	39
4.2 Viktigheten av autensitet	40
<u>5. Oppsummering</u>	<u>42</u>
<u>6. Konklusjon</u>	<u>42</u>
<u>Kildehenvisninger</u>	<u>44</u>
Litteratur og kilder	44
Fra internett	44
Filmutvalget	44
Bildeliste	45
<u>Appendix</u>	<u>46</u>
Vedlegg 1: Idéskisse/prosess kommunal begravelse	46
Vedlegg 2: Opptaksplan/skuddliste	48
Vedlegg 3: Detaljert skuddliste Alfaset Krematorium	49
Vedlegg 4: Utstyrslist	50
Vedlegg 5: Søknad Fritt Ord	51

# 1. Rapport

## 1.1 URNE NR. 235

### 1.1.1 Om filmen

URNE NR. 235 handler om et ensomt menneske som har gått bort, og som ikke har noen pårørende til å ta ansvar for begravelsen. Det blir da kommunens ansvar å arrangere begravelsen, noe som kalles en kommunal begravelse. I filmen blir vi med den døde personen på hans siste reis fra døden har inntruffet til urnenedsettelsen på kirkegården. Underveis på avdødes «reise» møter vi menneskene som har ansvaret for utførelse av de forskjellige handlingene som skjer med avdøde frem til urnenedsettelsen. Vi får et nært innblikk i disse menneskenes liv og forhold til sin egen jobb.

Det er en film om ensomhet, men også en film om respekt. Ensomhet iform av den avdøde som ikke har noen mennesker rundt seg som har mulighet til å arrangere begravelsen hans. Respekt på den måten at avdøde blir behandlet med stor respekt av menneskene som har med han å gjøre fra dødsfallet til urnenedsettelsen.

### 1.1.2 Inspirasjonen til filmen

Filmene er inspirert av en artikkel som sto på trykk i Dagbladet Magasinet 26.01.2010 (<http://www.dagbladet.no/2010/01/26/magasinet/ensomhet/familie/dod/10105099/>), som omhandlet en kommunal begravelse. I etterkant av av denne artikkelen skrev også musiker og forfatter Kristopher Schau boken, *På Vegne av Venner*, hvor han beskrev sine besøk under bisettelser i regi av gravferdsetaten i Oslo. Med Dagbladet-artikkelen og Schaus bok i bakhodet ønsket regissøren, Marius Bergersen, å lage en dokumentarfilm om temaet, «kommunal begravelse».

### 1.1.3 Handling:

Filmene starter med bilder av korset på en begravelsesbil lyser opp og kjører avgårde. Så ser vi en panorering over noen gamle gjenstander som kunne tilhørt en eldre person. Deretter ser vi en begravelsesagent pakke inn en person i en kiste før lokket blir lagt på, og kisten blir kjørt til kapellet på kirkegården. Vi får høre begravelsesagentes tanker rundt sin egen jobb, før det klippes til kapellet hvor kisten blir pyntet med blomster og gjort klar for minnestunden av begravelsesagenten.

Under forberedelsene til bisettelsen møter vi presten som søker informasjon om avdøde som han

skal bruke i minnetalen sin. Presten forteller også om kommunale begravelser og at det er et byfenomen. Når minnestunden i kapellet er ferdig, blir kisten kjørt til krematoriet hvor den blir satt på et stort kjølerom på oppbevaring før kremasjonen finner sted.

Vi følger hele kremasjonsprosessen fra kisten blir satt på kjølelager med andre kister til den blir hentet og ført inn i ovnen til asken som kommer ut i den andre enden etter kremeringen er fullført. Vi får høre krematørens betraktninger rundt jobben han gjør, før han plasserer urnen med asken på hylla med flere andre urner.

Så er vi igjen tilbake på kirkegården hvor bisettelsen fant sted, og her skal urnen settes i jorda av en av gravlundens arbeidere. Han forteller også om jobben sin, og tanker han har gjort seg rundt sin egen begravelse når den tid kommer. Filmen avsluttes med at gravlundsarbeideren fører urnen ned i jorda.

#### 1.1.4 Visuell stil og form



Den visuelle stilen har vært veldig viktig for oss i denne filmen. Vi ønsket at det skulle være en film hvor bildene fikk leve og hvor historien ble fortalt gjennom bildene. Det at bildene skulle få leve betydde for oss at vi ikke skulle gjøre unødvendig klipp i de forskjellige scene, men la hendelse få utspille seg i for eksempel ett stort totalbilde. Det skulle være rom for ettertanke og muligheter til å

fordøye de inntrykkene man hadde opplevd gjennom filmen. Derfor ønsket vi også å la bildene ligge lenge for å forsterke følelsen av ro. Store deler av filmen er skutt håndholdt. Dette var et bevisst grep da vi ønsket at filmen skulle «leve» på sitt eget vis. Ved å filme kontrollerte scener håndholdt oppnår man at bildene lever mer enn de gjør når man bruker stativ. Vi ønsket oss et visuelt uttrykk hvor de små bevegelsene fra den håndholdte kameraføringen skulle gi filmen en stoffelighet eller en slags struktur. Med stoffelighet og struktur, menes at opplevelsen av nærvær forsterkes og de små bevegelsene understreker en utilslørthet og ekthet. I og med at det er en film med et veldig rolig tempo, så var tanken at man også ville oppleve filmen som mer dynamisk hvis bildene var litt bevegelige.

Filmen har en observerende form, men med intervjuer av de medvirkende i miljøet hvor vi har observert dem. Det er ingen «sitt-ned» intervjuer, kun intervjuer gjort i relevante situasjoner i forhold til hvor karakterene i filmen befinner seg. Dette er gjort bevisst for å hele tiden underbygge følelsen om at vi er på en reise videre. Det ville vært en brems for fremdriften om vi plutselig var på kontoret til begravningsbyrået og intervjuet begravningsagenten der. I tillegg så er filmen balansert mellom historien til avdøde fra dødsfallet og til han blir satt i jorden og historiene til menneskene som har dette som yrke. Det var viktig for oss at man ikke mistet nærheten til avdøde, enten i kisten eller i urnen, ved å for eksempel intervjuer mennesker helt andre steder enn der kisten eller urnen befant seg. Derfor var det også naturlig med intervjuer underveis på veien mot urnenedsettelsen.

Karakterene er stort sett filmet nært når de snakker. Dette er gjort da de snakker om personlige ting, deres opplevelser med døden og om det å jobbe med døden. Tanken er her at det skal underbygge en nærhet til det de sier, at publikum skal føle at de kommer nært innpå personen og at personen snakker direkte til dem. Igjen ønsket vi å underbygge denne nærheten ved bruken av de håndholdte bildene. Kameraets små bevegelser kan sett på litt metaforisk gjenspeile pulsen til intervjuobjektet og publikum som observerer intervjuet. Det er også vanlig å bruke håndholdt bilder til å underbygge *point-of-view* følelsen, noe som kan forsterke tilstedeværelsen for publikum.

I løpet av filmen møter vi menneskene kronologisk etterhvert som de har med avdøde å gjøre på vei mot urnenedsettelsen. Det eneste stedet hvor dette ikke er tilfellet er der presten kommer inn mens begravningsagenten jobber med å klargjøre kapellet før bisettelsen. Her har vi valgt å ta inn presten da han jobber simultant med arbeidet til begravningsagenten. Det følte også veldig naturlig å trekke inn presten på dette tidspunktet da begravningsagenten akkurat har fortalt at det hender det kun er representanter for byrået, organisten og presten som er tilstede under bisettelsene. Og at det da kan

være til ettertanke for disse som jobber med dette.

### **1.1.5 Filmens stemning:**

Grunnstemningen i filmen handler om respekt. Den har et rolig og tankefullt tempo som skaper en stemning blandet av vemod og noe vakkert ved den avdødes siste reis frem til urnenedsettelsen. Man får observere hvordan menneskene rundt den avdøde behandler han med respekt gjennom sine ritualer i forhold til de ansvarsområdene hver enkelte har. Et eksempel på dette er da begravelsesagenten forbereder bisettelsen i kapellet. Man får se hvor nøye han er med kistekledet og at det ligger rett og hvordan han tenner hvert enkelt talglys rolig og fokusert. Det er også lagt opp til at filmen har en rytme som gjør at man rekker å føle det man opplever. Som nevnt over ville vi skape en slags stoffelighet med håndholdte bilder som vi ønsket at skulle underbygge det menneskelige og organiske ved livet og døden. Følelsen av nærvær skal forsterkes med bruk av disse håndholdte bildene. Det var også viktig å bevare roen rundt døden og handlingene som skjer med avdøde. Menneskene som jobbet med dette utviste en rolighet og respekt som var viktig for oss å formidle. Det var også viktig for oss å få frem det menneskelige aspektet ved å ha døden som yrke. Derfor ønsket vi at hver enkelt skulle få fortelle om personlige ting rundt egen død, eller deres opplevelser av det å jobbe med døde mennesker.

Selv om filmen handler om døden, hadde vi aldri noe ønske om å lage en film som kun var trist. Vi ville vise at det finnes håp, og om man er aldri så alene, så vil man få en verdig avslutning på livet. Kanskje filmen kan sees på som en slags hyllest til disse menneskene som gjør en så fin og viktig jobb? Dette mener jeg kan sammenfattes i et ord, respekt, som gjelder for både avdøde og for dem som har døden som yrke. Dette var stemningene og følelsene vi ønsket å formidle gjennom filmen.

## 1.2 Persongalleri

### 1.2.1 Den avdøde



Dette er hovedkarakteren i filmen og den personen vi følger fra start til slutt i filmen. Vi får aldri se denne personen, men vi følger kisten og senere urnen han ligger i. Denne personen får vi aldri vite navnet til, og vi vet heller ikke så mye om han, annet enn at han var en ensom person uten pårørende til å ta seg av begravelsen hans.

### 1.2.2 Begravelsesagenten



Den første karakteren vi møter, er begravelsesagenten fra Wang begravelsesbyrå. Filmen starter med han som står å pakker avdøde inn i likkleddet før kisten blir fraktet videre til gravlunden. Dette er en erfaren mann som snakker med en rolig og dempet stemme. Han er veldig nøye i jobben sin og bruker god tid på arbeidsoppgavene sine. Han forteller oss om hvordan det er å jobbe med døde mennesker og at det ikke er en jobb som passer for alle.

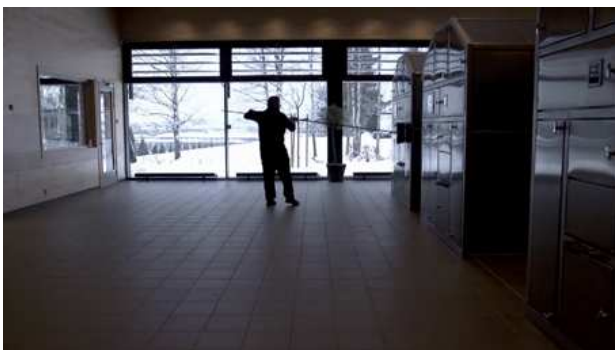


### 1.2.3 Presten



Prestens jobb er å søke informasjon om avdøde slik at han kan danne seg et inntrykk av personen og legge opp minnestunden etter dette. Vi møter han på kontoret hvor han sitter i telefon med en bekjent av avdøde. Presten forteller at kommunale begravelser er et byfenomen og at det er Oslo Domkirke som får ansvaret for å holde minnestunden. Han sier også at en begravelse ikke skal være en *anonym greie*, og at det er viktig med en minnestund selv om det ikke kommer noen.

### 1.2.4 Krematøren



Etter bisettelsen blir kisten kjørt til krematoriet. Her møter vi krematøren. Han fører avdøde inn i krematorieovnen, samler sammen asken og setter urnen på plass. Krematøren utfører arbeidet sitt med dyp respekt og behandler urnen veldig forsiktig. Han er den yngste karakteren i filmen, og også den som ser tøffest ut, med tatoveringer, side cut og piercinger i ørene. Men ved å vise hvordan han behandler den avdødes aske, får vi respekt for han. Han forteller om hvordan han opplever jobben sin og sitt forhold til døden. Han har gamle foreldre og forteller hvordan han tror han vil takle at de kommer til krematoriet når tiden er inne for det.

### 1.2.5 Gravlundsarbeideren



Den siste karakteren jobber som graver på kirkegården og har blant andre ting ansvaret for å få urnene i bakken. Han er i likhet med flere av de andre karakterene en eldre erfaren mann. Han forteller oss at det er viktig at det blir utvist samme respekt for avdøde selv om det er en urne *uten tid*, hvor det ikke kommer noen for å overvære urnenedsettelsen, som når det er pårørende tilstede. Vi får også høre hans betraktninger om hva han ønsker at skal skje med sin egen aske etter han er kremert. Filmen avsluttes med at gravlundsarbeideren rolig fører urnen ned i bakken og spar jord over den før kameraet heves rolig over gravplassen.

## 1.3 Filmens dramaturgi

Filmen følger et kronologisk hendelsesforløp fra personen er død til minnestunden på kapellet, gjennom krematoriet og til urnen med asken av avdøde blir satt ned på gravlunden. Filmens hovedperson er den døde personen, men underveis møter vi mennesker som deler av sine historier og tanker, disse blir på en måte alle sammen birollen i filmen.

Filmen drives fremover av den døde personens reise. Vi har valgt å dele den inn i seks kapitler hvor kapitlene skilles med ett sekund sort. De seks kapitlene er:

### 1.3.1 Intro/anslag

Her settes handlingen og utgangspunktet for selve filmen. Det første bildet i filmen er korset på en begravelsesbil som lyser opp og man hører en motor som starter. For så å klippe videre til «point-of-view» kjørebilder ut av begravelsesbilen. Ved bruk av disse bildene har vi tenkt at fok skal forstå at det har vært et dødsfall og at avdøde har blitt hentet av en begravelsesbil. Det klippes videre til tittelplakat og en panorering forbi en gammel platespiller og noen gamle gjenstander som skal symbolisere avdødes eiendeler.

### **1.3.2 Henting/levering**

Her legges avdøde i kiste og pakkes inn i likkleddet før kisten blir kjørt til kirkegården for minnestund. Vi møter filmes første karakter som er begravellesagenten. Her introduseres vi for første gang for filmens form. Vi har sett han jobbe så får vi et «stand-up» intervju med han hvor han kommer med noen personlige betraktninger. Dette kapittelet avsluttes med at kisten blir levert til kapellet på Østre Gravlund.

### **1.3.3 Klargjøring/bisettelse**

Dette kapittelet starter med at begravellesagenten og en kollega setter kisten på plass inne i kapellet hvor bisettelsen skal finne sted. Vi ser at det pyntes, og begravellesagenten deler noen personlige betraktninger. Her kommer også presten inn i filmen, vi møter han på kontoret sitt hvor han ringer pårørende, før vi ser han sammen med begravellesagenten inne i kapellet. Vi har valgt å klippe disse to personene sammen, da de arbeider i samme «rom». Derfor klippet vi også frem og tilbake mellom dem og valgte å vise dem interagere.

Selve minnestunden er også i dette kapittelet da vi syntes det hang sammen med klargjøringen, introduksjonen av presten, møte med pårørende og selve gjennomføringen av minnestunden. Fokuset for filmen ligger jo ikke på selve minnestunden, men reisen til den avdøde og menneskene rundt, derfor var det ikke naturlig å vie et eget kapittel til selve minnestunden.

### **1.3.4 Levering krematoriet**

I motsetning til selve minnestunden syntes vi det var viktig å markere selve reisen til kisten og møte med en ny plass på sin vei mot urnesettelsen i et eget kapittel. Reisingen og nye møter med steder og folk er selve kjernen i filmen, og derfor mente vi at det ville være fint å markere dette med et eget kapittel. Det er et «transportkapittel» hvor vi ikke møter noen nye personer eller hører tale, som også er tenkt som et hvileskjær mellom minnestunden og det som skal skje på krematoriet.

### **1.3.5 Krematoriet**

Her filmens mest intense del. I dette kapittelet blir avdøde kremert og endres fra et fysisk menneske til aske. I dette kapittelet møter vi også en ny karakter, krematøren. Som tidligere i filmen med begravellesagenten får vi også se krematøren før han forteller om arbeidet sitt i et «stand-up» intervju.

I tillegg til dette har vi en dobbelthistorie i dette kapittelet for å vise dødens spekter og at det ikke

bare rammer eldre. Når kisten vår blir satt klar foran krematorieovnen, kan man i forgrunnen se at en liten babykiste blir ført opp til ovnen. Vi får ikke se den gå inn, men hører bare lyden av det, mens vi ser et bilde av «vår» kiste som står klar til å heises inn i ovnen. Dette er som nevnt tenkt som en slags dobbelthistorie og skal underbygge det intense i scenen hvor de avdøde faktisk blir brent opp. Samtidig er det inget ønske om å vise babykistens kremasjon i detalj, men la publikum få gjøre seg opp sine egne tanker rundt det de ser. Derfor hører vi kun lyden av babykisten som blir hevet opp til ovnsåpningen, mens vi ser bildet av vår egen kiste stå klar for så å bli ført inn i ovnen.

Etter at avdøde er blitt kremert ser vi krematøren tømme kremasjonsovnen for aske før han fyller urnen med asken og lukker urnen. Vi skjønner at avdøde nå nærmer seg reises slutt. Krematøren behandler urnen veldig pent, passer på å få all asken ned i urnen og tørker den fri for støv og smuss før han setter den på hylla i krematoriet.

### **1.3.6 Urnedsettelsen**

Etter en rimelig intens del på krematoriet er vi igjen tilbake til Østre Gravlund hvor urnen skal settes i jorda. Scenen begynner med et skilt hvor det står «Østre Gravlund», så nærbilder av en bil som styres på en kirkegård, før vi ser gravlundsarbeideren som kjører og etterhvert hører han begynner å snakke. Da klippes det direkte til «stand-up» intervju hvor han forteller om sine rutiner ved urnedsettelse. Så ser vi han nede i kjelleren hvor urnene oppbevares før han igjen begynner å fortelle om sitt forhold til døden og hva han ønsker at skal skje med sin aske når den tid kommer. Dette er en scene med lett humør og står i kontrast til den alvorstyngede scenen som kommer etterpå hvor gravlundsarbeideren og en kollega kjører urnen med avdøde frem til gravplassen og fører urnen ned i jorda.

Filmen har en klassisk dramaturgikurve hvor vi bygger oss opp til en høyde for så å flate ut mot en avslutning etter det. Toppen er da avdøde kremeres og går fra å være et fysisk legeme til å bli aske.

## 1.4 Produksjonsprosessen

### 1.4.1 Ideutvikling

Jeg ble tidlig i idéfasen inkludert i prosjektet, og vi dannet et samarbeid. Bergersen hadde aldri noe tydelig manus for filmen, men i fellesskap ønsket vi å lage et portrett av Oslo sett fra en død persons siste reis gjennom byen fra bisettelse til urnenedsettelse. Tanken var å møte menneskene som hadde med avdøde å gjøre. Dette skulle være fra presten i kirken, begravelsagentene, de pårørende, arbeiderne på krematoriet og til de som jobber på gravlunden med urnenedsettelse. Vi ønsket å knytte disse menneskene sammen ved begravelsesagentenes transport av kisten fra sted til sted gjennom byen.

I tillegg til historien rundt den kommunale begravelsen i Oslo hadde Bergersen et ønske om å kontrastere denne formen for begravelse med hvordan en begravelse i distriktene foregår. Kommunal Begravelse er et byfenomen, og det gjennomføres stort sett kun slike sermonier i de store byene, hvor det i Oslo er vanligst. Bergersen hadde tidligere besøkt øya Senja i Troms fylke hvor han hadde kommet i kontakt med en leder for et sykehjem. Hun hadde fortalt at de hadde åpen kiste i dagligstuen på sykehjemmet etter dødsfall, slik at de andre på sykehjemmet kunne ta farvel med avdøde før han/hun ble ført til kapellet. Hun fortalte også at det var helt vanlig at hele bygda kom i begravelsene og at det var tradisjon for å kjøre gravfølge fra kirken til kirkegården, hvor det ikke var uvanelig med opptil 30 bilder i følget. I tillegg til at Senja har en utrolig vakker natur, med høye fjell og store daler omkranset av Atlanterhavet, var vi enige om at dette ville være en fin kontrast til Oslo.

Det skulle etterhvert vise seg at det ville bli vanskelig å gjennomføre Senjadelen av filmen. Senja ligger som kjent i Troms fylke, langt unna vårt tilholdssted i Oslo og på Lillehammer. Vi dro til Senja på en kombinert reasearch/opptaks-tur, men valgte i ettertid av reisen til Senja å skrinlegge disse opptakene da vi ikke fikk overvært en begravelse på den måten vi hadde ønsket. Det var rett og slett ikke mulig for oss å vente på et dødsfall vi kunne få filme, da vi hadde en tidsfrist å forholde oss til i forhold til ferdigstilling av filmen. Vi så også at det ville være vanskelig for oss få rekke en eventuell «åpen kiste sermoni», da disse ofte holdes morgenen etter dødsfallet har inntruffet og vi da hadde måtte rekke å reise fra Oslo på kort varsel. Disse faktorene gjorde at vi så det som urealistisk innenfor vår gitte produksjonsperiode å gjennomført denne delen av historien. Vi valgt derfor å rendyrke historien fra Oslo og i større grad fokusere på avdødes siste reise gjennom byen og menneskene han ville treffe på sin siste reise fra dødsfallet til urnenedsettelsen.

### 1.4.2 Planlegging/research

Bergersen og jeg ble et team i starten av skoleåret. Dette ble klart rett før vi gikk ut i praksis i midten av august. Jeg hadde ingen mulighet til å starte arbeidet med filmen simultant som jeg hadde praksis, da praksisen tok all min tid frem til praksisslutt i slutten av oktober. Vi startet da ikke planleggingen av filmen før i starten av november. Bergersen hadde heller ikke gjort noen forberedelser før det.

Det første vi gjorde var å kontaktet sjefen for gravferdsetaten, Margareth Eckbo. Hun tok oss med i en kommunal begravelse i kapellet på Østre Gravlund og gav oss en omvisning på Alfaset krematorium. Etter denne runden kom vi i kontakt med Wang Begravelsesbyrå, folkene av Østre Gravlund og de som jobbet på krematoriet. Dette gjorde at vi kunne ta direkte kontakt med disse folkene etter at Margareth Eckbo hadde gitt oss tillatelse til å filme på de forskjellige stedene. Vi besøkte krematoriet, Østre Gravlund og Wang Begravelsesbyrå opptil flere ganger både med og uten kamera. Dette gjorde vi for å gjøre oss kjent med prosessen, men også for å velge ut hvilke karakterer vi ønsket å ha med i filmen.

Det var en omstendelig prosess med å gjøre seg kjent med alle elementene i forbindelse med en kommunal begravelse. Vi brukte lang tid på å få oversikt over hvordan de kommunale begravelsene fungerte, samt å sette oss inn i de forskjellige ritualene de forskjellige menneskene utøvde. For eksempel var vi ikke klar over hvordan Wang Begravelsesbyrå hadde fått oppdraget fra kommunen med å ha ansvaret for alle Oslos kommunale begravelser på bakgrunn av en anbudsrunde. Vi var heller ikke klar over hvordan hvilken rolle presten hadde i forbindelse med begravelsene. Vi lærte at dette også var veldig individuelt fra prest til prest om hvor stor innsats de la i å finne opplysninger om avdøde til bruk i sin minnetale.

Vi brukte lang tid på å snakke med de forskjellige menneskene i de forskjellige instansene rundt prosessen med en kommunal begravelse. I denne researchfasen filmet vi også en del, og disse opptakene er blitt brukt i filmen. Vi hadde ingen tydelig og systematisk arbeidsmåte, men fulgte magefølelsen på når vi kunne ta opp kameraet og filme. Vi ønsket å filme de forskjellige karakterne vi møtte slik at vi kunne velge ut hvem som fungerte best på bakgrunn av opptakene vi hadde gjort. Dette resulterte i de karakteren jeg har listet opp tidligere i denne teksten.

Måten vi gikk frem for å finne avdøde på, var gjennom Wang begravelsesbyrå. Vi ble informert om at det skulle være en kommunal begravelse som det kunne være muligheter for oss å overvære samt

filme. Det ble gitt tillatelse til filmingen av den ene pårørende, som vi også får møte i filmen, og av presten som skulle holde bisettelsen.

### 1.4.3 Utstyr

Vi valgte å bruke et Panasonic AF101 videokamera med en ekstern Sounddevices Pix opptager. Formatet vi filmet i var Apple Pro Res 422 1080/25p. Noe av filmen er også filmet uten den eksterne opptageren, dette er da filmet i formatet AVCHD 1080/25p, men senere konvertert til Apple Pro Res 422 1080/25p.

Jeg ønsket å bruke dette kameraet, da det var forholdsvis nytt og med muligheter for å skifte optikk. Jeg hadde heller ikke noen stor erfaring med slike kameraer fra tidligere produksjoner, og så det som en mulighet for å lære mer om bruken av denne typen kamera. Det ville også gi oss muligheten til å bruke et forholdsvis lite kamera, som samtidig kunne gi oss det visuelle uttrykket vi ønsket med full HD og utnyttelse av dybdeskarphetsområdet som ikke et vanlig videokamera kunne gi oss.

Vi brukte stort sett kameraet på *Easyrig* til de håndholdte bildene. Dette gjorde vi da vi ønsket oss en roligere håndholdt bevegelse enn hva som er mulig å oppnå ved kun å holde kameraet i hendene. Det ville også gjøre jobben med fokuseringen lettere da man hele tiden var avhengig av å ha en hånd på fokusen og da kunne frigi en hånd til dette i stedet for å måtte holde kameraet stabilt med begge hendene. Vi monterte på vektorer på kameraet for å gjøre det tyngre slik at det fungerte optimalt med *Easyrigen* som egentlig er beregnet på større skuldererkameraer.

Til å ta opp lyd brukte vi en trespors lydmikser, bom og to myggsett. I tillegg hadde vi en shot-gun mikrofon fastmontert på kameraet slik at jeg kjapt kunne filme og ta opp lyd på egenhånd om Bergersen som var regi og lyd ikke var tilstede.

Vi hadde med oss en lysbag bestående av en 800w lampe og to små lamper med dimmemuligheter.

#### **1.4.4 Opptaksituasjon**

Vi hadde ingen bestemt periode for opptak, men jobbet kontinuerlig fra jul og frem til starten av mars måned. Under opptak opptrådte Bergersen som kombinert lydmann og regissør og jeg som fotograf. Vi arbeidet stort sett sammen, men i noen tilfeller gikk jeg alene som fotograf med lydutstyr festet på kamera. Dette ble gjort særlig mye under forberedelsene til bisettelsen og under selve bisettelsen.

Det var viktig for oss å bevare autensiteten i de forskjellige scene vi filmet. Derfor unngikk vi så langt det var mulig å blande oss inn i handlingene rundt bisettelsen og forberedelsene til denne, det samme gjaldt da presten ringte til pårørende, og da presten snakket med pårørende i kapellet. På krematoriet var dette litt annerledes da det var mer rutinemessige handlinger som var mulig for oss å rekonstruere uten at det ville bli noe tydelig brudd i autensiteten.

Vi gjorde som nevnt tidligere intervjuer i situasjonene hvor vi filmet de forskjellige karakterene. Så langt det var mulig ønsket vi at karakterene selv skulle få snakke om sine opplevelser rundt det de drev på med, så det var ingen tydelig plan for hva karakterene skulle snakke om. Ønsket vårt var at karakterene skulle fortelle små anekdoter eller historier, så vi spurte gjerne spørsmål som innbydde til dette. Eksempler på slike er spørsmål kunne være; «Hvordan opplevde du dette første gang?» og «Hva er det mest spesielle du har opplevd i jobben?».

#### **1.4.5 Etterarbeid:**

Vi startet etterarbeidet simultant som vi drev med opptak. Dette betydde at vi i samme uke som vi kunne ha filmet også jobbet med strukturering av materialet og gjennomsyning. Ved at vi jobbet med disse tingene simultant fikk vi et godt overblikk over materialet vi hadde opparbeidet oss. Dette gav oss også mulighet til å se hvilke bilder som fungerte godt og hva vi måtte gjøre justeringer på.

Ettersom det ikke forelå noe klippemanus, annet enn den overordnede kronologien for hvordan prosessen med avdøde gikk frem, så jobbet vi i starten hver for oss med å klippe de enkelte stoppestedene på avdødes reise. Disse delte vi da opp i intro, bisettelse, presten, krematoriet og Østre Gravlund. Disse scene satte vi sammen til en sammenhengende struktur og fikk tilbakemeldinger på under screeninger på skolen. Etter screeningene delte vi igjen strukturen opp i scener og jobbet videre med hver våre scener.



Det var ikke før vi nærmet oss siste screening at vi satte sammen scenene og begynte å jobbe med selve strukturen. Her fikk vi veldig god hjelp av klippeveilederen vår, Charlotte Kahn, som hjalp oss med å rendyrke kronologien i fortellingen.

Etter at klippen var låst, tok jeg ansvaret med fargekorrigeringen, mens Marius fulgte opp elevene fra lydlinjene i klassene under oss som hjalp oss med lydletterarbeidet. I fargekorrigeringen ønsket jeg ikke å gjøre de store krumspringene, annet enn å nøytralisere bildene, endre kontrastnivået og rette opp vesentlige feil i hvitbalanse og eksponering.

## **1.5 Teamets kreative muligheter gjennom produksjonprosessen**

I og med at dette var en film hvor ting skulle foregå i rolige og kontrollerte former, hadde vi gode muligheter til å planlegge hvordan vi ønsket å løse de forskjellige scenene. Vi hadde, som jeg har skrevet tidligere i teksten, overvært en kommunal bisettelse før vi gikk i gang med opptakene og var derfor forberedet på hvordan en slik seanse ville foregå. Når det gjalt prosessen på krematoriet, hadde vi observert hvordan denne prosessen foregikk, men her ville vi ha større mulighet for å kontrollere det som skjedde, da det ikke var tilhørere eller publikum tilstede slik det var under bisettelsen. Vi var heller ikke bundet til å filme nøyaktig vår kiste på krematoriet. Dette var en vurdering Bergersen og jeg tok i felleskap, da vi ikke mente det ville være noen forskjell rent gjennomføringsmessig om det var den faktiske kisten fra bisettelsen eller en hvilken som helst annen kiste vi fulgte gjennom kremeringen. Dette hadde også noen med at det på krematoriet ikke er noen forskjell i behandlingen av kistene eller hendelsesforløpet, uansett bakgrunnen for kremasjonen.

Åpningsscenen i filmet var noe vi hadde full regi på uten andre involverte. Denne scenen kunne vi brukt mer tid på. Vi hadde noen tanker om å filme en begravellesbil som kom ut fra en bygård i tillegg til bilder av begravellesbilen som kjørte inn på Østre Gravlund. Dette fikk vi aldri gjort, og her kunne jeg nok ha vært mer insisterende på at dette var bilder vi burde ha tatt. Åpningsscenen består nå av «point-of-view» kjørebilder fra en bil. Noen av disse kunne nok med fordel ha vært byttet ut med eksteriørbilder av en begravellesbil som kommer kjørende gjennom byen. Vi hadde ikke planlagt nøyaktig hva vi skulle bruke kjørebildene i starten av filmen til og kunne nok med fordel brukt mer tid på disse bildene. Dette gjelder også bildet hvor kista blir kjørt inn til Østre Gravlund.

Utfordringen med selve bisettelsen i kapellet var at vi kun ville få mulighet til å filme dette en

eneste gang. Det ville ikke være noen mulighet for å ta ting igjen, eller på noen som helst måte endre på selve gjennomføringen. Jeg kunne nok i dette tilfellet ha forberedet meg bedre i forhold til kameraplassering. Det ble rett før bisettelsen skulle starte klart at det hadde møtt opp ti til femten personer for å overvære selve sermoneien. Dette kom overraskende på oss, og jeg endte opp med en slags nødløsning med et bilde av en i forgrunnen og presten i bakgrunn. Jeg tok da en vurdering av situasjonen og valgte å prøve å unngå de andre i kapellet. Dette kunne jeg unngått hvis jeg hadde plassert meg litt annerledes og vært litt mer frempå i forhold til min plassering under bisettelsen. Jeg opplevde det som veldig utfordrende å filme under selv bisettelsen. Jeg var veldig redd for å sjenerer de som var tilstede for å ta farvel med avdøde. Selv om vi hadde fått godkjenning kunne jeg vært litt mer frempå i forhold til plassering. Hvis jeg hadde vært det, ville vi unngått bildet av presten med den ene dama anskåret i forgrunn som ikke er spennende eller pent.

## **1.6 Evaluering av produksjonen og sluttproduktet**

Intensjonen med produksjonen var fra starten av å kontrastere by mot bygd i forhold til forskjell i begravelsessermoniene. Dette ville vi gjøre ved å delta i en kommunal begravelse i Oslo, som er et storbyfenomen, og i en begravelse i det lille øysamfunnet på Senja i Troms fylke. Det viste seg etterhvert at dette var en vel ambisiøs ide. Det var veldig vanskelig å planlegge en reise til Senja da vi var avhenige av at det skulle være et dødsfall der for at vi skulle få det vi ønsket ut av reisen. Derfor endret vi intensjonen med filmen og vi valgte å fokusere på en kommunal begravelse og menneskene som hadde med denne å gjøre.

Vi brukte lang tid på å researche frem karakterene til filmen, og kunne nok gått mer systematisk tilverks enn vi gjorde. Hadde vi vært mer effektive, ville vi kanskje også fått med oss historien om avdøde fra et enda tidligere stadie enn hva vi fikk. Vi opprettet kontakt med politiet, som er den instansen som blir varslet om dødsfallet først, altfor sent i prosessen. Hadde vi startet i den enden, ville vi kanskje fått være med fra den virkelige starten, hvor de leter etter pårørende for så å komme dit *URNE NR. 235* starter i dag, ved at avdøde blir pakket inn og fraktet til kapellet.

Sett bortifra omstendighetene over mener jeg vi har kommet godt i mål med filmen. Jeg opplever den som godt balasert mellom historien rundt avdøde og hans reise til hvordan menneskene som jobber med avdøde betrakter seg selv og sin jobb. Det kommer tydelig frem hvor profesjonelle de er i forhold til jobben de gjør, med en grunntone av respekt for avdøde. Dette tror jeg også de medvirkende i filmen vil sette pris på, noe som betyr mye for meg personlig.

Det har også vært en veldig lærerik prosess når det gjelder å få innpass hos mennesker. Jeg syntes vi oppnådde at karakterene glemte kameraet til tider og kun fokuserte på å fortelle om seg selv og sitt vikre. Dette føler jeg var en av de største læringsgevinstene med produksjonen.

Fotomessig har det vært lærerikt å jobbe med kamera hvor det er mulighet for å skifte optikk. Man må jobbe på en helt annen måte med fokusering enn hva man må på et vanlig videokamera. Dette er en verdifull erfaring jeg vil ta med meg videre og som jeg allerede har fått bruk for i jobbsammenheng.

## 2. Refleksjonsdel

### 2.1 Innledning

«A good film, like a good friend, engages us actively, and never patronizes or manipulates either its subjects or its audience». (Rabiger 1998 :9).

Hva er ikke bedre enn å se en film hvor man blir revet med og dratt inn i historien? Vi har alle filmer som betyr noe helt spesielt for oss. Dette kan være filmer hvor vi for eksempel identifiserer oss med hovedkarakteren, teamet eller handlingen. Jeg merker selv at jeg blir revet med hvis jeg får oppleve vanlige menneskers liv og handling. Hvis en filmskaper evner å gi meg et innblikk i et annet menneskets tanker og følelser, er jeg heftet på med en gang.

Da Bergersen og jeg laget *URNE NR. 235*, ble også en annen film til, bokstavelig talt. Den dukket opp av seg selv, og vi skjønnte det med en gang vi hadde gjort opptaket at her hadde vi en egen liten film. Den hadde ikke noe med det vi egentlig laget film om, kommunale begravelser, å gjøre. Filmen fikk tittelen *Selv* og ble ikke lengre enn ett minutt og tjue sekunder, men likevel gir den deg noe unikt og ekte som man sjelden får oppleve. *Selv* danket ut 17 andre filmer og vant prisen for beste ettminuttsfilm under *Minimalen Kortfilmfestival 2012* (<http://www.minimalen.com/sider/no.php?a=news&p=38>).

*Selv* ble til da vi nesten var ferdige for dagen med opptak av gravlundsarbeideren i *URNE NR. 235*. I det siste bildet ville vi ha han til å se i kameraet uten å si noe før han skulle gå inn i brakka hvor han hadde lunsjrom. Da jeg startet å filme, satte han igang med en monolog om sitt eget selvbilde og om at han aldri hadde sett bra ut på bilder, før han plutselig kom på hva han hadde fått beskjed om å gjøre og snudde seg for å gå inn i brakka. Vi fikk filmet hele monologen, og skjønnte med en gang at dette måtte bli en liten film for seg selv. Det vi hadde fanget gjennom linsa, var noe helt unikt, et lite øyeblikk hvor gravlundsarbeideren hadde glemt alt om kameraet og hva han hadde fått beskjed om.

Jeg skriver denne oppgaven som en masterstudent i dokumentarfilmproduksjon med spesialisering på foto. Dette betyr for meg at jeg ikke anser meg selv som kun en dokumentarfilmfotograf, men også som en dokumentarfilmskaper. Min mening er at det innen dokumentarfilm ikke nødvendigvis trenger å være et skille mellom foto og regi. I gitte tilfeller utøver man også begge disse

funksjonene samtidig. Derfor har det for meg etterhvert blitt viktigere å forstå og å gjøre meg selv bevisst på hvorfor og hva som gjør at jeg er så fasinert av dokumentarfilm. Jeg har merket at det er de scenene som jeg opplever som «ekte» i en film, som gjør at jeg blir revet med. Det skal ikke så mye til, annet enn å få være med på en liten «reise» inn i et annet menneskets univers av tanker og følelser. *Selv* er et morsomt lite eksempel på dette. Det er en film som gir en opplevelse av et ekte øyeblikk, og som kun er på ett-minutt. Jeg identifiserer meg stort med det fotografen og regissøren Albert Maysles sier om sin jobb som fotograf av filmen *Salesman* fra 1969;

*...I feel that it is one of the reasons why the human content of the film is so strong and so totally convincing, because my concentration is on what I feel I have to get of the person, rather than some artistic thing I'm trying to prove. (Rosenthal 1972: 82)*

### 2.1.1 Problemstilling

Hvilket tema man velger å lage film om, hvilken historie man ønsker å fortelle eller hvordan man ønsker at filmen skal se ut, er for meg ikke det viktigste når man skal lage en dokumentarfilm. Jeg mener at det viktigst er å fortelle en god historie. Sheila Curran Bernard skriver i sin bok *Documentary Storytelling*; «A powerful story, told well, can often overcome some cinematic rough edges. The converse is not true: A weak story shot spectacularly will still be a weak story». (Bernard 2011: 183). Det holder for eksempel ikke at en film ser utrolig vakker ut fotomessig om den ikke har noen handling. Det gjør faktisk mindre om filmen ikke ser bra ut hvis historien er bra. Altså er det innholdet som er viktig når man lager film. Men hvis man kan «kle» innholdet med en fin innpakning, det være seg fint foto, bra lyd og en spennende klipp, vil dette være med på å forsterke filmen.

Det unike med å være dokumentarfilmskaper er at man har mulighet til å være tilstede når hendelser i menneskers liv skjer. Hvis man har en god historie og er tilstede i det øyeblikket hendelser oppstår eller utspiller seg, er min erfaring at man har truffet blink når det gjelder å lage en god film. Det er disse autentiske scenene og situasjonene som oppstår i øyeblikket, som gjør dokumentarfilmen til noe helt spesielt. Jeg mener at en film kan fungere bra så lenge den har minimum en autentisk scene hvor vi som publikum blir dratt med inn i filmen og får oppleve et «ekte» øyeblikk. På bakgrunn av egne erfaringer og filmopplevelser ønsket jeg å finne ut av, *hvorfor det kan være så vanskelig å formidle en autentisk stemning i dokumentarfilm? Og når det eventuelt er vanskelig og hvordan kan det oppnås?*

### 2.1.2 Definisjon av autensitet

Autentisitet kommer fra ordet autentisk. I *Store Norske Leksikon*, er betydningen av ordet autentisk; *ekte, opprinnelig*. (autentisk. () I Store norske leksikon. Hentet fra: <http://snl.no/autentisk>). Hvis man slår opp i en norsk bokmålsordbok på autentisk, vil man finne noe slik som dette; «*fullt ut ekte og pålitelig*» (<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=autentisk&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>). Dette vil altså si at noe som er *autentisk*, er noe som ikke er oppdiktet eller skapt, men noe som eksisterer og finnes uten ytre påvirkninger. Hvordan vil man da kunne skape noe som skal være autentisk? For eksempel en dokumentarfilm. Er det ikke sånn at så fort man har tatt opp et kamera for å filme så har man allerede gjort et virkelighetsbrudd og brutt autensiteten? Eller er det slik at så lenge man kun dokumenterer og ikke intereagerer med karakterene eller hendelsen man dokumenterer, så har man bevart autensiteten?

Slik jeg ser på autensitet, så handler det om å fange øyeblikket. Dette øyeblikket mener jeg man kan fange en gang, og det vil utgjøre forskjellen på om en scene blir autentisk eller ikke. Noen ganger involverer dette regissøren eller fotografen indirekte i form av at karakteren man filmer henvender seg til disse eller svarer på spørsmål i et intervju. Men for meg er autensitet fortsatt det øyeblikket hvor en karakter eller en hendelse agerer med mindre påvirkning av at det filmes enn han, hun eller det ville ha agert på hvis hun eller han var veldig observant på at det ble filmet. Med dette mener jeg spontante følelser eller handlinger som kommer fra objektet eller hendelsen selv, uten noen direkte påvirkning fra en regissør eller fotograf. Disse følelsene eller handlingene er vanskelige å gjenskape fordi øyeblikket er forbi. Altså vil det ikke være «fullt ut ekte», slik autentisk blir definert i ordboka, hvis man skal gjenskape noe som har skjedd. Eksempelvis vil man kanskje i en gjenskapning av et følelsesmessig intervju miste de små vibrasjonene under øynene til intervjuobjektet rett før hun eller han braster ut i gråt, man vil kanskje miste den nervøse vaggingen på stolen eller fiklingen med fingrene og andre tydlige tegn på følelsesmessig engasjement. Det er når man mister disse detaljene, når karakterene agerer på en annen måte enn hva de ville gjort når de var alene jeg mener at autensiteten blir borte.

Her kommer jeg også inn på det jeg mener er det store skillet mellom dokumentar og fiksjon. I fiksjon jobber man hele tiden for å gjenskape følelser eller emosjoner som har skjedd. Mens man i dokumentarfilm har mulighet til å faktisk dokumentere «det fullt ut ekte» når det skjer. Dette er det fantastiske med dokumentarfilm og selve grunnmotivasjonen min for å drive med dokumentarfilm. Den svenske dokumentaristen Stephan Jarl sier dette om dokumentariske scener: «Eg meiner at om

ein har lykkast med å filme ein dokumentarisk situasjon godt, finst det ingen ting som er betre i spelefilm». (Birkvad&Diesen 1994: 191).

## 2.2 Metode

Måten jeg vil gå frem for å svare på problemstillingen, vil være gjennom litteraturstudier og filmanalyser. Jeg vil bruke vår egen film *URNE NR. 235*, samt et utvalg andre dokumentarfilmer i drøftingen. Disse filmene er beskrevet senere i teksten, under overskriften, *Eksempelfilmer*. I tillegg har jeg en litteraturliste hvor man kan se hvilke bøker jeg har brukt for å underbygge mine egne påstander eller tilegnet meg kunnskap til drøftingen fra.

Jeg tror man må oppleve en film, analysere den og plukke den fra hverandre for å forstå hva som fungerer og ikke fungerer. Dokumentarfilmskaping handler mye om erfaring og kompetanseheving gjennom praktisk arbeid. Men det finnes også mange bøker hvor filmskapere og forfattere har intervjuet andre filmskapere eller har skrevet om egne erfaringer. Ved å lese slike bøker kan man tilegne seg kunnskap fra andre filmskapere som man ikke kanskje har mulighet til å få snakket med selv. I bøker hvor filmskapere er intervjuet, har gjerne forfatteren også relatert spørsmålene direkte til en eller flere av filmene til filmskaperen som intervjues. Så en kombinasjon av å lese intervjuet samt å se filmen kan være veldig lærerikt. Da vil man også se veldig konkret hvordan hver enkelt filmskaper har løst scenene i sine filmer.

Når det gjelder dette med å skape autensitet, så tror jeg også man kan tilegne seg kunnskap ved litteraturstudier og filmanalyser, men mye av dette handler også om praktisk erfaring. Dette er i stor grad noe man må oppleve for å forstå, da ikke et menneske vil oppføre seg likt, og man må finne sin egen vei til hvordan man skal skape autensitet. Men ved å se til andre filmeksempler kan man prøve å forstå hvilke avgjørelse og løsninger filmskaperen har tatt. Jeg kommer til å gå litt grundigere til verks med en av eksempefilmene som, *Searching for the Wrong - Eyed Jesus*, for å forstå hvordan de har løst noen av scenene. Dette er en film som har gjort stort inntrykk på meg, som også var en av de store inspirasjonsfilmene for *URNE NR. 235*.

## 2.3. Litteratur

Jeg har brukt faglitteratur som inneholder intervjuer med filmskapere, i tillegg til rene lærebøker for hvordan man skal lage dokumentarfilm og om forskjellige intervjuteknikker. Det finnes jo ingen lover og regler for hvordan man skal og ikke skal lage en film. Derfor er det veldig givende å lese intervjuer med erfarne filmskapere som deler sin selververvede kunnskap. Flere av disse intervjuene

tar, som nevnt over i denne teksten, utgangspunkt i filmer som filmskaperen selv har laget. Dette har jeg benyttet meg av i forhold til to filmskaperene som er intervjuet i litteraturen jeg har brukt, Stefan Jarl og Nina Hedenius. I disse tilfellene har jeg brukt deres filmer og uttalelser om disse filmene i min drøfting.

## 2.4. Eksempelfilmer

Eksempelfilmene jeg har valgt ut til å bruke i drøftingen, er alle dokumentarfilmer som forener en god historie med en vakker visuell utførelse. Disse filmene har alle vært en inspirasjonkilde for meg i arbeidet med *URNE NR. 235*. I tillegg er det i alle filmene mye autensitet og gode eksempler på scener hvor filmskaperene har klart å fange det «fullt ut ekte».

Alle eksempelfilmene handler om mennesker og om hvordan de lever sine liv. Dokumentarfilmer med denne type innhold syntes jeg er veldig spennende da man får innblikk i andre kulturer, livssituasjoner og hendelser som kan være berikende erfaringer å ta med seg videre i mitt eget liv.

### 2.4.1 *URNE NR. 235* (Marius Bergersen & Sindre Vesterås, 2012)

Se rapportdel.

### 2.4.2 *Selv* (Marius Bergersen & Sindre Vesterås, 2012)

*Selv* er en film som ble til under produksjonen av *Urne 235*. Det er en ett-minutts dokumentarfilm som vant publikumsprisen under *Minimalen Kortfilmfestival 2012*. Filmen handler om Per, som forteller om sitt eget selvbilde og at han aldri har vært vellykket på bilder.



*Selv* er en observerende film skutt på stativ og er et eksempel på å fange øyeblikket. Filmen ble til etter et intervju med en av karakterene i *URNE NR. 235*. Han begynte å fortelle om at han aldri



hadde tatt seg bra ut på bilder og vi filmet det hele uten at han visste det. Han henvender seg til Bergersen og meg, mens han forteller. Planen var egentlig at han skulle stå rett opp og ned foran kameraet før han skulle gå inn i brakka på kirkegården. Så kom denne lille monologen helt uventet, og øyeblikket var fanget. Dette gjør *Selv* til det jeg mener er en unik film. Filmen er et godt eksempel på det å fange et øyeblikk av autensitet eller «det fullt ut ekte». I tillegg opptrer hovedkarakteren på en måte som overrasker og sprer glede ved den energien han utstråler. Man kan ikke unngå å bli glad av å se *Selv*.

### 2.4.3 *Lykkens Grøde* (Karoline Grindaker og Hilde K. Kjøs 2008)

*Lykkens Grøde* er en norsk dokumentarfilm som portretterer livet mellom tre generasjoner i familien Lykke, som alle bor under samme tak på en gård i den vesle fjellbygda Lykkja. Det er en sterk skildring av relasjonen mellom svigerdatter og svigermor på gården. Svigermoren Guri snakker stort og mye om den store kjærligheten til sin avdøde mann, mens svigerdatteren Marit aldri har hatt mulighet og tid til å føle det samme. Hun har alltid strevd med å strekke til på gården, men nå ønsker hun å bryte ut av ekteskapet og dyrke sitt eget liv som alle andre. Filmen viser det vanskelige valget hun står ovenfor.



Filmen har en observerende form brutt opp av intervjuer og samtaler med de to damene. Det er tydelig at teamet bak filmen har brukt mye tid på gården og etterhvert blitt «usynelige». Filmen er nydelig fotografert, samt at karakterene agerer på en måte som virker ubemerket av fotografens nærvær. Man får som publikum følelsen av å virkelig være inne i huset til familien Lykke.

Det at karakterene opptrer uten å virke bemerket av at kameraet er tilstede gjør at jeg opplever denne filmen som veldig autentisk. Selv om det er scener i filmen hvor karakterene henvender seg til kameraet eller regissøren, så opplever jeg aldri at de «spiller» for kameraet. De er seg selv lik og opptrer på den måten de ville gjort om kameraet var der eller ikke.



Store deler av historien fortelles ved at de to damene er intervjuet og lyden fra dette er lagt oppå bilder av dem. Altså er veldig mye av dialogen i filmen lagt som voice over. Det at voice-overen ligger oppå nære bilder av karakterene gjør at man føler det er deres tanker man får høre. Jeg syntes at dette fungerer bra, men skulle ønske at man i større grad hadde sett karakterene når de snakket.

#### **2.4.4 *Searching for the Wrong-Eyed Jesus* (Andrew Douglas 2003)**



*Searching for the Wrong - Eyed Jesus* (heretter kalt *SFWJ*) er en roadmovie fra sørstatene i Amerika. Den handler om menneskene som bor der, og om deres livshistorier. Vi følger den amerikanske musikeren Jim White på hans reise gjennom *The South*. Han møter forskjellige

mennesker som gir oss et bilde av samfunnet *The South*. Dette er stort sett mennesker av klassisk amerikansk arbeiderklasse som er dårlig økonomisk stilt, og som er personlig kristne. Disse menneskene forteller historier fra sitt eget eller familie og venners liv. Det er stort sett dystre historier. Møtene med menneskene og historiene man får høre er brutt opp av musikkstrekk som kan ligne på musikkvideoproduksjoner. Det er gjort tydelige regigrep under musikkopptakene, og noen ganger spiller artistene på samme sted som White har møtt og snakket med karakterene i filmen.



Filmen har en fri form, hvor hovedkarakteren og karakterene vi møter henvender seg til hverandre, noen ganger direkte til kameraet og andre ganger til personen bak kameraet. Det er ingen fast form, noe som jeg syntes gjør *SFWJ* til en veldig spennende film. Jeg liker veldig godt at filmen er så uforutsigbar rent formmessig med mange overraskelser. Eksempler på dette er de veldig regisserte musikkstrekene klippet opp mot de autentiske møtene med de forskjellige karakterene og de forskjellige måtene disse møtene er løst på.

Det gjort tydelige regigrep i filmen, men jeg opplever fortsatt at møtene og samtalene med karakterene er autentiske. Mitt inntrykk er at karakterene har fått snakke fritt om sitt liv og sin livshistorie. *SFWJ* er også utrolig godt gjennomført rent visuelt og er et eksempel på hvordan en dokumentar kan fungere godt innholdsmessig samtidig som det er en tydelig tanke bak den visuelle delen. Filmen drives av Jim Whites søken etter sørstatssjelen, og publikum blir som Jim White dratt med på reisen og møtene med de underligste mennesker.

#### **2.4.5 *Gubben i Stugan* (Nina Hedenius 1996)**

*Gubben i stugan* er en svensk dokumentarfilm som handler om en eldre skogbruker som bor i et lite rødt hus inne i den svenske Finnskogen. Man følger den eldre skogbrukeren gjennom hans daglige rutiner gjennom årets fire årstider. Filmen starter med bilder av byliv før man sakte, men sikkert

klipper seg ut i skogen til denne eldre skogsarbeideren.



*Gubben i stugan* er en observerende film uten noen intervju eller samtale med hovedkarakteren. Filmen drives frem av den stemningsfulle sfæren rundt denne eldre skogsbrukeren og livet på gården gjennom de fire årstider. Bildene ligger lenge, og man får virkelig kjenne hvor stille og rolig liv denne mannen lever på gården sin. Regissøren Nina Hedenius har filmet og hatt regi på filmen alene. Det er tydelig at hun har tilbrakt mye tid sammen med denne gårdbrukeren da han virker totalt uberørt av at kameraet er tilstede.

Visuelt sett er dette en veldig sterk film. Det er gode komposisjoner, fin bruk av naturlig lys, I og med at det ikke er noen voice over eller intervju i det hele tatt, så er det bildene som får tale for seg selv. Som nevnt over så holdes hvert bilde lenge noe som underbygger filmens rolige tempo.

#### **2.4.6 Hotet (Stefan Jarl 1987)**

*Hotet* er en film av den svenske regissøren Stefan Jarl. Filmen handler om skadevirkningene Tsjernobylulykken hadde for samene i Nord-Sverige. Vi får gjennom filmen oppleve og se samene gjennom deres arbeid med driften av reinsdyr på de svenske viddene. I tillegg blir vi kjent med to forskjellige karakterer som forteller om hvilket skadeomfang det radioaktive avfallet fra Tsjernobylulykken har hatt av betydning for deres liv og virke. Det er en sterkt politisk film som portretterer den tragiske ulykkens ringvirkninger.



Filmen er godt gjennomført visuelt med vakre landskapsbilder fra viddene i Nord-Sverige. Det er også mange sterke bilder av nødslaktede reinsdyr som henger på slakterkrokar og som blir transportert vekk i klynger hengende under helikopter. Fotografen skildrer tragedien med forurensingen godt ved å kontrastere vakre naturbilder med bilder av maskiner og helikopter som jobber med å fjerne slaktede reinsdyr som følge av forurensingen.

*Hotet* har en veldig klassisk form, med observasjon av handling etterfulgt av sit-ned intervju, samt av en fortellerstemme. Det som driver filmen videre, er intervjuene med de to samene, en kvinne og en mann, som forteller om hvordan livene deres har endret seg etter forurensingen. Jeg ble sterkt følelsesmessig involvert i filmen, og kunne lett forstå frustrasjonen disse menneskene uttrykte. De har levd i pakt med naturen og av naturen, så blir dette ødelagt av en ulykke som følge av industrialisering.



Jeg får en sterk følelse av autensitet i intervjuene Stefan Jarl har gjort med de to karakterene i filmen. Det de forteller gjør de med stor innlevelse og følelsesmessig engasjement. Jeg blir virkelig involvert i hva de sier og får stor sympati for deres tragiske erfaring med ringvirkningene av Tsjernobylulykken.

### 2.4.7 *Salesman* (Maysles, Albert og Maysles, David 1969)

*Salesman* er en dokumentarfilm som handler om fire omreisende bibelselgere i Amerika. Filmen er skutt i 1968 og er blitt stående som en av de store klassikerne innen *Direct Cinema*. Filmen er laget av to brødre Maysles og følger disse fire bibelselgerene på deres reise rundt til forskjellige husstander hvor de banker på døra for å selge bibler.



Dette er en av de første dokumentarfilmene hvor man gav helt avkall på voice-over og dramatiseringer. Det skulle være en «flue-på-veggen» produksjon, og Maysles brødrene tok så å si ingen regi over karakterene. På mange måter kan filmen i dag sees på som et historisk dokument, ikke bare på grunn av dens pionerstatus innen *Direct Cinema*, men også som en dokumentasjon over den amerikanske arbeider- og middelklassens livsstil og levekår på 1960-70-tallet.

Det som driver filmen fremover, er hovedkarakteren, Pauls, utvikling. Han er den dårligste til å selge av de fire selgerene og blir etterhvert mer og mer desillusjonert når det gjelder jobben som bibelselger. Dette er veldig trist og man føler ved slutten av filmen veldig sympati for Paul, og skjønner at han er mer enn en utspekulert bibelselger.

Maysles brødrene har klart å skape en film hvor hovedkarakterne og menneskene disse møter ikke lar seg bemerke av kameraet. Dette resulterer i at man opplever disse møtene som veldig autentiske. Hovedkarakterene forholder seg kun til hverandre og menneskene de møter, aldri til filmskaperene. Dette gjør at man får en sterk følelse av autensitet ved at man føler seg som en tilskuer til noe som ville skjedd om kameraet var tilstede eller ikke.

### 2.5 En nærlesing av *SFWJ* – en stil- og inspirasjonsfilm

*SFWJ* er en film som gjorde stort inntrykk på meg da jeg så den for første gang, noe den har fortsatt å gjøre hver gang jeg har sett den etter også. Det er en dokumentarfilm jeg syntes er utrolig godt

gjennomført både visuelt og fortellermessig. Det visuelle universet er spennende med mange fargerike karakterer, landskapet «The South» og karakterenes bo -og levestandard. Det fortellermessige er løst på en finurlig måte hvor det er de tilsynelatende tilfeldige møtene mellom hovedkarakteren og de andre karakterene som binder historien sammen. Møtene med karakterene er bra løst, både på opptaksstedet og i klippen, men jeg mener det ligger mye mer enn tilfeldigheter bak. Det er tydelig at dette er en godt planlagt produksjon, men hvor de samtidig har klart å lage en film som oppleves veldig autentisk. Olav Njaastad skriver om dette i boken *TV – journalistikk*; «Kreativitetens fremste utfordring er ikke å arrangere situasjoner og ta regi over dem, men å åpne øynene for å se, og planlegge opptakene slik at de legges til et sted og en tid der det skjer noe relevant». (Njaastad 2004: 142). Det er dette jeg opplever at de har fått til i *SFWJ*. I flere av scenene opplever jeg at de har lagt møtene med karakterene til steder som er relevant for historien, men ikke regissert hva som skal skje på stedet. Jeg skal beskrive og analysere noen scener fra filmen for å underbygge det jeg mener er det geniale med filmen. Nemlig krysset mellom det regisserte og det autentiske.

### 2.5.1 Scenen hos skraphandleren, *SFWJ*, 08:13



Etter at Jim White har skaffet seg bilen han skal kjøre gjennom «The South» i, befinner vi oss på en slags skraphandel. Der snakker White med to karer om å kjøpe en Jesus-statue som ligger i et bagasjerom på en gammel bil. Det er ikke lange dialogen, kun en slags forhandling om pris, før White får hjelp til å bære statuen over til sin bil. Mens dette gjøres panorerer kameraet forbi de som bærer statuen, og vi hører musikk. Panoreringen fortsetter og ender opp på et bilde av en kar som sitter å spiller elektrisk gitar bakpå et bagasjelokk.

Dette er tydelig regissert, men jeg syntes det fungerer svært godt. For det første så virker det som om White virkelig forhandler om prisen på Jesus-statuen. De går fra 500\$ til 65\$ i pris, og

skraphandleren virker oppgitt, men samtidig fornøyd med prisen og at han fikk solgt stauten. White ber også om at det må være inkludert i prisen at de bærer statuen bort til bilen hans.

Grunnen til at jeg opplever denne scenen som autentisk, er hvordan dialogen foregår. Den oppleves troverdig med en skraphandler som prøver å selge en Jesus-statue altfor dyrt i forhold til hva en er verdt, samt reaksjonen hans da han «blir tatt i løgn» og godtar et tilbud som er mye lavere.

Kameraet følger ikke hele dialogen, men starter med et bilde av skraphandleren som snur seg bort fra kameraet og åpner bagasjerommet hvor Jesus-statuen ligger. Oppå disse bildene hører vi dialogen om pris, så ender kameraet på et bilde av skraphandleren med hans reaksjon på Whites tilbud. Deretter blir de enige om å bære statuen bort til Whites bil, og det klippes til en panorering som såvidt rekker å ta igjen White og skraphandleren som bærer statuen bort. Panoreringsen fortsetter forbi White og skraphandleren og ender opp på et bilde av en musiker. Han sitter og spiller elektrisk gitar oppå et bagasjerom på en annen bil på skrapplassen.

Måten denne scenen er løst på rent filmatisk, er også med på å underbygge det autentiske. Det er ingen «perfekte» skudd hvor man tydelig ser karakterene snakke. Det virker altså som om det ikke er en helt gjennomført kameragang under selve møtet med skraphandleren og White. Noe som også er vanskelig å få til hvis man ikke ønsker å bryte inn i samtalen og instruere karakterene. Jeg kan tenke meg at de heller ikke har gitt noe regi på hva de skal si i samtalen eller hvordan de skal plassere seg. Kameraet får leve sitt eget liv og dekker inn bilder i bevegelse hele tiden. Karakterene får også fritt spillerom. Lydopptaket av samtalen har de jo, så scenen har de enkelt å greit klippet til i etterarbeidet. Det er disse «unøyaktige» kameraplasseringene og det bevegelige kameraet som underbygger opplevelsen av autensitet for min del. Hadde dette vært gjennomregissert, så hadde man kanskje skutt scenen flere ganger og instruert karakterene i å si det samme fra flere vinkler. Slik at man kunne klippet inn bilde av White og skraphandleren ettersom de snakket. Dette er ikke tilfellet her, og derfor får jeg en følelse av at det jeg får se er hvordan det virkelig var, «det fullt ut ekte». Det er også en fin overgang til det som er tydelig regissert i slutten av scenen hvor kameraet panorerer forbi White og skraphandler som bærer statuen og som ender opp på musikeren. Det at kameraet såvidt rekker å ta igjen White og skraphandleren i høyre del av bildet underbygger igjen det jeg mener er «unøyaktighet» som er med på å skape autensitet. Samtidig som det gjør at denne tydelig regisserte delen av scenen ikke oppleves som så regissert. Det er et fint stilbrudd med gitaristen som sitter og spiller gitar, hvor filmen skifter fra å observere en tilfeldig hendelse til å vise oss noe som er tydelig planlagt.



### 2.5.2 Scenen med den gående mannen, *SFWJ*, 13:30



Denne scenen starter ved at White kommer kjørende mot kameraet som står på en bakketopp midt i veien. Bilen stoppes rett foran kameraet og det klippes til White som sjekker olje på bilen. Mens White står der ser vi et bilde av sidespeilet på bilen hvor en mann med stokk kommer gående. Det klippes tilbake til White som står med hodet nedi motorrommet, før det klippes til et bilde i bevegelse filmet ut av bakvinduet på bilen som triller, mens mannen med stokken går ved siden av. Han forteller en historie om hvordan han pleide å lage opp historier rundt de vakre menneskene i en «Sears Roedbuck» varekatalog.

Denne scenen er filmet utelukkende håndholdt ut av bakvinduet på bilen som White kjører. Mannen med stokk snakker direkte til kameraet og går ved siden av bilen i en halvtotal. Det er gjort noen klipp i det mannen forteller, klippene er ikke maskert med klippebilder, men er rene «jumpcuts». Igjen er det disse grove klippene og kamerabevegelsen som underbygger følelsen av autensitet, samt det mannen forteller og måten han forteller det på. Han får snakke lenge, gestikulerer med armene og virker som om han forteller denne historien for første gang. Han forteller også historien til kameraet og ikke til White som sitter i forsetet. Dette er igjen et stilbrudd, og vi som publikum opplever at mannen med stokk forteller historien til oss direkte og ikke nødvendigvis til White.

Scenen blir brutt opp av et tydelig regissert musikkstrekk, med en banjospillende musiker som går gjennom en skog mens han synger og spiller. Før det klippes tilbake til et nærbildet av mannen med stokk som nå forteller en historie om fulger som kan spytte. Dette er filmet veldig utstødig, og mannens ansikt forsvinner ut og inn av bildet. Klippene i det han sier, er dekt inn av andre utstødige bilder av hånda hans, som beveger seg mens han snakker. Denne scenen inneholder også «jumpcuts». Klippene, den ustødige karamerføring og måten mannen forteller historien på gjør at dette oppleves som autentisk. Han er engasjert, og det er tydelig at han har fått frie tøyler til å fortelle historien om fuglene uten at regissøren eller fotografen har blandet seg inn i det han sier. Utsnittet fotografen har valgt er også veldig nært, slik at historien mannen forteller oppleves som

enda mer intens enn hva den ville gjort om han fortalte historien i en total, eller om han hadde fortalt historien to ganger slik at det kunne vært klippet mellom total –og nærbilde.

Igjen avsluttes mannens anekdote med et musikkstrekk. Denne gangen starter musikkstrekket på en liten gutt som kommer gående gjennom skogen bort til den banjospillende musikeren. Gutten spør musikeren om han kan spille en sang og om hva han har malt på banjoen sin. Musikeren svarer at det er en hestesko og et kors, som egentlig bare er symboler for at banjoen er et arbeidsinstrument for Gud. Musikeren spiller en låt før lyden dempes, og vi får høre mannen med stokk starte fortellingen av en ny dyster historie.

Denne gangen er mannen med stokk filmet i en halvtotal, mens han lener seg mot bakenden av bilen. Kameraet er igjen håndholdt og utstødig, det er «jumpcuts» og mannen snakker med stor innlevelse. Scenen avsluttes med White som sitter og ser mannen fortsette videre på veien han kom fra ut av bilvinduet.

### 2.5.3 Scenen med MC-mannen, *SFWJ*, 35:00



Den siste scenen jeg har lyst til å trekke frem, er en scene som kommer rett etter at vi har vært inne i et fengsel og hørt en del fanger fortelle om sitt kriminelle liv. Fengsels scenen avsluttes med at en fange forteller en historie om en venn av han som sa «Let´s be something, even if it´s something wrong», mens vi får se bilder av en typisk «bad guy» som går av en Harley Davidson motorsykel ved en stor grønn åker.

MC-fyren stiller seg opp ved siden av motorsykkelen sin, mens vi får høre en voice som sier «Every town needs a bad guy». Voicen vi hører er fra mc-fyren selv, før det klippes til et totalbilde hvor han forteller at han ikke er så godt likt i byen, og at folk syntes han er litt gal. Så trekker han plutselig opp en pistol og fyrer av fire skudd. Det klippes til et uthullet stoppskilt, før vi igjen er tilbake i

samtalen med mannen som forteller om overfladiske mennesker som drikker seg fulle på lørdagen, mens som går i krikaen på søndagen. Så setter han seg på motorsykkelen sin og kjører avgårde.

I denne scenen er det også brukt «jumpcuts», håndholdt kamera og karakteren får snakke med fritt, samtidig som han plutselig tar opp en pistol og skyter rundt seg. Det er en absurd scene, men jeg opplever den fortsatt som autentisk, da det han forteller oppleves som om det kommer rett fra hjertet hans. Klippene i det han sier er gjort uten noen egentlig sammenheng, midt under det han sier ser vi bilder av at han skifter magasin på pistolen, før det klippes tilbake at han står rett opp og ned og prater. Det er på en måte ingen kontinuitetsklipp, men heller en illustrasjon over en handling denne mannen utfører, samtidig som de har valgt dette istedenfor «jumpcut» i det han sier.

#### **2.5.4 En oppsummering, hvordan oppnår foto/regi autensiteten?**

På bakgrunn av eksemplene på scenene over vil jeg si at denne filmen er løst på en spennende måte hvor man som publikum aldri vet hva man vil få se i neste scene. Fortellerstandpunktet endres hele tiden, med forskjellige krakterer som forholder seg til White, noen ganger til kameraet og andre ganger er det White som forholder seg til kameraet. Historiene man får høre, og menneskene man får møte gjennom filmen, oppleves som autentiske. Det de forteller og deler av livet sitt gjøres med stort engasjement og fortellerglede. Det virker for meg som om de er seg selv lik, og ikke nødvendigvis bryr seg så mye om kameraets tilstedeværelse.

Jeg får inntrykk av at det er et godt samarbeid mellom regi og foto. Det kan virke som om regi gir foto ansvaret med å dekke inn bildene i situasjonen uten å interagere i situasjonen eller instruere karakterene. Så lenge de har lydopptak av dialogen, får jeg inntrykk av at fotografen har fritt spillerom. Kameraets bevegelser er aldri perfekte, noe som tyder på at det vi får se kun er skutt en gang og ikke øvet inne flere ganger.

Måten regi/foto etablerer karakterene og scenene på er gjort på en utrolig god og enkel måte. Som beskrevet over, er scenen hvor mannen med stakk kommer gående, etablert ved at White stopper bilen og sjekker olje, så «plutselig» kommer det en kar gående langs den øde veien. Dette er hele etableringen før vi er i gang med å få høre denne personens historie. Vi trenger på en måte ikke noe mer informasjon om hvor denne mannen kommer fra og det er heller ikke utydelig hvorfor vi plutselig er i en «intervjusetting» med han. Jeg tror de har lagt opp til at det er de «fullt ut ekte» samtalene med karakterene som skal drive historien videre og ikke mye annen handling eller observering.

Jeg vil beskrive scenene i filmen med to uttrykk: regisserte rammer, autentiske observasjoner. Med dette mener jeg at etableringene og oppsettet for møtene med karakterene er regisserte, mens selve samtalen eller intervjuet med karakteren kun er en observasjon av det de sier og gjør. Dette var også vårt ønske da vi laget *URNE NR. 235*. Vi etablerte karakterene først ved å se hvor de oppholdt seg og hva de drev med før vi lot dem fritt få fortelle om livet, jobben og døden. Det vi får observere fungerer som et slag innpakning til det vi får oppleve når karakterene forteller historier fra sitt eget liv. På en måte blir etableringene kun en innpakning, mens det følelsesmessige ligger i samtalene med karakterene.

Brynjulf Hangaard skriver i sin bok *Intervjuteknikk for journalister*; «Omgivelsene et intervju gjøre i, vil nesten alltid påvirke måten vi oppfatter det på. Det gjelder å finne opptakssteder der situasjonen i seg sjøl, omgivelsene og det som skjer foran kameraet, gir opplevelse og informasjon». (Handgaard 2008: 212). Altså vil stedet man snakker med en person også være med på å påvirke vår opplevelse av karakteren.

### **3. Hvilken rolle har foto og regi i forhold til å skape autentiske stemninger?**

#### **3.1 Hvordan tilnærme seg karakterene?**

For å oppnå autentiske stemninger og hendelser under opptak tror jeg det er veldig viktig at teamet som lager filmen oppfører seg på en spesiell måte. Med spesiell mener jeg en måte som endrer og tilpasser seg i forhold til de karakterene man filmer. Det er viktig at teamet viser respekt for karakterene og lytter til det de sier. Jeg har opplevd at suksessfaktorer for å oppnå dette er å vise ydmykhet, respekt og interesse for karakterene. Hvis man gjør dette har jeg erfart at karakterene slapper mer av, blir mer talevillige og fortellende, samt at de slipper oss som filmskapere mer innpå seg selv. Det er jo en gang slik at mennesker liker å snakke om seg selv. Har man da har noen som er villige til å lytte til det man sier og komme med oppfølgningsspørsmål, vil man også oppleve at personen man snakker med er interessert og det er lettere å bli engasjert til å fortelle mer.

Michael Rabiger skriver dette i boken *Directing the documentary*; «The director arrives with advantages and hoping to get access to another person's life. As such we always exploit other people because there can be no film without such access. So you have the obligation to give and not just take, to be sensitive yet also assertive in the positive sense». (Rabiger 1998 :173).

Det handler altså også om å dele av seg selv som filmskaper. Jeg er helt enig i dette, Rabiger mener det er en plikt! Hvis man kan trekke samtalene med karakterene til egne hendelser og opplevelser, er det lettere å oppnå en dypere kontakt med karakterene. Dette kan videre kan bringe frem autentiske samtaler som følge av den tillit man har oppnådd. Med dette mener jeg at man også må dele av seg selv for at karakterene skal dele av seg selv. Dette kan for eksempel være i forbindelse med at man blir invitert på en middag eller til å hilse på familie og venner når man er på opptak. Hvis man for eksempel takker nei til å spise sammen med karakterene når de har laget mat til en, kan dette virke distanserende. Min erfaring er at det er viktig å ta i mot det menneskene man skal lage film om byr på, selv om det ikke har noe direkte med filmen å gjøre. Dette gjelder også å skape en relasjon som ikke har noe direkte med filmen å gjøre.

Et eksempel på dette med å ta i mot det man blir bydd på, er fra opptakene til *URNE NR. 235*. Som jeg har skrevet over brukte vi lang tid på research. I denne perioden var vi ofte innom Østre Gravlund og pratet med de som jobbet der. Deriblant gravlundsarbeideren som er en av karakterene i *URNE NR. 235*, og som også er hovedkarakteren i *Selv*. Hver gang vi var på besøk i brakka på gravlunden, spurte vi om de hadde noe kaffe. Dette syntes de var veldig hyggelig. At de i tillegg kunne få by oss noe virket veldig positivt. Etterhvert var ble det slik at hver gang vi kom, løp gravlundsarbeideren inn på kjøkkenet og kokte opp en kanne til oss med stor iver og humør. Dette kan for utenforstående virke som en rar liten bagatell, men ved at vi gav han muligheten til å varte oss opp, gav det han en tilfredshet som gjorde at han følte seg «nyttig». Jeg mener helt bestemt at når man er bevisst på slike detaljer, blir det lettere å oppnå en dypere kontakt med karakterene som igjen vil føre til at man kan få tillitsfulle og «fullt ut ekte» samtaler og hendelser på film.

### **3.2 Hvordan forholde seg til karakterene under opptak?**

I tillegg til at man skal vise interesse for det karakterene snakker om og sier, kan det noen ganger fungere å bruke stillhet eller å bare lytte, som et verktøy for å få mennesker i prat. Man kan kaste ut et stikkord og så bli helt stille. Dette gjelder både for regi og foto. Hvis man ikke responderer på det karakterene sier, vil de dekke over det, som kan oppleves som «pinlig-stillhet», med egen prat. Det kan ofte resultere i at man får gullkorn ut av slike situasjoner.

Om hvordan teamet kan hjelpe til med å skape autensitet ved å gjøre seg mindre tilstedeværende skriver Rabiger: «The crew can help by concentrating on their jobs, avoiding eye contact and giving no facial or verbal feedback». (Rabiger 1998 :190). Et eksempel på dette fra *URNE NR. 235* er inne i kapellet da begravellesagenten forteller om hvordan de kommunale begravelsene ble gjennomført

da han startet i jobben for mange år siden. I denne situasjonen var jeg som fotograf alene med begravelsesagenten. Jeg spurte han ikke om noen ting, men droppet bare et «tenk hvordan det var før i tiden», mens jeg filmet han helt tydelig uten å si noe mer. Han henvendte seg da til meg, mens han fortalte om hvordan tingene var før. Jeg responderte ikke, verken med blick eller verbalt, men så ned i søkeren på kameraet og «lot» som om jeg konsentrerte meg veldig om filmingen. Dette resulterte i en naturlig pause hvor han tenkte over hva han selv hadde sagt og snakket videre om det. I slike situasjoner oppleves det som blir sagt ofte veldig autentisk. Det som blir sagt, kommer direkte fra den man filmer selv, og er ikke et tydelig svar på et spørsmål, men snarere en refleksjon. I situasjonen med begravelsesagenten var det sånn at han holdt blikket festet på meg og avleverte det han hadde sagt i påvente av en reaksjon. Når han ikke fikk noen reaksjonen resulterte det i at han holdt blikket på meg mens han var helt stille. Dette oppleves i filmen som om han virkelig mener hva han sa og at han reflekterer over det selv etter han har sagt det.

Ett annet eksempel på dette med observering hvor karakteren som filmes ikke nødvendigvis glemmer kameraet, men snakker for han eller hun kanskje føler noe må sies er fra *Lykkens Grøde*. I scenen hvor Guri, den eldste av de to damene på gården, skal legge seg. Vi får se henne gå inn på rommet, ta seg en slurk brennevin, kysse bildet av den avdøde mannen John, legge bildet på innsiden av nattblusen og til slutt be en bønn. Mens hun gjør dette, forteller hun hva hun gjør. Dette opplever jeg som veldig autentisk selv om hun henvender seg til kameraet mens hun snakker. Det er tydelig at foto/regi ikke stiller noen spørsmål, da hun tar seg god tid til å utøve sine kveldsritualer før hun med noen mellomrom kommenterer hva hun gjør. Jeg opplever også dette som en veldig rørende og sterk scene, noe jeg tror kommer av at det er «fullt ut ekte». Hun sier; «...og her er kjærasten min...» før hun kysser bildet av han og legger det på innsiden av nattblusen. Så sier hun; «...han aktar eg på bringa mi». For meg forteller dette utrolig mye om henne og hennes savn av sin ektemann. I tillegg til at jeg opplever dette som «fullt ut ekte» blir følelsen av autensitet forsterket ved at jeg kan relatere meg til hennes savn etter sin mann. Jeg ønsker heller ikke å være alene, og vet ikke hva jeg skulle gjort uten min kjæreste.

### **3.3 Hvordan fange øyeblikket?**

En annen måte for regissøren og fotograften til å skape autentiske stemninger er ved å instruere karakterene. Jeg mener med dette ikke at man skal diktere hva de skal si eller gjøre i en spesifikk scene, men at de for eksempel får beskjed om å vente med en handling til fotografen er klar. Det handler igjen om dette med at man ønsker å fange øyeblikket og ikke må gjenskape det senere. Stefan Jarl sier dette om det at en hendelse kun skjer en gang; «... ei sak i ein dokumentarfilm

hender berre éin gong. Det er derfor ein er freista til å la kameraet gå heile tida. Det gjentar seg aldri, og viss det gjentar seg, er det alltid til det dårlegare.» (Birkvad&Diesen 1994: 205).

Hvis for eksempel en karakter i en film skal åpne et svarbrev på en jobbsøknad, så ønsker man å være der når det skjer. Karakteren kan ha mottatt dette brevet flere dager før man har planlagt å filme scenen, men det er da viktig at karakteren venter med å åpne dette brevet til teamet er på plass. Som jeg har skrevet tidligere i teksten, så er det viktig å fange det genuine øyeblikket, da det kan være svært vanskelig å gjenskape en følelse av glede eller sorg om man for eksempel fikk eller ikke fikk jobben.

### **3.4 Teamstørrelse**

Den amerikanske dokumentarfilmfotografen Jon Else sier; «With very few exeptions. A minimum of a two person crew is the way to go. Working as a one-person crew involves such incredible compromise, you only have so much brain power, you only have so much muscle power». (Bernard 2011: 174)

Størrelsen på teamet kan ha stor innvirkning på hvordan man kan skape eller ikke skape autensitet i en dokumentarfilm. Er man for mange i teamet, kan det resultere i at nærheten til karakterene forsvinner og man vil kanskje også miste muligheten til å oppnå de «fullt ut ekte» samtalene. Men det er heller ikke gunstig å lage en dokumentarfilm som et ett-manns team. Det er mye å holde styr på, man skal filme og ta opp lyd, instruere karakterne i hva og hvor man skal filme og så videre. Sheila Curran Bernard skriver i sin bok *Documentary Storytelling*; «In general working alone is not ideal, although there may be situations in which a project or scenes of a project can benefit». (Sheila Curran Bernard 2011: 174).

Jeg er enig med Bernard i dette. Til tross for at det ikke nødvendigvis er gunstig å være en person, tror at man vil kunne oppnå en del ved å være alene som fotograf med karakterene. Dette fordrer at fotografen er inneforstått med regissørens visjon for filmen og er en like stor del av relasjonen med karakterene som regissøren. Altså burde man bestrebe at karakterene har det samme tillitsforholdet til fotografen som de har til regissøren. Hvis dette er tilfellet, kan man i gitte situasjoner la fotografen arbeide alene. Skal man for eksempel filme en scene hvor intensjonen er å observere karakterene i deres virke vil dette være svært gunstig. I slike situasjoner tror jeg faktisk det er enda mer fruktbart å kun være alene som fotograf. Man vil da kunne være tilstede, men ikke på den måten at karakteren føler han eller hun vil måtte si noe eller forholde seg til noen andre. Rabiger skriver dette i boken sin: «For most people, normality only exist when one doesn't feel watched».

(Rabiger 1998 :188). Dette mener jeg er selve kjernen i hvorfor man burde bestrebe å gjøre seg «usynlig» som fotograf. Hvis man oppnår at karakterene ikke legger merke til at det filmes, vil de mest større sannsynlighet oppføre seg på en mer «normal» måte enn hvis det for eksempel hadde stått et stort kamerateam og mange mennesker rundt. Hvis man er konsekvent som fotograf med å holde fokuset på kamera, se i søkeren og ikke nødvendigvis interagere med karakterne, vil man ha god mulighet til å bli usynlig. Dette kan man også etablere ved at det er regissøren som alltid snakker med karakterene når det filmes. Hvis man får etablert dette, vil det også være mindre naturlig for karakterene å forholde seg til fotografen under opptak. Dette har jeg erfart flere ganger, og det fungerer veldig bra. Vi jobbet på denne måten under innspillingen av noen scener da vi laget *URNE NR. 235*. Da vi var på krematoriet og skulle observere krematørens arbeid, fungerte dette veldig godt. Her var det ikke planlagt at krematøren skulle si noe spesielt, ønsket var kun å observere han i hans arbeidsituasjon. Som man kan se av filmen, er kremtøren filmet veldig nært mens han tømmer krematorieovnen uten at han virker særlig bemerket av at kameraet observerer han på nært hold. Jeg fulgte i denne situasjonen etter krematøren inne på krematoriet, og etterhvert la han ikke merke til meg lengre.

#### **4. Hvorfor er autensitet viktig i dokumentarfilm, eller er det viktig?**

##### **4.1 Dokumentære røtter, *Direct Cinema***

Bakgrunnen for tilblivelsen av dokumentarsjangeren *Direct Cinema* på 60-tallet er en sammensatt historie, men det som trekkes frem som hovedpunkter er tilgangen på lett håndterlig utstyr, både til lyd og filmopptak, zoomlinsen som gjorde det mulig for fotografen å endre brennvidde under opptak, samt samfunnets higen etter å få se noe «virkelig». I 1930-40 årene var, som Birkvad og Diesen skriver, «...dokumentaren eit talerøyr for offentlig organ, pålagt informasjons- og propagandaplikter». (Birkvad&Diesen 1994: 31). På 1960-tallet var folk begynt å hige etter å få se «virkeligheten», derav kom interessen for filmer som for eksempel «*Direct Cinema* - klassikeren» *Salesman*. Birkvad og Diesen skriver dette om «virkeligheten» slik den ble speilet i de første *Direct Cinema*-filmene;

*Likevel vitna nærbileta, dei lange dvelingane ved motiva og dei flakkande kamerarørslene om ein impresjonistisk fascinasjon for røyndomen, som låg lang frå den pedagogiske tilrettelegginga til John Grierson eller den «ansvarlege haldninga» til TV – reportasjen. (Birkvad&Diesen 1994: 31).*

Beskrivelsene av hvorfor man var så fascinert av *Direct Cinema* – filmene, med de bevegelige



håndholdtbildene og de lange dvelingene ved de enkelte bildene, er de samme detaljene som underbygger autensiteten eller «det virkelige» også i dagens filmer. Selv om *Salesman* er en film fra 60-tallet, så har den store likhetstrekk med hva, for eksempel vår egen produksjon *URNE NR. 235*, er tuftet på, nemlig den usynlige tilstedeværelsen av kameraet og produksjonsteamet. I tillegg til den interessen publikum har vist for «den vanlige manns liv» gjennom de siste 50 årene. Jeg syntes Albert Maysles oppsummerer dette godt gjennom intervjuet med Alan Rosenthal fra boka *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*;

*I guess almost anybody would feel that way because the whole history of movie making has been to portray extraordinary things, and no one has felt that much confidence in looking at life itself and finding the extraordinary in the ordinary.*  
(Rosenthal 1972: 80).

I *Salesmann* fungerer også Albert Maysles både som fotograf og regissør. Dette er et annet spennende aspekt ved utviklingen av det lette utstyret på 60-tallet som fortsatt er aktuelt den dag i dag. I forbindelse med dette sa dokumentarfilmfotografen Richard Leacock følgende om sin jobb som fotograf; «we are the audience». (Sørenssen 2007: 204). Med dette mente han, som Bjørn Sørenssen skriver i boken *Å fange virkeligheten*;

*Filmfotografen er publikums representant på opptaksstedet og registrerer det som foregår. Forskjellen fra den tradisjonelle reportasjefilmen er at i Direct Cinema blir måten kameramannen arbeider på tillagt større vekt. I denne tradisjonen utføres mye av det arbeid som i dokumentarismen hørte hjemme på manus- og reigsiden, av kameramannen under opptak.* (Sørenssen 2007: 2004).

#### **4.2 Viktigheten av autensitet**

Så kan man spørre seg om autensitet er viktig for en dokumentarfilm. Jeg vil allerede nå svare ja på dette. Hvis man ikke har noen autensitet i en film, kan filmen etter min mening oppleves som overfladisk og kjedelig. Med dette mener jeg at filmen ikke vil oppnå den dybden jeg verdsetter ved gode dokumentarfilmer, at man får et genuint innblikk i et menneskets liv eller virke. Men, det er ikke slik at hele filmen trenger å ha scener som er autentiske. Flere av scenene kan godt være bildemontasjer, regisserte hendelser og intervjuer. Så lenge man har minimum en eller to autentiske scener, hvor det man får oppleve er «fullt ut ekte». Stefan Jarl er opptatt av dette. Han planlegger

ofte med noen autentiske scener i tillegg til selve innpakkingen og bilder som totalt utgjør filmen. Han sier; «Forteljeteknikken legg eg med andre ord til rett omkring noko dokumentarisk som så å seie vert gullkorna i den ferdige filmen. Dei kan du aldri få fram berre ved å konstruere ei forteljing. Det gjeld å ha tolmod, halde på tilstrekkele lenge – og så ramme inn situasjonane». (Birkvad&Diesen 1994: 190).

I filmen hans *Hotet* er det et veldig godt eksempel på akkurat dette. En av hovedkarakterene i filmen, Lillemor, forteller en veldig sterk historie om fiske og at det ikke lengre er mulig å fiske som i gamle dager på grunn av forurensing i vannet som følge av Tsjernobylulykken. Dette gjør hun i en intervjusetting hvor hun er utrolig følelsesmessig engasjert. Historien hun forteller, er mer som en personlig anekdote enn et svar på et intervju spørsmål, og er etter min mening selve grunnpilaren i filmen. Denne anekdoten gir et bilde på hele problematikken til samene og er på en måte hele filmen i en scene. Stefan Jarl sier dette om denne scene: «Det same skjer i Hotet der Lillemor byrjar gråte. Det viste eg ville hende. Så vi venta i åtte månader med å ta det, Eg hadde gjort klar heile filmen, men eg skulle ha med at ho græt òg. Så eg gjekk og venta, og plutsleg ein dag da ho hadde kjend oss så lenge at ho gløynde kamera, og vi sat og snakka, byrja ho å gråte. Da gjekk kameraet óg. Pelle som såg alt gjennom kameraet byrja gråte han óg! Det er autentisk og går ikkje å gjere betre». (Birkvad & Diesen 1994: 184).

Det var dette vi jobbet med å få til i *URNE NR. 235*. Vi ønsket å følge prosessene med gravferdsritualene, ispedd personlige anekdoter fra de forskjellige karakterene. Det var de personlige anekdotene som skulle være viktige for filmens fremdrift og ikke nødvendigvis selve handlingene de forskjellige karakterene utøvde. Ønske vårt var at dette skulle gi filmen en annen dimensjon enn den ville hatt hvis man kun observerte handlingene og gjorde sit-ned intervjuer. Et eksempel på en slik scene fra *URNE NR. 235* er da krematøren forteller om sin jobb. Vi har da sett han arbeide på krematoriet, hvor han blant annet har ført kisten med avdøde inn i ovnen og deretter tømt ovnen for aske. Så ser vi han prate. Han har et veldig ærlig og åpent uttrykk, ser rett mot regissøren, og det går et par sekunder før han begynner å prate. Da sier han «*Vi kaller dem sjelden mennesker.*» så har han et opphold på noen sekunder, mens han holder blikket festet mot regissøren før han fortsetter; «...du forholder deg til ting som kiste og urne... og aske...», så tar han noen sekunder pause igjen, med blikket fortsatt rett mot regissøren før han sier; «...*litt mer sånn ufarlige begrep kanskje...*». Jeg syntes vi har klart å formidle det han sier her på en autentisk måte. Han er i dialog med regissøren og virker ubemerket av kameraet. Man får følelsen av autentisitet på bakgrunn av dette, og fordi han holder blikket og tar seg gode pauser. Dette opplever jeg som tegn på at det

han sier, er noe han mener og som kommer fra hjertet. Det er ikke et «spill for galleriet», men noe «fullt ut ekte» vi har klart å fange på film. Hadde han blitt bedt om å gjenta disse setningene, på grunn av dårlig lyd eller lignende, ville han antakelig ikke ha tatt seg pauser i pratingen, ei heller holdt blikket mot regissøren og hatt det samme uttrykket i ansiktet. Det er disse detaljene som gjør at scenen oppleves autentisk, som igjen gjør at det er en scene som jeg opplever som rørende. Hadde vi gjort et nytt opptak av dette som beskrevet over, ville vi kanskje mistet autensiteten, og jeg ville antakeligvis heller ikke blitt så følelsesmessig engasjert i det han sier. Derfor mener jeg at autensitet er viktig i dokumentarfilm.

## 5. Oppsummering

I denne teksten har jeg beskrevet prosessen med produksjonen av *URNE NR. 235* fra start til slutt. Jeg har fortalt litt om bakgrunnen for filmen, selve ideprosessen, greiet ut om filmens stemninger og visuelle stil. Jeg har også beskrevet intensjonen med filmen og hva de opprinnelige planene var. Det er begrunnet hvorfor det ikke ble noe av de opprinnelige planene med å kontrastere by mot bygd, og hvordan vi endte opp med å fokusere på historien rundt den avdødes siste reise og menneskene han treffer på denne reisen. Videre har jeg beskrevet hvordan vi som tomannsteamt arbeidet og tilnærmet oss karakterene.

Disse erfaringene, samt det jeg har tilegnet meg av kunnskap gjennom lesing av faglitteratur og intervjuer med filmskapere, analyser av andre filmer og egne erfaringer har vært viktige kilder gjennom drøftingen av *hvorfor det kan være så vanskelig å formidle en autentisk stemning i dokumentarfilm? Og når det eventuelt er vanskelig og hvordan kan det oppnås?* Jeg har gått dypere inn i en av eksempelfilmene, *SFWJ*, en film som også var en av de store inspirasjonskildene til *URNE NR. 235*. Denne filmen har vært en kilde til mange kreative oppdagelser og egne refleksjoner på hvordan jeg ønsker å lage mine egne filmer i fremtiden.

Videre har jeg sett på hva fotografen og regissøren kan gjøre for å skape eller fange autentiske situasjoner. Det kan være seg ved å bruke forskjellige intervjuteknikker, størrelsen på teamet og

hvordan man skal regissere karakterene. Ved å vise til et historisk eksempel har jeg sett at forsøk på å dokumentere autentiske uttrykk har en lang tradisjon. Og at vi kan lære av dokumentarfilmhistorien i vår søken etter autentiske uttrykk.

## 6. Konklusjon

Når man skal lage en dokumentarfilm med og om mennesker, ønsker man at de skal fremstå på den måten de selv er, altså når de er seg selv lik. Man ønsker sjelden at disse menneskene skal oppføre seg eller agere på en måte som ikke er naturlig for dem å gjøre. Når et kamera blir tatt opp, en lydmann gjør seg klar eller en kameralampene blir slått på har personen man lager film om veldig lett for å bli usikker og nervøs. Da vil det ofte være vanskelig å få dem til å oppføre seg på en måte som de ville ha gjort hvis de for eksempel var alene eller sammen med mennesker de kjente godt. Altså vil resultatet av det man filmer i en slik situasjon ikke være autentisk for hvordan denne personen egentlig er.

Som dokumentarfilmskaper, er man nødvendigvis ikke ute etter å arrestere noen på det de sier eller gjør. Snarere tvert imot. Man ønsker kanskje å portrettere et menneskets liv og virke. Man ønsker at de skal fremstå på en ærlig og troverdig måte. Da er det viktig at man gjør dette på en måte som innebærer at man formidler noe som er autentisk. Dette kan til tider være veldig vanskelig. Etter min mening ligger nøkkelen i å ha god kommunikasjon med personen man skal lage film om. Dette gjør at det kan være så vanskelig å formidle en autentisk stemning i dokumentarfilm. Man må klare å vinne tilliten til personene man skal lage film om. Vinner man ikke denne tilliten mener jeg man må forkaste karakteren i filmen. Nina Hedenius sier dette om tilnærmingen til karakterene man skal lage film om som jeg er veldig enig i:

*Når ein nærmar seg eit menneske som ein til dømes skal lage eit portrett av, startar ein komplisert psykologisk og etisk prosess. Ein trengjer inn i nokon og tar eit ansvar. Ingen må kjenne seg utnyttat eller misbrukt op noko vis. Forarbeidet vert derfor ei form for prøve på om eg klarar å skape tillit hos den personen eg skal arbeide med. (Birkvad&Diesen 1994; 217).*

For å oppnå denne tilliten tror jeg man må utvise respekt, ydmykhet og interesse for personen man skal lage film om. Hvis man altså klarer å skape et slikt tillitsforhold vil man ha god mulighet for å kunne oppnå autentiske stemninger. Det er også veldig viktig at hele teamet som er med på produksjonen, hvertfall under opptak, også har et godt forhold til personens som skal filmes. Dette

resulterer etter min erfaring med at stemningen under opptak blir atskillig tryggere både mellom karkaterne og teamet, men også mellom teamet på opptak.

## Kildehenvisninger

### Litteratur

- Bernard, Sheila Curran, *Documentary storytelling*, Focal Press, 2011
- Birkvad, Søren og Diesen, Jan Anders: *Autentiske inntrykk*, Det Norske Samlaget, 1994
- Handgaard, Brynjulf, *Intervjuteknikk for journalister*, Gyldendahl Akademisk, 2008
- Njaastad, Olav, *Intervjuteknikk for journalister*, Gyldendahl Akademisk, 2004
- Rabiger, Michael, *Directing the documentary*, Focal Press, 1998
- Rosenthal, Alan, *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*, University of California Press, Berkeley, 1972
- Sørensen, Bjørn, *Å fange virkeligheten*, Universitetsforlaget, 2007

### Fra internett

- *Den usynlige*, artikkel om kommunal begravelse fra Dagbladet Magasinet, 2010  
<http://www.dagbladet.no/2010/01/26/magasinet/ensomhet/familie/dod/10105099/> (Sist besøkt 09.05.12).
- *Vinner Minimalen 2012*, <http://www.minimalen.com/sider/no.php?a=news&p=38> (Sist besøkt 09.05.12).
- *Autentisk*, Store Norske Leksikons definisjon av autentisk, <http://snl.no/autentisk> (Sist besøkt

09.05.12)

- *Autentisk*, Bokmålsordbokas definisjon av autentisk, <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=autentisk&bokmaal=+&ordbok=bokmaal> (Sist besøkt 09.05.12)

## Filmutvalget

- *URNE NR. 235* (Bergersen, Marius & Vesterås, Sindre, foto: Vesterås, Sindre), Høgskolen i Lillehammer TVF, 2012
- *Selv* (Bergersen, Marius & Vesterås, Sindre, foto: Vesterås, Sindre) Høgskolen i Lillehammer TVF, 2012
- *Lykkens Grøde* (Grindaker, Karoline og Kjøs, Hilde K., foto: Lotherington Nils Petter, Hilde K. Kjøs) Skofteland Film, 2008
- *Searching for the Wrong-Eyed Jesus* (Douglas, Andrew, foto: Douglas, Andrew) Andrew Douglas Company, Anonymys, Lone Star co-production for BBC, 2003
- *Gubben i stuggan* (Hedenius, Nina, foto: Hedenius, Nina) SVT Dokumentär, 1996
- *Hotet* (Jarl, Stefan, foto: Per Källberg) Stefan Jarl Filmproduktion AB, Filmfotograferna, 1992
- *Salesman* (Mysles, Albert og Maysles, David, foto: Mysles Albert) Maysles Films, 1968

## Bildeliste

- s. 04 Eksempelbilde 1-4. Grab fra *URNE NR. 235* (2012) Foto: Sindre Vesterås.
- s. 07 Eksempelbilde 1-4. Grab fra *URNE NR. 235* (2012) Foto: Sindre Vesterås.
- s. 07 Eksempelbilde 1-4. Grab fra *URNE NR. 235* (2012) Foto: Sindre Vesterås.
- s. 09 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *URNE NR. 235* (2012) Foto: Sindre Vesterås.
- s. 23 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Selv* (2012) Foto: Sindre Vesterås.
- s. 24 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Lykkens Grøde* (2008) Foto: Nils Petter Lotherington / Hilde K. Kjøs
- s. 25 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Lykkens Grøde* (2008) Foto: Nils Petter Lotherington / Hilde K. Kjøs
- s. 25 Eksempelbilde 3-4. Grab fra *Searching for the Wrong-Eyed Jesus* (2003) Foto: Andrew Douglas
- s. 26 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Searching for the Wrong-Eyed Jesus* (2003) Foto: Andrew Douglas
- s. 26 Eksempelbilde 3-4. Grab fra *Gubben i stuggan* (1996) Foto: Nina Hedenius
- s. 27 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Hotet* (1987) Foto: Per Källberg

- s. 28 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Hotet* (1987) Foto: Per Källberg
- s. 28 Eksempelbilde 3-4. Grab fra *Salesman* (1968) Foto: Albert Maysles
- s. 30 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Searching for the Wrong-Eyed Jesus* (2003) Foto: Andrew Douglas
- s. 31 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Searching for the Wrong-Eyed Jesus* (2003) Foto: Andrew Douglas
- s. 33 Eksempelbilde 1-2. Grab fra *Searching for the Wrong-Eyed Jesus* (2003) Foto: Andrew Douglas

## Appendix

### Vedlegg 1: Ideskisse/prosess kommunal begravelse

Prosess kommunal begravelse

#### Nabo finner mann død i bolig

- Kontakter politi
- Politi ankommer
- **hentetjenesten** (nøytral gravferdsbil som går på rundgang) evt. sykebil

#### Liket blir kjørt til Ullevåll sykehus

#### Rapport til gravferdsetaten

- Gravferdsetaten finner **prest** (ut i fra hvilken kirkemenighet personen er tilkoblet til - boligadresse)
- Fra Gravferdsetaten til **Wang**
- Fra Gravferdsetaten til **politiet; Knut Skjelvan**

#### Politi

- Undersøker saken - finner evt pårørende (familie, slekt, venner, bekjente)
- Ringer **Oslo kommunes byarkiv**

#### Oslo kommunes byarkiv

- Leter opp slekt-info i bøker
- Gir info tilbake til **politi**

#### Politi

- Setter sammen informasjon i et dokument som gis videre til .....gravferdsetaten?
- Saken avsluttes fra politiet sin side

#### Prest

- Prøver å finne **bekjente** i nærmiljøet
- Ringer oppgitte **pårørende** for info om personen (til minnetalen)

#### Wang begravelsesbyrå

- Henter liket på **ullevåll sykehus** - kjører det til **østre gravlund**

#### Østre gravlund ----- Bisettelsen

- **Presten** kommer litt før - gjør seg klar i presterommet (kler på seg)
- **Wang** triller inn kisten - pynter med blomster - legger ut minnehefte
- **Organisten** ankommer og spiller
- **Presten** prater med evt ankommet pårørende før og etter seremonien
- evt får ny info om personen fra nye pårørende (hvis nødvendig og det ankommer uten forvarsel)

- Bisettelse - **prest** prater - sang - evt pårørende går ut
- **Wang** tar med kista ut til bilen - kjører til **Alfaset krematoriet**

#### Alfaset krematoriet

- **Wang** setter kiste innenfor døra - kaster blomster
- **Krematorie-arbeidere** henter kisten - fører den til kjelageret.
- Kisten blir stående på lager til sin tur til å kremes
- Henter kiste inn til ovn-rommet
- Kisten blir stående i bakgrunnen mens en liten kiste (baby) blir heist opp og ført inn i ovnen i bakgrunnen
- Kisten blir heist opp - ført inn i ovnen.
- Arbeider titter inn i hull og ser om det er snart ferdig
- Arbeider åpner og skraper sammen rester ned i hull
- Arbeider tar med boks bort til nytt rom - setter den til knusing (lager aske av bein som er igjen)
- Metallbiter skilles ut
- Asken blir fylt i **urne** - urnen tettes og føres til venterom
- Urnen står til vent på venterommet til den er klar for transport til **urnenedsettelse på Østre**

#### Urne-transport

- Urnen blir transportert til Østre gravlund av egen utkjører fra krematoriet? (eller østre?)

#### Østre gravlund

- Urnen blir satt på lager i kjelleren
- Urnen blir hentet av **Kjell (østre-arbeider)**
- **Urnedsettelse** - Kjell og .....



## **Vedlegg 2: Opptaksplan/skuddliste**

Ønsket opptaksdager 2. semester Master 2  
Marius og Sindre

16. jan - 29. jan & 13. feb - 28. feb

### **SCENER, SKUDD:**

Krematorium:

- Stocks utenfra dag/kveld.
- Intervju med Lars.
- Lunsj med gutta.
  
- Urne blir satt på plass i hylle.  
m/ 800w og isopor.
- Urne står sammen med andre urner på vent
- babykiste blir kjørt inn i bakgrunnen (vår kiste i fokus)
- Ansikter (reaksjoner) når kiste blir satt inn

-Flere vinkler på de få sek med åpent inn til kiste tar fyr

- Bud kjører urne til østre gravlund

Østre:

- Stocks av kapellet utenfra dag.
- Lunsj
- Intervju med Per.
- Stocks av gravplass, filmet ut av bil kjøring.
- Wang begravelsebil kjører på gravplassen med Per i forgrunnen (evt bakgrunnen)
- Per og ... jobber sammen.
- Per kjører golfbil.

Wang:

- Intervju med Lars nede i kjelleren? - evt første gang vi ser han (altså når de henter personen - som feks utenfor kapellet)
- (De er jo aldri der nede, men det gjør kanskje ikke noe? Tenkte det kunne være fint i og med at vi der nede har mange kister, lyssestaker etc..?)

Oslo:

- Bybilder av Oslo på kveldstid.
- Kjørebilder rundt i Oslo sentrum.
- Begravelsebilen kjører i byen - filmet utenifra og innenifra.

Timelaps:

- Dag blir til kveld mot himmel.
- Skyer som farer forbi.
- Muligens dag blir til natt over Oslo by?

Generelle Stocks:

Månen, symboliserer kveld.

### **Vedlegg 3: Detaljert skuddliste Alfaset Krematorium**

#### **Skuddliste Krematorium**

Vi ønsker ikke å vise noe særlig prosess på krematoriet. Derfor vil vi fokusere på å skyte nære og ultranære bilder som skal formidle den stemningen vi er ute etter uten å vise alt i totaler. Vi ønsker ved dette å opprettholde en spenning om hvordan selve hendelsesforløpet på krematoriet foregår. Samtidig vil vi bruke store totaler til å vise geografien i de forskjellige rommene.

Disse forskjellige detaljebildene har vi sett for oss at vi i klippen skal bryte opp med situasjonscener mellom dem som jobber på krematoriet. I disse situasjonene ønsker vi å "følge på". Vi kommer til å filme i lunsjrommet, mens de snakker sammen i ovnsrommet og i kontrollrommet. Kanskje de også vil bli stillt noen spørsmål underveis i de forskjellige prosessene.

#### **Skuddliste Alfaset krematorium:**

Kjølerom:

- UNæ. kiste blir satt på plass i hylle. 50 mm.
- Næ. kiste på hylle sentrert. 50mm.
- Tot. alle kistene på hyller. 14-35mm.

#### Ovnsrom "uten mennesker":

- UNæ. kiste som blir kjørt inn i krematorieovn. 85mm.
- UNæ. luke inn i ovn fra baksiden. 50mm.
- UNæ. krematør som titter inn i luke. (Flammer reflekteres i øynene). 50mm.
- Unæ. asken som tømmes fra ovn fra baksiden av ovn. 85mm.
- Unæ. innholdet som kommer ifra ovn etter kremasjon. 50mm.

#### Ovnsrom "m/mennesker":

- Næ. krematør som trykker på truck knapp og kjører ut av bildet. 50mm.
- Næ. kiste som blir heist opp med truck mot krematør. Fokus på mekanikk i truck, krematør i defokus bak. 50mm.
- UNæ. krematør trykker på krematorieovn knapp. 85mm.
- UNæ. krematør tar på seg arbeidshansker. 50mm.
- UNæ. krematørs hender som jobber med tømning av ovn. 85mm.
- Næ. krematørs ansikt som jobber med tømning av ovn. 85mm.
- Næ. krematør tar ut kasse med aske fra kremering. 50mm.

#### Kontrollrom "m/mennesker":

- UNæ. fingre på datamus. 85mm.
- Næ. øyne som ser mot dataskjerm forfra. 50mm.
- Ansk. krematør som ser på datamaskin. 50mm.

#### "Laboratorium":

- UNæ. Urne som blir fylt opp fra maskin. Asken som kommer ut av knusemaskin. 85mm.
- Unæ. drill som fester lokket på urne. 85mm.
- Tot. krematør jobber med å lukke urne. 14-35mm.
- Tot. hylleseksjon hvor urnen plasseres. 14-35mm.

#### Situasjoner/"følge på":

- Lunsj pause. Dekke inn hva som blir sagt. Marius dropper samtaletemaer på de medvirkende. 14-35mm.
- Kontrollrom. Dekke inn hva som blir sagt. Marius dropper samtaletemaer på de medvirkende. 14-35mm.

### **Vedlegg 4: Utstyrslister**

Ustyrsliste for Marius Bergersen og Sindre Vesterås MADOK2.  
Hentes Tirs 15/ons 16 nov. Leveres man 28 nov.

1 x Panasonic AF 101 m\optikk og adapterring Nikon eller Canon  
1 x Tripod  
1 x Monopod  
1 x Lydbag m/ 2 myggsett

1 x 800w  
1 x dedolight  
1 x kinoflo (kort)

1 x superclamp

---

Ønsket opptaksdager 2. semester Master 2

Marius og Sindre

16. jan - 29. jan & 13. feb - 28. feb

Ønsket utstyr:

- panasonic af101 med olympus objektiv
- sound devices pix
- lydbag med 2 mygg-sett
- zoom-opptager
- bom
- dv-stativ
- kort kinoflow m/ c-stand
- 1 800 w med stativ
- dedolight med stativ

## **Vedlegg 5: Søknad Fritt Ord**

**SØKNAD FRITT ORD**

**Marius S. Bergersen 30.10.11**

### **PERSONLIGE OPPLYSNINGER OM SØKER**

Dette prosjektet vil være eksamensfilmen i Mastergradsstudiet i Dokumentarproduksjon ved HiL og skal ferdigstilles våren 2012. Teamet vil bestå av dokumentar-regi student Marius Søvik Bergersen, dokumentar-foto student Sindre Vesterås og produksjonsleder Karianne Jungård Nilsen.

Marius Søvik Bergersen (f.1983) vil ha regi på prosjektet. Marius har en bachelor i Dokumentarregi ved HiL og tar nå en mastergrad i Dokumentarproduksjon m/spesialisering i regi ved HiL.

Sindre Vesterås (f.1985) vil være fotograf på filmen. Han har en bachelor i Fjernynsteknikk ved HiL og tar nå en mastergrad i Dokumentarproduksjon m/spesialisering i foto ved HiL.

### **PROSJEKTBEKRIVELSE**

Filmen vil ta for seg menneskers begravelses-seremonier, og ved å ta utgangspunkt i to forskjellige

historier, om to mennesker som har gått bort sine begravelser, få et innblikk i hvordan mennesker forholder seg til døden og ritualer rundt begravelser.

Den ene historien vil handle om et eldresenter på Senja i Nord-Norge, der det gjennomføres en filosofi som handler om åpenhet rundt døden. Dette er en annerledes måte å arbeide med denne tematikken på enn på andre eldresentre og gamle hjem rundt om i Norge. Her prøver man å ha et åpent forhold til døden, ved å prate fritt rundt tema istedenfor å overse det. Det blir gjennomført åpen kiste i dagligstuen for de som ønsker å ta ett siste farvel med vedkommende, som har vært de andre beboernes samboer, venn, nabo, ektefelle etc. Og ved at menneskene på øya Senja lever i et forholdsvis lukket samfunn, kjenner veldig mange hverandre og et dødsfall påvirker samfunnet mer enn f.eks i storbyer som Oslo, noe som igjen knytter de sammen og kanskje får de til å forholde seg til temaer som dette annerledes.

Den andre historien vil ta for seg prosessen med kommunale begravelser i Oslo. Det er mennesker som ikke har familie, slekt eller bekjente som kan ta seg om deres begravelser når de dør, og dermed trengs det hjelp fra kommunen til å ordne alt som må ordnes for at dette skal gjennomføres. Her blir alt tatt hånd om, helt til mennesket som har gått bort er begravd, inkludert å forsøke å finne noen bekjente som kan komme i begravelsen. Uheldigvis finnes det situasjoner der slike tiltak trengs, men siden det finnes er dette et veldig viktig arbeide, for å kunne tilby mennesker i slike situasjoner en respektabel avslutning på livet. Dette handler ofte om glemte, ensomme mennesker i storbyene, som fortjener å bli vist like mye respekt og medmenneskelighet som alle andre i samfunnet.

Forskjellige kulturer og samfunn har forskjellige tradisjoner i forhold til gjennomføring av begravelser og syn på døden, og dette er også forskjellig innad i Norge, der samfunn har egne måter å gjennomføre slike seremonier og ritualer. Kontrastene synes kanskje sterkest mellom by- og bygdesamfunn, noe som skal brukes som kontraster i filmen. Ved å flette disse to historiene og kryssklippe de sammen, og ved å bruke kontrastene som finnes i Oslo sitt byliv og Senjas naturliv, skal man forsterke forskjellene som finnes i kulturer når det gjelder begravelses-seremonier, også i dagens Norge.

## **Budsjett**

I denne filmen vil det bli tatt utgangspunkt i to historier, en fra øya Senja i Nord-Norge og en i Oslo.

Reiseutgifter vil derfor være den største utgiftsposten for vår produksjon. Dette vil gjelde både research-perioden og opptaks-perioden. Kostnader ved utstyr dekkes av Høgskolen i Lillehammer og vil ikke være en utgiftspost.

Vi er tilknyttet Høgskolen i Lillehammer, men vil bo og arbeide hovedsakelig i Oslo. Derfor har vi lagt behov for leie av kontorlokale og klipperom i budsjettet.

Her er et forslag på et budsjett. Kontokodene og kalkylemalen er hentet fra NFI sitt kalkyleskjema.

## **11 PROSJEKTUTVIKLING (research)**

Konto	Mengde	x	Sats	Sum
11 9070 - Reiseutgifter	2	2	1000	4000
11 9072 - Hotellopphold	2	2	500	2000
11 9081 – Leide biler	2	2	800	3200
<b>SUM</b>				<b>9200</b>

### 31 PRODUKSJON

Konto	Mengde	x	Sats	Sum
31 9010 – Leie kontorlokaler (klipperom)	5	1	2000	10.000

11-9042 – Videoutstyr (oppbevaring råmateriale)	1	2	500	1000
<b>SUM</b>				<b>11.000</b>

#### 44 REISER/TRANSPORT

Konto	Mengde	x	Sats	Sum
44 9070 - Reiseutgifter	4	2	1000	8000
44 9072 - Hotellopphold	6	2	500	6000
44 9081 – Leide biler	6	2	800	9600
44-9098 – Frakt/spedisjon	4	1	400	1600
<b>SUM</b>				<b>25.200</b>

--	--	--	--	--

### 51 PRODUKSJON ETTERARBEID

Konto	Mengde	x	Sats	Sum
51-6152 – TEKSTING/OVERSETT/ TILRETTELEGGING	1	1	1000	1000
<b>SUM</b>				<b>1000</b>

### 54 MUSIKK

Konto	Mengde	x	Sats	Sum
54-3310 - KOMPONIST	1	3	1000	3000
54-8390 TONOAVGIFT	1	1	1000	1000
<b>SUM</b>				<b>4000</b>



--	--	--	--	--

### 62 UFORUTSETTE UTGIFTER

Konto	Mengde	x	Sats	Sum
62-8699 UFORUTSETTE UTGIFTER	1	1	500	500
<b>SUM</b>				<b>500</b>

### KALKYLESAMMENDRAG

Konto	Sum
11 Prosjektutvikling	9200
31 Produksjon	11.000
44 Reiser/transport	25.200
51 Produksjon etterarbeid	1000
54 Musikk	4000
62 Uforutsette utgifter	500

<b>SUM</b>	<b>50.900</b>
------------	---------------