



Masteroppgave

”Casting og etikk i dokumentarfilm”

En refleksjon rundt regissørens arbeid og ansvar

av

Ida Thorkildsen Valvik

Innholdsfortegnelse

1. Innledning

- 1.1 Problemstilling
- 1.2 Bakgrunn for valg av tema
- 1.3 Struktur på oppgaven
- 1.4 Metode

2 Dokumentaren i dag

- 2.1 Publikums forventning
- 2.2 Reality
- 2.3 Karakterdrevne dokumentarer

3 Dramaturgi

- 3.1 Hva er dramaturgi – klassiske strukturer
- 3.2 Karakterer i dramaturgiske strukturer

4 Casting

- 4.1 Hva er casting
- 4.2 Castingmetoder i reality
- 4.3 Castingmetoder i dokumentar

5 Rapport "Magikeren"

- 5.1 Synopsis
- 5.2 Tema og handling
- 5.3 Persongalleri
- 5.4 Dramaturgi

- 5.5 Stemning, stil, form og filmatiske virkemidler
- 5.6 Regissørens visjon og kreative muligheter
- 5.7 Research og casting

6 Den ideelle karakter

- 6.1 Hvem leter man etter, og hvorfor fungerer de?
- 6.2 Sammenligning med Evans

7 Etikk

- 7.1 Ethiske utfordringer og løsninger
- 7.2 Bruken av kontrakter

8 Konklusjon

9 Bibliografi

Vedlegg

1. *Synopsis*
2. *Utstyrliste*
3. *Manus 1.utkast*
4. *Klippemanus endelig utkast*
5. *Produksjonsplan*
6. *Budsjett*
7. *Spørsmål stilt til intervjuobjekter*
8. *DVD med Magikeren*

1. Innledning

"Dokumentar handler om å ta vekk. Man har en helt virkelig person, og så tar man vekk det man vil."

Regissør Rune Denstad Langlo, 03.05.12, Oslo.

1.1 Problemstilling

Når man ser en dokumentar ønsker man å bli engasjert på en eller annen måte. Noe av det beste jeg vet er å føle at jeg får bli kjent med mennesker og skjebner jeg normalt ikke ville hatt tilgang på. Det er noe spesielt med å se en dokumentarfilm, og vite at karakterene ikke er skuespillere. Det gjør noe med oss å føle at vi ser en sterk, morsom, spennende eller tragisk historie, som i tillegg er sann.

De mest engasjerende karakterene skiller seg ut, de har en x-faktor som er vanskelig å beskrive. Jeg kan ta meg i å tenke: *"Hvordan i all verden fant filmskaperne han?"*.

Castingprosessen i arbeidet med en dokumentar er både annerledes og likt det tilsvarende arbeidet med en fiksjonsfilm. Det handler om en intuitiv følelse av at noe er rett eller galt, men i dokumentaren er man avhengig av karakterer som kanskje nettopp **ikke** fungerer bra som skuespillere. De som ikke har et så kraftig filter. Og nettopp fordi vi elsker å tenke at det vi blir fortalt i dokumentarer er sant, så utfordrer dette filmskaperne på flere områder. Vi presenterer en sannhet om andre mennesker. Vi forteller noens personlige historie gjennom våre øyne og vårt språk.

Dokumentarfilmen skiller seg stort sett litt fra realitysjangeren. Som regel handler dokumentarer om et virkelig miljø, eller mennesker som lever i den virkelige verden – og som forholder seg til hverandre på en normal måte i en normal setting. Allikevel tror jeg man kan møte på en del av de samme utfordringene når det gjelder både valg av karakterer og det å forholde seg til virkelige mennesker. Casting i dokumentarfilm har også ofte som ambisjon å finne karakterer som passer inn i den dramaturgien man ønsker å benytte seg av, slik som realityregissørene også tenker.

Jeg vil ta for meg tre hovedspørsmål i denne oppgaven:

1. Hvordan fungerer castingprosessen i en dokumentarproduksjon?
2. Hvem er den ideelle karakter?

3. Hvilke etiske utfordringer kan man møte som dokumentarfilmskaper i arbeidet med karakterer, og hvordan kan man løse dem på en god måte?

Fordi dokumentarfilm er et så vidt felt, er jeg nødt til å sette noen begrensede premisser for hva jeg skal ta for meg. Jeg vil fokusere på norsk dokumentar, fordi jeg ønsker at den etiske diskusjonen skal ta utgangspunkt i norske forhold, vårt forhold til etikk og grensene for hva som er privat og for personlig. De to norske regissørene jeg har valgt ut for intervjuer, har begge laget film om ungdom, noe jeg mener er interessant fordi ungdom er ekstra sårbare og i en kontinuerlig prosess av å bli voksen. Filmene de har laget er også dokumentarer som tar for seg samfunnsmessige aktuelle temaer, som det å være minoritet og ungdom, men uten å være eksplisitt i uttalen av en spesifikk tematikk. Det er de personlige historiene, det karakterdrevne, som gjør filmene. Det gjør at publikum fokuserer på andre elementer enn tematikken.

Et siste poeng er nettopp dette; at jeg vil fokusere på den karakterdrevne dokumentaren. Premissene vil sannsynligvis være annerledes for en person som deltar i en samfunnskritisk dokumentar, og sånn må det nesten være. For eksempel hvis man representerer myndighetene i en dokumentar om asylsøkerbarn som blir sendt ut av landet, så må man nesten forvente en rolle som skurk.

Den typen dokumentar jeg ønsker å basere refleksjonene rundt er dokumentaren hvor filmskaperen går inn i prosjektet med en interesse eller nysgjerrighet for et miljø eller type mennesker. Man har ikke på forhånd fått nyss i en spennende skjebne, og tar direkte kontakt med denne personen. Man må derimot igjennom en research og castingperiode hvor man leter etter den perfekte fortelling og den perfekte karakter. Hva legger man da til grunn for hvem man velger som sin hovedkarakter? Hvilke andre karakterer får plass i filmen – og hvorfor?

Det er dette jeg vil ha som utgangspunkt når jeg går i gang med oppgaven.

1.2 Bakgrunn for valg av tema

Jeg hadde selv et tilsvarende utgangspunkt før jeg gikk i gang med årets eksamensfilm, *Magikeren*. Jeg var interessert i tryllemiljøet i Norge, og ønsket å lage noe om det. Jeg søkte etter en personlig historie, for å gjennom den kunne si noe større om en utdøende kunstform. Erfaringene med arbeidet har gjort meg nysgjerrig på hvordan andre regissører jobber med casting. I tillegg har jeg erfart noen etiske utfordringer knyttet til

arbeidet med karakterene i filmen, og jeg mener man som dokumentarfilmskaper bør gjøre seg noen refleksjoner rundt hvordan man jobber med menneskene i filmene sine. Jeg vil utdype mine egne erfaringer senere i oppgaven.

Jeg tror at gjennom virkelighets-tv og en stor økning av såkalte dokusåper, har grensene våre for hvor mye privat vi skal få tilgang på blitt utvidet. Innenfor realitysjangeren har det etter hvert blitt stuerent å sette mennesker i ekstreme situasjoner, med hovedmål å skulle underholde et etter hvert ganske så kresent publikum. Situasjonene kan være ekstreme enten fysisk eller emosjonelt, men uansett er *god* casting essensiell for å skape de ønskede konfliktene, spenningene og emosjonelle øyeblikkene som publikum ønsker seg.

Man trenger engasjerende karakterer for å holde på publikummet, og den ekstreme tilgangen på slike typer har kanskje hatt en effekt på hva slags type karakterer vi nå også ønsker oss i dokumentarfilmer?

Refleksjoner som jeg vil gjøre i denne oppgaven mener jeg kan gi et nyttig verktøy i arbeidet med å finne de riktige eller mest engasjerende karakterene, og det kan også gi et viktig innspill med tanke på hva slags ansvar man pålegger seg selv som regissør ved å gi *vanlige* mennesker en så stor eksponering og mengde oppmerksomhet over en kortere periode.

1.3 Struktur på oppgaven

Jeg vil først i oppgaven gjøre rede for den situasjon vi befinner oss i, i dokumentarhistorisk sammenheng. Dette vil jeg gjøre fordi jeg mener at virkelighets-tv og dokusåper har gjort noe med folks oppfatning av dokumentaren som sannhetsvitne, og den måten mennesker blir "brukt" i disse produksjonene, har kanskje også gjort noe med grensene våre som filmskaperere.

Deretter vil jeg ta for meg dramaturgi. Jeg vil presentere de vanligste dramaturgiske strukturene, og hva slags rolle ulike typer karakterer har i disse. Jeg vil i denne delen også se på egenskaper som en protagonist, en hovedperson, burde ha. Senere i oppgaven vil jeg kunne sammenligne dette med hva dokumentarfilmregissører legger vekt på i sine utvelgelser.

For å eksemplifisere skal jeg presentere en rapport for min egen eksamensproduksjon, *Magikeren*. Rapporten vil gå inn i en refleksjonsdel hvor jeg ser på mitt eget research-

og castingarbeid. Jeg vil gjøre en kort analyse av min hovedkarakter, før jeg tar for meg et mer generelt kapittel om hvem som er den ideelle dokumentarkarakter, og hvorfor.

Som en naturlig viderføring av dette vil jeg så ta for meg de etiske utfordringene i arbeidet med vanlige mennesker. Bill Nichols og Jerry Rothwell vil være teoretikerne jeg tar utgangspunkt i, men hovedvekten vil allikevel ligge på intervjuer jeg har gjort med regissør Kari Anne Moe og regissør Rune Denstad Langlo. Jeg vil forsøke å knytte deres erfaringer og tanker opp imot min egen refleksjon, og komme med en slags konklusjon ut fra dette.

1.4 Metode

Metoden jeg vil benytte meg av er som nevnt analyse av min egen eksamensfilm *Magikeren*, i tillegg til at jeg har gjort kvalitative intervjuer med to regissører; nevnte Kari Anne Moe og regissør Rune Denstad Langlo.

1. Presentasjon av Kari Anne Moe og filmen *Til Ungdommen*

Kari Anne Moe jobber som regissør for produksjonsselskapet Sant & Usant. *Til Ungdommen* er hennes første kinodokumentar, men hun har tidligere laget flere prisbelønte dokumentarfilmer, som for eksempel *Selger 329*. Kari Anne Moes film *Til Ungdommen* har premiere på norske kinoer 31. august 2012. Kort fortalt handler den om fire ungdommer, fra fire ulike ungdomspartier, som følges i forberedelsene til kommunevalget i 2011. Så blir det en veldig annerledes sommer enn forventet fordi terroren rammer Norge den 22. juli. Vi får følge ungdommene også i tiden etter dette. Det blir et portrett av en generasjon som blir preget på en helt spesiell måte. (Moe, 2012)

2. Presentasjon av Rune Denstad Langlo og filmen *99 % Ærlig*

Rune Denstad Langlo er både fiksjon- og dokumentarregissør. Han er kanskje mest kjent for spillefilmen *Nord* som kom i 2009, men begynte i utgangspunktet med dokumentar. Jeg snakket med han om kinodokumentaren *99 % Ærlig*, og serien *Glatte Gater*, som gikk henholdsvis på kino og NRK i 2008 og 2007. Både serien og filmen handler om en gruppe ungdommer i Oslo som driver med hip hop i kollektivet Forente Minoriteter. De fire hovedkarakterene har ulike nasjonaliteter, men alle fire

holder på med musikk. I filmen følges de gjennom gleder og sorger i privatlivet, og i deres arbeid i gruppa med ulike ambisjoner og drømmer.

(Langlo, 2012)

Jeg har valgt de to regissørene fordi de begge to har laget film med flere hovedkarakterer. Utgangspunktet har vært en interesse for ungdom som driver med noe spesielt, i disse tilfellene politikk og musikk. De har altså ikke laget portrettfilmer, men filmene er likevel karakterdrevne. Det er filmer som er avhengige av at fire ulike mennesker fungerer sammen, og bidrar med ulike ting. Det gir et enda vanskeligere utgangspunkt for castingen. Det at de begge har laget film om ungdom, gir det en ekstra interessant dimensjon. Fordi ungdom er spesielt sårbare kan de etiske utfordringene bli større, og begge disse regissørene har reflektert mye rundt sitt ansvar som filmskapere. I tillegg er det interessant med Rune Denstad Langlo, fordi han både lager fiksjonsfilm og dokumentar. Han har erfaring med å jobbe med både skuespillere og "virkelige" mennesker.

Det finnes ulike typer kvalitative intervjuer, og jeg bruker det semistrukturerte intervjuet. Det kjennetegnes av at temaene det skal snakkes om er definert på forhånd. Det gir en stor fleksibilitet i det at denne formen åpner for oppfølgingsspørsmål og digresjoner. (Østbye m.fl, 2007: 100)

Jeg har snakket med regissørene om deres teknikker for å gjøre en god casting. I tillegg har jeg snakket med dem om hva man må ta hensyn til når man faktisk jobber med virkelige mennesker. Hvilke etiske problemer kan man møte på i arbeidet, og hvordan håndtere dem på best mulig måte, eventuelt klare å unngå dem? Jeg har også snakket med regissørene om det som kanskje ofte glemmes i en slik prosess, nemlig hvordan man skal forholde seg til objektene sine i etterkant av produksjonen. Hva skjer når man har gitt et kanskje sårbart menneske store mengder oppmerksomhet over en gitt periode, og så plutselig blir borte? Hva slags ansvar bærer man på som regissør? I tillegg er det interessant å høre hva de mener gjør noen til en vellykket dokumentarkarakter.

Alle kan være enige om at det har vært en voldsom økning i antall realityprogrammer de siste ti årene. TV-kanalene konkurrerer om å komme med det nye, populære konseptet,

grenser flyttes og utfordres og det har til og med dukket opp en kategori under Gullruten¹ hvor man kårer den "beste" realitydeltakeren. Det diskuteres innimellom hva det gjør med mennesker å bli utsatt for en så intens eksponering som noen av disse menneskene blir. Man hører rykter om at de må skrive under kontrakter som fraskriver dem all rett til å komme med innspill på det ferdige resultatet. De er i produksjonsselskapets hender. Og det er ingen hemmelighet, selv ikke for det almenne publikum, at realityserier blir klippet og manipulert for å fremstille deltakerne på en spesiell, planlagt måte. Men jo nærmere man kommer dokumentarfilmen, også med dokumentarserier som "Valdres Teens"², jo mer tiltro har publikum til autensiteten til det som foregår. Publikum har tillit til at personene som portretteres i serien eller i mer seriøse dokumentarfilmer, blir fremstilt på en riktig måte og på en måte som ligger veldig nært opp til virkeligheten. Til en viss grad har de rett. Det er klart at det er stor forskjell på arbeidet en caster gjør i forbindelse med en realityserie, og på måten en dokumentarregissør jobber med research på i forkant av en dokumentarproduksjon. Men jeg mener allikevel at det finnes en del likheter, selv om vi kanskje ikke vil innrømme det. Det er ikke fremmed med uttrykk som "konflikt" eller "emosjonelle vendepunkt" for dokumentarister. Vi søker også etter mennesker som er tydelige i følelsene sine, som gir mye på skjermen og som når ut til et publikum. Men gjør vi det på en annen måte? Hvordan foregår prosessen når en regissør søker etter sine karakterer?

For å kunne gå inn i en slik diskusjon, mener jeg det er viktig å gjøre rede for hva slags status dokumentaren har for sitt publikum i dag. Dette for å kunne se realistisk på både hva slags eksponering eventuelle karakterer kan utsettes for, og hva slags forhold tilskuerne har til hvor sann dokumentaren som sjanger er. I tillegg er det relevant å se litt nærmere på hvordan sjangre som reality og dokusåper skiller seg fra dokumentarfilmen.

¹ TV-bransjens prisutdeling. Deles ut i Bergen i mai hvert år.

² Serie om ungdommer ved Valdres ungdomsskole, sendt på NRK vår 2012.

2. DOKUMENTAREN I DAG

2.1 Publikums forventning i endring

Da dokumentaren først gjorde sitt inntog i filmindustrien, hadde den en ganske annen rolle enn den har i dag. Den skulle opplyse og si noe om verden. Det var lenge før realitysjangren hadde sett dagens lys, og tiltroen til dokumentarens autensitet var mye større. Allikevel mener jeg at publikum fortsatt den dag i dag kanskje har en urimelig stor tiltro til at det de ser når de ser en dokumentarfilm, det er sannheten. Og det gir oss som dokumentarfilmskaperne et ansvar og en utfordring vi ikke kan ta for lett på.

Det visuelle uttrykket har også vært gjennom store endringer igjennom historien. Måten mennesker blir presentert på har gjennomgått en forandring, både knyttet til utvikling av teknisk utstyr og det faktum at grensene for hva som anses som for privat eller personlig har blitt utvidet. Man kan nå filme nærere og tettere enn noen sinne tidligere. Mye av dagens dokumentar skal mer enn noe annet skape en opplevelse for tilskueren, og refleksjon og opplysning kommer i annen rekke. Dokumentaren når derfor i dag et mye større publikum enn tidligere. (Brinch & Iversen, 2006: 301-302) Det at grensene mellom fiksjon og dokumentar har blitt mer diffuse og det har blitt etablert en mer utvidet sannhetsforståelse, fritar ikke dokumentarfilmskaperen for etiske forpliktelser. Verken overfor materialet eller de involverte personene. Mennesker som melder seg på som deltaker på en realityserie, i alle fall de konkurransebaserte, vet litt hva de går til, med tanke på økt eksponering og det å bli fremstilt på en måte som kanskje ikke stemmer helt overens med virkeligheten. Men det gjør ikke nødvendigvis de som er med i en dokumentar.

2.2 Reality og dokusåper

På nittitallet oppstod det en virkelighetsfascinasjon i massemedia, som var i ferd med å bryte ned det tradisjonelle skillet mellom fakta og fiksjon. Bjørn Sørensen skriver i boka *Å fange virkeligheten* om at det er viktig å tydeliggjøre dokumentarfilmens nære slektskap med den klassisk fortellende fiksjonsfilmen for å bryte ned myten om dokumentarfilmens status som objektiv diskurs. Han påpeker allikevel også at bruken av fortellingen er der mye av overbevisningskraften til dokumentarfilmen ligger. Men

den skiller seg fra fiksjonsuniverset ved hjelp av kontrakten mellom seer og film. Dokumentarfilmens kontrakt er annerledes, fordi tilskuer og film deler samme verden. (Sørenssen 2007: 310-323)

Det er vel kanskje særlig fjernsynsdokumentaren som har vært igjennom en sterk utvikling de siste tyve til tredve årene. I følge boken *Virkelighetsbilder* har den særlig endret seg i retning av det mer subjektive og underholdningsorienterte. Man er mer innstilt på å underholde seeren gjennom å gi sterke opplevelser eller emosjonelle øyeblikk, og dette har hatt en naturlig innvirkning på hvilke mennesker vi velger å portrettere. (Brinch og Iversen 2006)

Reality eller dokusåper skiller seg fra den tradisjonelle dokumentartradisjonen på flere områder. Bjørn Sørenssen skriver at "*virkelighetsfjernsynet*" fortsatt domineres av den overordnede fortellingen, hvilket vil si at til tross for forsikringene om en ubearbeidet virkelighet og ærlig presentasjon, er seriene preget av en klassisk, ekspositorisk modus. Med dette mener han at reality også er bygget rundt en rekke fakta, som til sammen skal gi en klar fortelling. Eksposisjonen presenterer en rekke nødvendige opplysninger; hva som skjer, hvor det skjer og når det skjer. (Sørenssen 2007: 324)

Men utgangspunktet for mange realityserier var nettopp noe som skiller seg fra dokumentarsjangeren, at konseptet var å plassere en gruppe mennesker som ikke kjenner hverandre i en setting hvor de må leve tett på hverandre i ukjente omgivelser over en gitt periode. I et intervju med Wilma de Jong, uttaler dokumentarfilmprodusent John Smithson seg om hvorvidt reality kan defineres som dokumentar. Han sier at likheten er at man har med virkelige mennesker å gjøre, og at ved å plassere vanlige mennesker i en uvanlig setting, vil man oppnå interessante situasjoner. Reality handler også om interaksjon mellom mennesker, men på en ytterligere konstruert måte. (de Jong & Austin 2008: 166)

Kanskje i større grad enn i dokumentarfilmen har dokusåpene et persongalleri som henter mye fra fiksjon. Dokusåpene er episodisk oppbygget, det vil si at de ikke har avsluttende historier, og at man dermed skal ønske å se neste episode.

Primæroppgaven til den siste scenen er å skape en forventning og nysgjerrighet som gjør at vi skrur på tv'n også neste uke til samme tid.

I så og si alle dokusåper har det vært nærheten til menneskene som har stått i fokus, og menneskene skal helst være litt rare, artige eller uvanlige. Et annet moment er serialiseringen, som innebærer at vi blir bedre kjent med karakterene over tid.

Skillet mellom reality og dokusåper er at dokusåpene er ute etter å skildre hverdagslige situasjoner og mennesker, mens reality søker etter det emosjonelle høydepunktet, det mest dramatiske eller morsomme hele tiden.

Reality og dokusåper har nok endret noen ting ved dokumentarsjangren, men når det er sagt så er det vel en ting som ikke har endret seg særlig mye på hundre år, og det er at dokumentarfilmregissører alltid har hatt et ønske om å fortelle en historie. Metodene og rammene for dette har nok endret seg, men stort sett har alle regissører et forhold til hva slags fortellerteknikker de benytter seg av, og hvordan de skal få til å berøre sitt publikum. Jeg er usikker på om det har blitt viktigere i dag å komme nær filmkarakterene enn det var før, men jeg tror det skal mer til at publikum føler at de kommer spesielt tett innpå – nettopp fordi det lages så utrolig mye mer reality og dokumentarserier nå enn tidligere. Man blir ikke lenger berørt av kun det faktum at noen snakker åpent om livet sitt. Fenomenet dokumentar holder ikke lenger for å fange et publikum, og jeg tror derfor man er enda mer avhengig av en god cast. En cast som skiller seg ut. Utfordringen blir å finne karakterer som er gjenkjennbare, men i tillegg kan bidra med noe nytt.

2.3 Karakterdrevne dokumentarer

De karakterdrevne filmene er filmene som fokuserer på en personlig historie, og hvor karakteren driver filmen fremover. John Smithson sier i intervjuet i *Rethinking Documentary* at han mener det er de personlige historiene som er de beste, og de som har mest potensiale til å nå et stort publikum, for eksempel på kino. Filmen kan til og med handle om en større hendelse, men fortalt gjennom en enkeltperson. Det gir en intimitet som fungerer veldig bra. Smithson mener det handler om to ting; fortellingens styrke, og nærheten fra en personlig historie, som helst i tillegg kan si noe universelt. (de Jong & Austin 2008: 162-164)

Bill Nichols skriver i *Introduction to Documentary* også om den karakterdrevne dokumentaren. Han definerer den som "stemmen til karakterer som snakker for seg selv". Sjangren tilbyr private øyeblikk, og en sterk opplevelse av subjektivitet. Det å nå dypt ned i en psykologisk fremstilling av karakterene er et mål, mener han. Nichols påpeker

også det faktum at ofte er visuell stil like viktig som innhold i disse filmene. Det er interessant fordi det gir en ytterligere utfordring som filmskaper, nemlig å finne et visuelt uttrykk som kan stå i stil til karakterene og gi en riktig fremstilling av dem. I tillegg mener Nichols at det eventuelt underliggende tema eller problem blir presentert indirekte, men sjelden nevnt spesifikt. Og filmskaperen er tilstede i samme verden som karakterene. Jeg tror dette er viktig, for det skiller seg fra den observerende ovenfra-og-ned måten man for eksempel fremstilte mennesker på i de gamle ekspedisjonsfilmene. I de karakterdrevne filmene presenteres ofte et problem uten en åpenbar løsning, men dramaet er allikevel basert på en konflikt. Filmskaperne bruker ofte kjente dramaturgiske former, basert på opplevelse, krise og innsikt. (Nichols 2001:166-168)

Som nevnt i innledningen ønsker jeg i denne oppgaven å ta utgangspunkt i de dokumentarene hvor ideen begynner med en nysgjerrighet for et miljø eller en viss type mennesker. Det er noe annet når man kjenner til en person med en sterk historie eller lager en dokumentar om en kjent person. Da vil kanskje castingprosessen handle om hvilke biskarakterer man ønsker å inkludere i historien. Jeg er nysgjerrig på hvilke teknikker eller metoder regissører benytter seg av når utgangspunktet er mye løsere. Men før jeg går dypere inn i den prosessen, vil jeg gjøre litt rede for hva dramaturgi og historiefortelling egentlig handler om.

3. DRAMATURGI

Når man som regissør er i forarbeidet til en dokumentar, dreier mye av arbeidet seg rundt research. Man forsøker å planlegge dokumentaren sin så godt det lar seg gjøre, og en del av denne planleggingen innebærer kanskje også skriving av et manus.

Metoden for å finne en måte å fortelle historien sin på, er nok ulik hos hver regissør, men ofte tar man i bruk grunnleggende dramaturgiske prinsipper som base, på lik linje med sånn fiksjonsfilmene blir utviklet. Kanskje kan man definere et dokumentarfilmmanus mer som en ønskeliste, en oversikt over scener man ønsker seg. Ofte er et dokumentarfilmmanus viktigere og mer vanlig å bruke i prosessen som kommer etter at man har begynt å filme. Når man begynner å få en følelse av hva man kan man sitte igjen med av opptak, er det greit å strukturere materialet sitt og se konturene av en historie.

3.1 Hva er dramaturgi – klassiske strukturer

Dokumentaren er ofte en blanding av journalistisk og fiksjonell, og dramaturgi er et velkjent begrep innenfor fiksjonsfilmen. De siste årene har det også blitt vanligere for journalister å tenke på reportasjestoff som potensielle fortellinger. I stedet for å skrive avisartikler på den klassiske måten, hvor det første avsnittet legger frem de mest vesentlige fakta, skal journalisten lete etter fortellingen i saken og skrive sine nyheter som noveller med for eksempel spenningsmomenter og så videre. (Evans 2006:13) I og med dette økte fokuset på fortellingen innenfor saklig journalistikk, har det blitt mer vanlig å tenke på den måten i all dokumentarfilm, ikke bare den journalistiske.

Aristoteles regnes som "*dramaturgiens far*". Han levde fra 384 – 322 før Kristus, og introduserte faget for første gang i sine bøker om de klassiske tragediene. Dramaturgi er altså læren om hvordan skuespill og andre typer fortellinger er bygget opp. (Evans 2006: 14)

Jeg mener dokumentarfilm og fiksjonsfilm inneholder mange av de samme dramaturgiske elementene. Bill Nichols skriver også om dette i introduksjonskapittelet i sin bok *Introduction to Documentary*. (Nichols, 2001: Introduction)

Behovet for eksposisjonen finner vi for eksempel i begge sjangre. Det betyr at vi som publikum har et behov for å vite noe om bakgrunnen til personene og handlingene, før selve handlingen setter i gang. En scene som forteller hvem, hva og hvor.

Det mest nærliggende er å bruke Aristoteles-dramaturgien som utgangspunkt, i og med at det fortsatt er den som brukes mest. I den aristoteliske dramaturgien skal handlingen være logisk. Den skal bygge på en antakelse om årsak og virkning. I tillegg skal handlingen gå fremover, det skal skje en utvikling. I dramatikken er det ofte en forventning at tiden går fremover, det vil si at fiksjonens nåtid ikke kan oppheves. Her er det nok ofte unntak, både i dokumentarfilmen og fiksjonen. Det er nok vanligere å endre på tidsperspektivet i en film enn i teater.

Den klassiske dramatiske strukturen åpner med et anslag. Anslaget bør ikke gi så mye kompleks informasjon, men heller gi en forventning om den historien som skal fortelles. I tillegg skal det si noe om visuell stil. (Evans 2006:14-23)

Jeg har i min egen film benyttet meg av en slags utvidet form for 3-aktsmodellen. Den stammer fra Aristoteles, og de tre aktene var delt opp i eksposisjon, komplikasjon og til slutt resolusjon. 3-aktsmodellen er delt opp i tre faser og har en lineær struktur. Første del er et slags setup, som består av anslag, presentasjon og et første vendepunkt. Denne delen skal vise publikum hvem, hva, hvor. Vendepunktet mot slutten trigger konflikten som stiger utover i andre del. I andre del finner vi fordypningen og opptrapping av konflikten. Rett før tredje akt er det en motstand som fører til et vendepunkt. I tredje del får vi en løsning på konflikten, en slags pay-off, før en avsluttende nedtoning.

I en slik lineær modell kan ikke scenene flyttes mye rundt på uten at forståelsen av fortellingen forandres. (Evans, 2006: 136-139)

Fortellingen skal også helst ha høy grad av sjangertilhørighet. Publikum blir forvirret hvis det er uklart om en film er fiksjonell eller dokumentarisk, selv om dette dukker opp rett som det er i dagens filmbransje. (Evans, 2006: 14-23)

Michael Evans skriver noe interessant i sin bok *Innføring i dramaturgi* om realisme og fortellinger. Uansett hvor realistisk en fortelling er, er den annerledes enn den virkelige virkeligheten. En fortelling er nemlig anordnet på en slik måte at den blir meningsfull, og for å oppnå dette velger en regissør, også en dokumentarregissør, ut deler og arrangerer dem slik at de inngår i en helhet; en sammenhengende historie. Dokumentarfilmen bygges opp på samme måte! (Evans, 2006:83-84)

Vendepunkt er også et nøkkelord i dramaturgi. Det at karakteren har kommet til et vendepunkt i livet, har tatt en beslutning, eller at noe viktig står på spill. Etter egen erfaring har jeg sett at kontraster, både i fortelling og hos karakter, skaper dynamikk i fortellingen.

Som oftest i arbeidet med en dokumentar vet man ikke hva som kommer til å skje. Man kan selvfølgelig ha antagelser og ønsker om hvordan en historie skal utvikle seg, men man skriver som regel ikke historien ferdig fra a til å før alle opptak er gjort. Det finnes mange grep som brukes i fortellerteknikken som er annerledes enn den nevnte aristoteliske strukturen, men jeg skal ikke gå så innpå de i denne sammenhengen, da jeg mener det ikke er så relevant for oppgavens problemstilling.

Eksempler på dette er kryssklipping mellom parallelle scener, bruk av flashbacks og så videre. Alt tidvis også benyttet i dokumentarfilmer.

3.2 Karakterer i dramaturgiske stukturer

Men det viktigste vi skal se på i denne sammenhengen, er karakterene i denne modellen. Det er ønskelig at noen av karakterene innbyr til identifikasjon, publikum bør interessere seg for hvordan det går med dem. Det er ofte en protagonist og en antagonist, en hovedperson og dens motpart. Protagonistens handlinger er hovedhistorien.

Karakteren og filmen må ha en vilje, fordi fortellingen er viljestyrt. Eller den kan være styrt av håp – det vil si at seerne skal håpe sammen med karakteren/e. Dramaturgien kan også være basert på en konflikt, enten tematisk eller en indre konflikt hos karakterene. Konflikt kan også være en hindring, i mindre skala, som kanskje mer gjelder konkretiserte enkelthendelser. På en eller annen måte bør en hovedperson gjennomgå en utvikling, eller i alle fall komme til en form for erkjennelse. Hvis publikum føler at de gjennomgår en prosess sammen med karakterene, da får de lov til å oppdage eller lære ny informasjon utover i filmen. Publikummet vil sannsynligvis øke sitt engasjement for en handling i tråd med styrken på konflikten i handlingen. Mens det for fiksjonsfilmen kanskje er lettest å ha konflikten i den ytre sfæren rundt hovedkarakteren, er det kanskje den indre sfæren som er dokumentarfilmens styrke. Det krever ekstrem dyktighet av en skuespiller å skulle fremstille en troverdig karakter i dyp konflikt med seg selv, mens i dokumentarfilmen kan man møte virkelige mennesker som er nettopp i en slik situasjon. Det er viktig og bra, men også en utfordring at man har denne muligheten. Utfordringen skal vi se nærmere på i kapittelet om etiske utfordringer senere i oppgaven.

Protagonisten er altså den karakteren hvis handlinger vi følger mest. Antagonisten er motstanderen til protagonisten. Innenfor dokumentarfilm benytter vi oss sjelden av denne terminologien, men holder oss til hovedkarakter og bikarakterer som definisjoner. Evans skriver i sin bok at selv om ikke publikum liker hovedkarakteren, må de investere emosjonelt i personens skjebne. (Evans 2006: 79,80)

Michael Evans skriver om ulike måter vår oppfatning av karakterer blir styrt på. Dette er kanskje særlig relevant for dokumentarer som omhandler ukjente mennesker. En dokumentarfilm som for eksempel handler om en kjendis eller lignende, vil sannsynligvis fungere annerledes – fordi et publikum allerede vil ha en klar oppfatning om hvordan det mennesket er.

Evans trekker frem tre elementer i historiefortelling som er med på å styre vår opplevelse av karakterene. (Evans 2006: 146-150)

1. Forfatterens/regissørens direkte kommentarer.

Hva betyr så dette innenfor dokumentarfilm? I teater kan dette bety for eksempel en anvisning om hva slags klær rollefiguren bruker. Dette kan si mye om personligheten. For å bruke et eksempel fra min egen film: Jeg har så godt det lar seg gjøre forsøkt å få min hovedkarakter Jan til å gå fra å se litt sliten og uflidd ut, til å se mye mer fresh ut mot slutten av filmen – hvor ting går bra. Dette er en blanding av hvilke opptak jeg har valgt å bruke, i tillegg til gradingen som er gjort i etterarbeidet. Det er selvfølgelig gjort på en svært diskret måte, slik at min innvirkning i dette som regissør ikke blir opplagt for tilskuerne.

2. Kommentarer som andre karakterer kommer med om en person

Dette kan lett knyttes opp til dokumentarfilm, som en kilde til å gi viten om en person.

”Når en karakter beskriver en annen karakter som vi ikke har sett, og denne beskrivelsen forekommer svært tidlig i en dramatisk fortelling, er regelen at vi skal ta beskrivelsen for god fisk, som en del av eksposisjonen, i alle fall inntil videre.” (Evans 2006:146)

Som i min egen film, hvor en av de aller første scenene er en samtale mellom hovedkarakter og hans beste kamerat. De kommentarene kameraten kommer med i denne scenen er svært viktige for hva publikum tenker både om hovedkarakterens posisjon og videre handling i filmen.

3. Det kanskje viktigste elementet er *de handlingene personen utfører i handlingsgangen*. Denne kilden mener Evans er altoverskyggende. Karakterene **er** sine handlinger.

Etiske problemer kan oppstå når man som regissør tar valg om hva man viser og ikke viser, og på den måten skape et feilaktig bilde av et menneske. Man må selvfølgelig begrense sin fortelling og spisse historien, men fører dette til en manglende kompleksitet? Heldigvis har man ofte formatet og tiden til å vise komplekse personligheter i dokumentarfilm, men i for eksempel realityserier blir dette i stor grad veldig forenklet.

De nevnte kildene bidrar i følge Evans til å øke vår intrafiksjonelle viten om personen.³ Det finnes også ekstrafiksjonell kunnskap, kunnskap vi har fra vår egen erfaring i den virkelige verden og kunnskap vi har fra våre tidligere erfaringer med liknende fortellinger.

Både i fiksjon og dokumentar må hovedkarakteren helst ha en motivasjon, vilje eller mål, for å oppnå tilskuerens engasjement. Så hvem velges som protagonisten i dokumentarfilmen? Evans trekker frem noen trekk som er kjennetegn på protagonister i teater og fiksjonsfilm; (Evans 2006:158-162.)

- Mye vidd
- Intelligente
- Drevet av en moralkodeks
- Kompleksitet
- Vekstmuligheter
- Karakterbrist
- Sårbarhet

Hva får oss til å tro at ikke dokumentarregissører tenker på og ser etter de samme trekkene hos mennesker?

Det er nok hovedsakelig kompleksitet, vekstmuligheter og sårbarhet som stikker seg frem som trekk som jeg mener også er svært viktige for en vellykket dokumentarfilmkarakter. En kompleks karakter betyr en person som ikke kun viser én side av seg selv, som kan overraske og vekke ulike typer følelser hos oss. Hvis en hovedkarakter ikke er sammensatt, går seerne fort lei. Det at en karakter har

³ Ekstrafiksjonell viten; det er noe vi vet i kraft av alle liknende historier vi har sett. Intrafiksjonell viten; den viten vi har fra historien vi ser på her og nå. (Evans, 2006:87)

vekstmuligheter, kan for eksempel være at personen oppnår en økt innsikt i noe, at personen forandrer seg ved å gå igjennom en prosess av noe slag i løpet av filmen. Sårbarheten mener jeg handler om at alle mennesker på et eller annet vis står i fare for å tape noe eller noen. I dramaturgien henger det tett sammen med det å møte på en konflikt eller utfordring, hvor det må være en viss fallhøyde for at publikum skal engasjere seg. Det kan være snakk om noe stort, som for eksempel en av ungdommene i filmen *Til Ungdommen* som skal i skoledebatt for første gang. Det kan også være noe lite og privat, som hovedkarakteren i min eksamensfilm *Magikeren*, som sitter hjemme i stua og er bekymret for at han har blitt gammel og dermed ikke kan være like flink som før.

Den type karakterer jeg nå har gjort rede for at egner seg godt for dokumentar, må man nødvendigvis få tak i før man setter i gang med å filme. Og hvordan gjør man det? Før jeg skal gå nærmere inn på arbeidet med min egen film, vil jeg si noe kort om casting. Casting er et begrep som oftest er knyttet til fiksjon, men arbeidet med å finne karakterer er noe som er like relevant for dokumentarfilmskapere.

4 Casting

4.1 Hva er casting

Casting eller aktørutvelgelse er den prosessen hvor det velges ut skuespillere til de ulike rollene i en film eller teaterforestilling.

Det er altså snakk om å finne den skuespilleren som egner seg best til å spille en spesifikk rolle. I og for seg handler det om det samme innenfor dokumentar. Det dreier seg om å velge ut hvilke personer man skal fokusere på i filmen. Men prosessen er annerledes.

Innenfor fiksjon er castingprosessen som regel noe som fullføres i god tid før selve filmen går i produksjon, under forarbeidet. Regissøren har kanskje et manus, en historie skrevet ut fra a til å, med et persongalleri som er nøye gjennomtenkt. Det arrangeres prøvefilminger for å teste ut potensielle skuespillerkandidater. Det er skuespillernes prestasjoner og evne til å gå inn i karakteren som avgjør. En slik casting kan være svært tidkrevende, men når den først er bestemt, endres den som regel ikke. Det man kan kalle casting i dokumentar er også en utvelgelse av karakterer, men jeg

mener at det nesten kan være en evigvarende prosess. Jeg sier dette fordi selv om man bestemmer seg for en hovedkarakter, og går igang med å filme med denne personen, så kan ting forandre seg. Det er nettopp det fantastiske og mest stressende med dokumentar. For eksempel kan en person ha en sterk historie, men ikke evne å formidle den foran kamera. Ideellt sett burde man kunne gjøre god nok research i forkant til å vite dette, men det er ingen garanti.

Eller man kan gå igang med en produksjon med en person, men etter hvert erfare at det kanskje er andre i den personens omgangskrets som fenger mer. Slike situasjoner oppstår vel stort sett hvis man følger et helt miljø, og kanskje ikke har vært helt åpen om hvem man egentlig ønsker seg som hovedkarakter. Av slike årsaker mener jeg at castingprosessen kan være evigvarende, selv om det er klart at et valg må jo taes til slutt. Men det valget kan i prinsippet taes så sent som i klipperommet.

4.2 Casting i reality

Det finnes ikke noen standard måte å bedrive casting på til dokumentarfilm, men jeg vil nevne et eksempel på hvordan en slik prosess foregår i reality-verdenen, slik at vi kan se på noe av det som skiller de to.

I løpet av de siste årene har vi opplevd en eksplosjon av reality-serier på norske tv-kanaler. I en artikkel i Rushprint tar journalist Terese Aalborg for seg reality-casting.⁴ Intervjuet ble skrevet i 2004, og tallene på antall deltakere har nok steget mye siden den tid. Men metodene produksjonsselskapene bruker for å skaffe deltakere er nok ganske like. I 2004 hadde rundt fem hundre nordmenn deltatt i virkelighets-show, og mange tusen søkt om å få delta.

Casting innen reality-tv har en like stor eller kanskje enda større betydning enn casting innen fiksjonsfilmen, nettopp fordi det handler om mennesker som skal spille seg selv eller deler av seg selv. Deltagerne vil ofte bli eksponert over lengre tid, noe som gjør at mer står på spill for tv-kanalen med hensyn til å finne både riktige enkeltpersoner og en god gruppesammensetning. Det medfører nye problemstillinger og en omfattende, kompleks prosess for de som jobber med denne formen for rollebesetning.

⁴ Kompleks casting-prosess (02.05.12) <http://rushprint.no/2004/11/kompleks-castingprosess/>

Serien *Farmen* sendes på TV2 og produseres av Strix. Settingen her er en gård hvor deltakerne skal leve og jobbe for tilværelsen over en lengre periode. I et intervju med produksjonsansvarlig Louise Juel i Strix, blir castingprosessen gjennomgått.

Tretten personer av fire tusen søkere ble plukket ut til å være med i 2004 - versjonen av *Farmen*. Castingprosessen bestod av fire ulike stadier; tv-annonsering, utvelgelse av søknader, samt første- og andregangsintervjuer. Først ble formatet annonsert via en trailer på TV2, både på TV og i annonser på nettsidene til kanalen. Utfra søknadene som så ble sendt inn, plukkes det ut et par hundre aktuelle kandidater som går videre til et første intervju. Her spørres det blant annet om søkerens motivasjon for å delta. Flere kandidater siles ut, før det arrangeres et andreintervju. I den fasen trekker produksjonsselskapet inn psykologer som stiller spørsmål for å finne ut om personen er stabil og sterk nok til å kunne bli eksponert på TV over lang tid. Med det utgangspunktet, velges de tretten deltakerne ut.

Det søkes etter karakterer som er trygge og sikre på hvem de er. Det må være interessante typer som egner seg på TV, og som kan ha en utvikling gjennom programmet.

På samme måte som i dokumentarfilm ønsker man seg karakterer som er åpne, og som kan gi av seg selv. En ideell deltaker i et realityshow er kanskje en person uten filter, som ikke holder noe igjen. Forskjellen ligger vel i hvordan man forholder seg til karakteren, både underveis i opptaksperioden og i etterkant. Dokumentarfilmregissører streber kanskje heller etter å klare å vise flere aspekter ved personene, mens en realitydeltaker vil bli klippet til en stereotyp etter hvert. Deltakeren skal tross alt passe inn i formatet, og samtidig fungere i en gruppesammensetning. I Rushprint-artikkelen står det om hva som er kriteriene for valget av deltakere, og ordet "*originalitet*" blir nevnt som stikkord.⁵ De som blir valgt er ofte ikke spesielt selvhøytidelige, men bør allikevel ikke gi inntrykk av at det viktigste i verden er å komme på TV. Jeg lurer på om den typen karakterer vi møter i realityseriene er så ekstreme og uten grenser at det har hatt en innvirkning på hva som skal til for å virke spennende, også i dokumentarfilm.

Vi har på en måte fått innprentet hva slags type mennesker som passer til å bli eksponert for et publikum.

⁵ Kompleks casting-prosess (02.05.12) <http://rushprint.no/2004/11/kompleks-castingprosess/>

Castingprosessen for reality er som dere ser mye mer omfattende enn sånn man vanligvis jobber med dokumentar. Og på en måte gjør man jo en mye grundigere sjekk for å forsikre seg om at menneskene som er med i reality vil takle å bli eksponert. Men jeg håper vi aldri havner i den posisjonen at måten vi lager dokumentarfilm på krever at vi må sende karakterene våre til psykolog for å forsikre oss om at de vil takle å være med.

4.3 Casting i dokumentar

Det er ikke lett å si noe generelt om castingmetoder i dokumentar, fordi det finnes ikke noen standard metode. Det er til og med uvant å i det hele tatt benytte seg av et sånt begrep for å beskrive måten man jobber på når man finner karakterene sine. Men alle regissører har erfaring med dette, og noen er mer metodiske i sin fremgangsmåte enn andre. Kari Anne Moe er en av dem. Da hun castet de fire hovedkarakterene sine til *Til Ungdommen* gikk hun metodisk frem.

Filmen handler altså om fire politisk aktive ungdommer, fra hvert sitt politiske parti. Kari Anne Moe har selv vært politisk aktiv, blant annet som leder for Sosialistisk Ungdom i flere år. På grunn av sin egen erfaring med å sitte i skoledebatter, så hun på dette som et godt utgangspunkt for en interessant film. Ungdom blir plassert i en veldig presset situasjon, men de gjennomfører det fordi de har et engasjement for en bedre verden. Kari Anne Moe ville derfor lage en film om politisk engasjert ungdom, og hun lette etter karakterer som var både politisk aktive og hadde interessante historier på et personlig plan. I mitt intervju med regissør Kari Anne Moe nevnte hun at hun i castingprosessen til *Til Ungdommen* **ikke** tok kontakt med ledelsen i ungdomspartiene for å få hjelp til å finne karakterer, fordi hun var redd for at de da ville velge ut de flinkeste, de mest taleføre og så videre. Som regissør hadde hun helt andre kriterier for en velfungerende karakter. (Moe 2012) Så hvordan gikk hun frem?

Utgangspunktet for castingprosessen var som det nesten alltid er, at man ønsker å finne de aller beste karakterene. Moe ønsket seg fire hovedkarakterer blant annet fordi hun ville forsøke å dekke inn det politiske landskapet. I forkant av prosessen hadde hun ikke bestemt seg for hvilke partier ungdommene skulle tilhøre, og hun gjorde castingintervjuer i alle partiene. Hun startet med å bestemme seg for hvor hun skulle lete geografisk. Det var tidlig en forutsetning for historien at karakterene skulle krysse hverandres spor, og det var en av grunnene til at hun valgte Oslo. I tillegg er

skoledebattene tøffere i Oslo, og fallhøyden for karakterene ville være større. Det ville bli et mer interessant univers.

Kari Anne lette på store politiske arrangementer i fylket. De ungdommene som møtte opp der, hadde et engasjement som kanskje kunne føre dem helt til paneldebattene under skolevalget. Castingprosessen satte i gang allerede i januar 2010. Kari Anne måtte selv føle på hvem hun opplevde som aktuelle kandidater, fordi ingen var bestemt som skoledebattanter på dette tidspunktet. I tillegg ønsket hun seg jo hele prosessen, inkludert at ungdommene forberedte seg mentalt. (Moe 2012)

I og med at hun selv hadde vært leder for Sosialistisk Ungdom, var Kari Anne redd for at ungdommene skulle bli nervøse eller få prestasjonsangst av å skulle snakke med henne. Derfor tok hun et valg om at de måtte få prate uten at hun var til stede. Hun satte opp et kamera i et stille rom, hang opp spørsmålene på en lapp og sendte dem så inn aleine for å prate. Her stilte hun blant annet spørsmål om deres personlige historier. Dette viste seg å fungere så bra at hun har endt opp med å bruke dette som et formgrep i filmen. Det har vist seg å være en løsning på spørsmålet om hvordan få ungdommer til å gi av seg selv uten å føle at de skal prestere. Moe testfilmet 135 stykker på denne måten. Hun valgte ut ti-femten stykker, klippet sammen en halvtimes opptak og viste det til et testpublikum. Det var viktig å sjekke karakterenes appell for andre enn henne selv. Til slutt endte hun opp med de fire hovedkarakterene. (Moe 2012)

Måten Kari Anne gikk frem for å finne karakterene sine er uvanlig for dokumentar, og den skiller seg fra både Rune Denstad Langlo og meg selv. Langlo forteller at han fulgte en stor gruppe ungdommer over en periode på nesten ett år, før han bestemte seg for hvem som skulle bli hans hovedkarakterer i *Glatte Gater*. På denne måten kunne han få et tydelig bilde av dynamikken dem imellom, og ungdommene fikk også føle på hva det innebar å bli filmet. Langlo kunne derfor være mye *tryggere* på at de han valgte ut faktisk ønsket å være med i filmen, og i tillegg visste sånn omtrent hva det innebar. Han gjorde også intervjuer hjemme hos flere av ungdommene, hvor han stilte dem mer personlige spørsmål for å prøve å finne de med de sterkeste historiene. (Langlo 2012)

Både Moe og Langlo gjorde slike researchintervjuer, selv om ungdommene i Moes tilfelle stod alene og snakket til kamera. Men poenget er at man ved å filme tidlig, også kan få et inntrykk av om personen evner å kommunisere foran kamera. Og det er viktig.

Måten Rune D Langlo gikk frem i sin casting kan på mange måter være veldig bra, men det krever at man har mye tid. I både mitt eget og Kari Anne Moes tilfelle, måtte beslutningen taes mye fortere, og det førte i Moes tilfelle til en mer metodisk tilnærming.

Mitt eget arbeid med castingen til *Magikeren* var ikke så strukturert som Kari Anne Moe jobbet med *Til Ungdommen*, men jeg hadde også et mye mindre miljø å lete i. Jeg tror det er viktig i castingprosesser å stole på sitt eget førsteinntrykk. De personene som man legger merke til første gang man møter dem, om de er morsomme, interessante, sårbare eller sjenerte – de vil sannsynligvis gjøre et inntrykk på mange andre også. Jeg skal se mer detaljert på arbeidet med min egen film i rapporten om filmen senere i oppgaven.

Et av premissene for å kunne velge ut hovedkarakterene sine, er at man har en viss idé om historien man har lyst til å fortelle. Kari Anne Moe fortalte at for kunne se for seg om karakterene kom til å passe sammen, jobbet hun en del med et manus allerede i castingprosessen. Da hun jobbet med manuset i den perioden lagde hun seg tabloide overskrifter, litt som i fiksjonsfilm, fordi man har behov for å forenkle og tydeliggjøre ting for sin egen del.

Når man skriver et fiksjonsmanus så er det jo tilgjengelig for alle, mens med dokumentar vil man kanskje ikke at karakterene skal lese det selv. I en sånn prosess er det viktig å se på hva slags motstand karakterene kan komme til å oppleve, selv om de kanskje ikke vet det selv ennå. Man må forsøke å foregripe begivenhetene, og finne de prosessene som kan forme karakterene. Moe så for seg hvilke historielinjer som kunne komme til å foregå, og skrev disse inn i manus. Kunne man for eksempel få sendt muslimske Sana i en skoledebatt på en helt hvit skole? Man må tillate seg å skape situasjoner som kan føre til økt spenning eller konflikt, mener Moe. De tankene/metodene ligger der som dramaturgiske midler innenfor den karakterdrevne dokumentaren. (Moe 2012)

Jeg vil før jeg går videre inn i en dypere refleksjon rundt karakterer i dokumentarfilm, gjøre rede for mitt arbeid med årets eksamensfilm, for å kunne gjøre noen sammenligninger mellom mine egne erfaringer og det jeg har fått av informasjon fra både Kari Anne Moe og Rune Denstad Langlo.

5. RAPPORT FOR *MAGIKEREN*

Magikeren er en 28'50 minutters dokumentarfilm, regissert av Ida Thorkildsen Valvik og fotografert av Siw Gøril Nystad-Olaussen. Den er klippet av Ida Thorkildsen Valvik og Sindre Sandemo, lydetterarbeidet er gjort av Krister Johnson og gradingen av Hamdi Ihlebæk Barakat. Musikken er spesialkomponert av Musikkdepartementet, ved Alf Lund Godbolt og Simen Solli Schøien. Veileder på regi har vært Alexander Røsler, og på klipp Charlotte Kahn. Veileder på foto har vært Rolv Håan. Opptaksperioden varte fra november 2011 til mars 2012.

5.1 Synopsis

Filmen handler om Jan Crosby, en 74 år gammel tryllekunstner, og hans kamp mot at verken ham selv eller tryllingen som underholdningsform skal bli glemt.

På 1960 og 70-tallet var Jan Crosby stor stjerne, både hjemme i Norge og i utlandet. Han har jobbet profesjonelt som tryllekunstner i over femti år. De siste ti årene har han vært president for foreningen *Den Magiske Ring*. Foreningen er en av to store foreninger for tryllekunstnere i Norge. Den andre foreningen, *Den Magiske Cirkel*, er landsomfattende og åpen for alle som er interessert i trylling. Ringen, som medlemmene omtaler den, er derimot ikke åpen for alle. Den er en mer eksklusiv forening, og man kan ikke søke seg medlemskap der, man må bli forespurt. Den består av rundt fem og tjue medlemmer, alle godt voksne menn. For de fleste av medlemmene er tryllingen bare en hobby, og foreningen kanskje aller mest viktig på grunn av det sosiale aspektet. Flere av dem er pensjonister, og har uttalt at det betyr mye å ha et møtested hvor man kan prate og være sosial med folk. De har møter én gang i måneden hvor de arrangerer tryllekonkurranser og får testet triks på hverandre. Foreningen er medeiere i Norsk Tryllemuseum, et lite museum beliggende i en gammel leilighet i Vika i Oslo.

Men så er det noen i foreningen som driver med tryllingen på et mer profesjonelt nivå. Jan Crosby er en av dem. Han fungerer også som min hovedkarakter.

På starten av 2012 står ikke ting så veldig bra til. Jan begynner å kjenne at fingerferdigheten hans ikke er helt som den var før. Det kommer ikke lenger så mange og ser på når det arrangeres trylleshows rundt om i Norge. Den Magiske Ring sliter med medlemsantallet, og Norsk Tryllemuseum står i fare for å legges ned. Men kan ting kanskje snu og gå oppover igjen?

5.2 Handling og tema

Handlingen i *Magikeren* åpner med en arkivmontasje som tar for seg Jan Crosby i sin storhetstid. Det er en blanding av klipp fra ulike sendinger i NRK og filmede avisutklipp og overskrifter. Derettes taes man med inn i nåtid, og til en samtale mellom Jan og en av hans nærmeste tryllekollegaer, Toreno. Denne scenen setter tema for filmen, da de nemlig snakker om sin fortid som kjendiser og at tryllingen ikke er så populær lenger. I handlingen videre får vi møte Jan i foreningen, og på Tryllemuseet. Tilskueren skjønner sakte, men sikkert at Jan står overfor flere utfordringer, både personlig og yrkesmessig. Mot slutten av andre akt i filmen topper konflikten seg, men vendepunktet kommer med Jans opptreden på et eldresenter på Østensjø. Her har han stor suksess. Foreningen tar opp et nytt medlem i en vellykket opptaksseremoni i Tryllemuseets lokaler. Jan får et oppdrag som foredragsholder på den store Skepsiskonferansen, og her ender filmen. Jan er glad, han får god respons og ser lysere på fremtiden.

Tema i *Magikeren* har endret seg fra det jeg hadde sett for meg da jeg først gikk igang med prosjektet. Utgangspunktet for ideen var en nysgjerrighet på fenomenet **trylling**. Jeg visste at det fantes to foreninger i Norge som drev med trylling, og så for meg at de menneskene som drev med dette på noe litt mer enn hobbybasis, måtte være en artig gjeng som egnet seg på film. Jeg har tidligere laget filmer om ganske alvorlige temaer, og ønsket å gjøre noe litt lettere og gøy denne gangen. Jeg ville allikevel lage en karakterdrevet film, fordi det er der jeg føler jeg har min styrke som regissør. Ideen var å fortelle om en underholdningsform som ikke er så vanlig lenger, gjennom et portrett av foreningen Den Magiske Ring. Jeg ønsket også å bruke de ulike medlemmenes personlige historier for å si noe om ulike årsaker til å drive med nettopp trylling. I tillegg ville jeg fortelle om Jan Crosby spesielt, fordi han hadde en visjon om å avmystifisere tryllingen. Jans show *Et møte med det ukjente* handler i stor grad om at han demonstrerer naturlige forklaringer på det som anses som uforklarlige fenomener. Han leser kroppsspråk og benytter seg av paroptisk syn.⁶ Jeg lot meg fascinere av dette prosjektet til Jan, men det viste seg å være vanskelig å få inn i filmfortellingen. Uansett hadde jeg kanskje for mange historier jeg ønsket å fortelle.

Det som ble tydelig for meg etter hvert var flere ting som ikke gikk så bra. Tryllemuseet stod i fare for å bli nedlagt, foreningen trengte nye medlemmer og Jan hadde ikke like

⁶ Visuell persepsjon gjennom fingerspissene på huden

stor suksess som tidligere. Jeg bestemte meg derfor for at det skulle bli seerens motivasjon for å se videre; at man lurer på hvordan det går og heier på Jan og foreningen. For å få til dette måtte vi vise hvor stor Jan en gang hadde vært, og hva slags status tryllingen hadde på den tiden. Derfor åpner filmen med en arkivmontasje, som et anslag, som viser Jan i sin storhetstid. Da blir kontrasten til nåtiden større, og mer interessant.

Den ferdige filmen handler om en mann, Jan Crosby, og hans ønske om å ikke bli glemt. Rammen rundt dette er Den Magiske Ring, og forhåpentligvis sier det også noe om at tryllingen som kunstform fortsatt fortjener oppmerksomhet.

5.3 – Persongalleri

Hovedkarakteren i filmen er som nevnt Jan Crosby. Han er søttifire år og har jobbet som profesjonell tryllekunstner de siste femti årene. Han er president i foreningen Den Magiske Ring, og er i tillegg en aktiv foredragsholder og leder i Natteravnene Oslo Sentrum. Hans visjon de siste ti årene er også det han har brukt flest arbeidstimer på; nemlig å avmystifisere magien. Han er sterkt i mot den alternative bølgen som har skyllet over landet vårt de siste ti, femten årene. Han mener det er viktig å bidra med et alternativ til dette, og at hvis mennesker kan oppnå den samme virkelighetsflukten gjennom noe naturlig, så vil dette minske distansen mellom mennesker og det virkelige liv. Selv om denne saken fortsatt opprører han, har han kanskje blitt litt mindre opptatt av det, eller mindre tøff i debatter i dag enn han var for ti år siden. Jan Crosby er kanskje mest kjent i den sammenhengen for en krangel han hadde med den kjente illusjonisten Uri Geller. Crosby gav ut en bok hvor han forsøkte å avsløre hvordan Geller utførte triksene sine.

Jan bor i et hus på Østensjø i Oslo. Han har vært gift to ganger og har seks barn, men bor nå alene. Han er en forfengelig type og opptatt av hvordan han ser ut, et naturlig resultat av mange år som artist. I tillegg er han svært aktiv. Som President i Den Magiske Ring, som aktivt medlem av Rotary, som en av oppstartene av Natteravnene i Oslo og som redaktør av et lite tryllemagasin. Kanskje er det et resultat av et ønske om å fortsatt føle seg nyttig, selv om man er over pensjonsalder? Han er en inspirasjon for de andre medlemmene i Ringen, som alle omtaler han med beundring. Det er ikke mange tryllekunstnere i Norge som har klart å beholde et navn i bransjen i så mange år. Selv om han fortsatt driver aktivt med trylling, erkjenner han selv at han ikke

er på samme nivå nå som han var før. Han merker at blant annet fingerferdigheten har blitt redusert, og kan ikke lenger gjennomføre det som tidligere var hans glansnummer. Men til tross for dette har han beholdt engasjementet for tryllingen, og det er kanskje derfor han har begynt med disse foredragene isteden, som han fortsatt kan gjennomføre uten problem.

I tillegg til Jan møter vi en rekke bikarakterer, hvor ingen av dem egentlig stikker seg så veldig ut. De to som er litt mer med enn de andre, er Flemming og Tore. Tore er en venn av Jan fra den gamle storhetstiden. Han er også tryllekunstner, og de to stod på scenen sammen ved flere anledninger. Tore, eller Toreno som er hans artistnavn, er en svært korrekt type. Han er velartikulert, og fremstår på mange måter som en kontrast til Jan. Tore er kunnskapsrik og opptatt av å få det frem. Vi møter ham tidlig i filmen, i en scene hvor han og Jan sitter i Jans stue og ser på noen gamle tryllevideoer. Deretter har de en diskusjon om tryllingens status som underholdningsform i 2012. Det er på mange måter Tore som formulerer det publikum kanskje tenker, nemlig at trylling nok er på vei ut. Han dukker opp igjen helt mot slutten av filmen, som publikummer på Jans show på Skepsiskonferansen.

Flemming Andersen er en ganske annen type. Han er tidligere hattemaker og har også vært president i Den Magiske Ring. Flemming er en lun og varm person, som gir mye av seg selv. På tross av dette kan han kanskje virke litt anonym på møtene i Den Magiske Ring, men det er mest fordi han ikke er så høylytt som enkelte av de andre. Flemming er Jans nærmeste venn i Ringen, og det er de to som sammen besøker den gamle tryllekunstneren Dana på sykehjemmet og besøker Tryllemuseet sammen. De andre karakterene i filmen er kanskje vanskelig å skille fra hverandre for en førstegangsseer. Det er hovedsakelig de andre medlemmene i foreningen, inkludert det nye medlemmet, Konstantin. Disse karakterene viser samholdet i foreningen, og er med på å understreke viktigheten av at den eksisterer, både for tryllingens del og fordi den har en sterk sosial verdi for de som er med.

5.4 Dramaturgi

Jeg benytter meg av en klassisk tre- akts struktur i filmen. Filmene inneholder såpass mye informasjon og skal introdusere seeren for et miljø som er ukjent for de fleste, og jeg mente derfor at det ville tjene filmen med en tradisjonell dramaturgi. I tillegg

åpenbarte det seg for meg mer og mer at det lå konflikter latente både i Jans personlige, innadvendte historie, og også i rammefortellingen om Den Magiske Ring. Også på grunn av dette valgte jeg å legge opp til en typisk konfliktbasert dramaturgi, det vil si at hovedkarakteren møter på et problem som han eller hun forhåpentligvis klarer å løse i løpet av filmen. Det var viktig for meg at foreningen og tryllingen som kunstform ikke ble latterliggjort, men heller presentert som noe viktig, i det minste for dem som holder på med det. Det var noe av grunnen til at jeg valgte å løse problemet mot slutten, i hvert fall delvis, med at foreningen får et nytt medlem og Jan gjør suksess med et av sine show. Jeg har valgt å gi filmen en lineær struktur, hvor scenene kommer kronologisk ettersom når de har funnet sted i virkeligheten. I første akt blir vi presentert for Jan og hans historie, i tillegg til hva som foregår i Den Magiske Ring. I andre akt blir problemene introdusert på rekke og rad; Jan har ikke de samme evnene han hadde før, Tryllemuseet står i fare for nedleggelse og foreningen sliter med medlemsantallet. Det står litt dårlig til. Vendepunktet kommer mot slutten av andre akt, hvor Jan gjør en opptreden på et eldresenter som går veldig bra, og i tillegg tar foreningen opp et nytt medlem. I siste akt, eller avtoningen, har Jan fått et oppdrag på noe som kalles Skepsiskonferansen. Han er veldig spent på det, og fallhøyden er stor. Heldigvis går det bra. Til slutt får vi en slags epilog med litt informasjon om hva som har skjedd etterpå, blant annet at Tryllemuseet fortsatt holder åpent og at Jan skal gå av som president i foreningen til høsten, men skal i gang med nye prosjekter.

5.5 – Stemning, stil, form og filmatiske virkemidler

Stemningen i filmen går fra å være svært nedstemt til å bli ganske så god mot slutten. I starten, gjennom en arkivmontasje, er meningen å etablere en kontrast til slik livet til Jan er den dag i dag. Dette gjøres for at man som seer skal forstå Jan og hans misnøye bedre, og da krever det at man har et forhold til hvordan livet hans var en gang. Jeg håper at seeren ønsker at Jan skal ha suksess, men jeg åpner også for at man skal kunne le både av og med han og foreningen. Jan er engasjert og jobber hardt for at tryllingen skal fortsette å eksistere som kunstform, og hans sympatiske fremtreden i så måte skal veie opp for de scenene hvor man kanskje tenker at han virker stakkarslig eller lignende.

Jeg så for meg at dette kunne bli en veldig visuell spennende film, og jeg ønsket å vise frem tryllingen på en bra måte. Jeg ønsket å skape kontraster mellom det "kjedelige" hverdagslivet og tryllingen. Jeg hadde i utgangspunktet tenkt en blanding av

observerende dokumentar, i alle scenene med foreningen, og så intervjuer i talking heads-form, med en del av medlemmene. Jeg hadde også planlagt som et formgrep at vi skulle bli med en del av medlemmene hjem, for å vise de ulike måtene de brukte tryllingen på i hverdagen. De skulle bli introdusert på ulike stilistiske måter, for å understreke de ulike relasjonene til tryllingen. På disse hjemmebesøkene skulle vi filme dem stående foran huset deres, stirrende rett inn i kamera. Vi endte opp med å ikke bruke dette i filmen.

Hovedgrunnen var nok hovedsakelig at jeg etter hvert innså at det ble for mange elementer hvis vi skulle presentere hvert av medlemmene på den måten. Historien utviklet seg utover i opptaksperioden, og det ble mer og mer Jans historie. De andre medlemmene og Ringen fungerer sånn som filmen er i dag som en ramme rundt Jans liv. Den viktigste rammen således.

Filmene bærer nok litt preg av at denne fokusbestemmelsen kom litt sent, og jeg skulle ønske jeg hadde noe flere scener med Jan i mer ”private” settinger. I tillegg har vi valgt å bruke intervju såpass lite, at det fungerte best å bruke det lille vi har med som voice over bilder.

Et annet formgrep er at alt skulle filmes med kamera på stativ. Jeg ønsket å gjøre det på den måten av flere grunner. For det første ville jeg lage en pen film, fordi jeg mente det var viktig for å vise at tryllingen fortsatt burde eksistere, i tillegg til at vi skulle introdusere tilskuerne for et helt nytt miljø, og jeg ønsket derfor å legge fokus på innholdet i scenene – slik at man ikke ble forstyrret av rotete kameraføring eller dårlig lyd. Det å filme alt på stativ førte til at vi måtte planlegge grundigere, noe som var mulig i og med at vi stort sett ikke havnet i noen veldig uforutsigbare situasjoner. I tillegg ønsket jeg å utfordre meg selv på form, og tenkte at det ville gi oss noe gratis å unngå håndholdte scener. Det har ført til visse utfordringer for fotografen, og har krevd en økt grad av planlegging av bildene. I begynnelsen var dette litt vanskelig, fordi vi ikke hadde jobbet sammen før og trengte noen opptaksdager med innkjøring. I tillegg hadde vi utfordringer de få gangene det var uforutsigbare opptakssituasjoner. Men stort sett har det fungert fint, og vi har ofte filmet i settinger hvor det ikke har vært noe problem å be folk vente.

Jeg har også gjort meg noen tanker om hvordan vi kunne spille på det magiske, og har forsøkt så ofte som mulig å inkludere fargen rød i bildene. Dette ble fremhevet noe i

bildeetterarbeidet. Vi har også jobbet med å etablere locations på en grundig måte, for å spille litt ekstra på kontrastene mellom den statusen tryllingen hadde før og sånn det er nå. Det har også vært viktig å fokusere på nærbilder av medlemmene i Ringen når de har vært samlet, for å legge fokuset på den personlige opplevelsen for dem av å være med der.

Når det gjelder fremstilling av Jan, var det viktig å vise en utvikling. Et eksempel på dette er hvordan hjemmet hans presenteres visuelt. I scenen hvor Jan kommer hjem etter den mislykkede opptreden på Hjem og Hobby-messa i Lillestrøm, er stemningen laber. Vi har gjort fargene blasse, og fremhevet lyden av en tikkende klokke i rommet. Jan sitter i skinnstolen sin, med ryggen til vinduet. Vi får se noen bilder Jan har hengt opp av seg selv, og et tent lys ved en gammel tryllepokal. Når Jan derimot skal opptre på Skepsiskonferansen, har vi flyttet han fra stua til kjøkkenet, hvor han sitter i lyset fra kjøkkenvinduet. Vi ser ingen ting fra fortiden i denne scenen. I tillegg filmes han utenfra huset mens han ser ut av vinduet, som for å si at han ser ut mot en lysere fremtid.

Jeg ønsket meg musikk som både skulle spille litt på klisjeene og folks forventninger. Jeg ville etablere en litt mystisk og leken stemning, men som skulle følge utviklingen i fortellingen. Den skal fungere som helhetsskapende, og bli en del av filmen. Jeg føler det fungerer på den måten nå, og den fester seg til hjernen, noe jeg ser på som et tegn på at noe er gjort rett.

5.6 Regissørens visjon og teamets kreative muligheter

Min visjon har vært å lage et varmt og humoristisk portrett av en gruppe mennesker som driver med en litt annerledes underholdningsform. Visjonen min var å fortelle en personlig historie for å si noe universelt. Den inneholdt også et ønske om å lage en visuelt fin film. Jeg ville fortelle om hvor viktig det er for medlemmene i foreningen at de har tryllingen og hverandre, uten å måtte bruke intervju for å fortelle dette.

Publikum skal få en opplevelse av det. Jan Crosby skal oppleves som en hel person, og jeg ønsket å få frem hans engasjement og talent, i tillegg til at jeg ikke ville legge skjul på kontrastene i livet hans. Min visjon var å få publikum til å heie på at det skal gå bra med Jan, og da tenkte jeg at det var viktig at de også kjenner litt på sårheten hans. Men det var viktig for meg at publikum skal få lov til å le når de ser filmen. Det å få til at man kan le både av og med, krever at man har en varme og respekt som regissør, og det håper jeg at jeg har fått til.

Når det gjelder teamets kreative muligheter gjennom prosessen, så mener jeg de har variert litt. I begynnelsen, i researchperioden, så var jeg opptatt av å ha et åpent sinn med tanke på hvordan filmen skulle bli. Jeg ønsket å bli kjent med personene for å få en følelse av hvordan historien kunne fortelles. Når jeg, i samråd med fotografen, hadde lagt linjene for den visuelle stilen, hadde vi satt noen ganske bestemte grenser. Som nevnt skulle alt filmes på stativ. Vi hadde lurt på å bruke monopod på noen av opptakene for å stå litt friere, men det ble så store forskjeller i hvordan det så ut at det ikke fungerte. Vi brukte ofte mye tid på å planlegge scenene, særlig når vi var hjemme hos medlemmene for å filme. Hjemme hos Jan Crosby jobbet vi også mye med å etablere stemning og å få fortalt om Jan gjennom interiøret hans. For å beskrive kompleksiteten i mennesker, kan det være fint å bruke småting eller kommentarer for å gjøre folk til mennesker og ikke kun intervjuobjekter.

Nettopp fordi få av scenene var spontane følge-scener, så føler jeg vi fikk brukt mye av vår kreativitet under opptak. Når det er sagt, så er det noen av scenene med Ringen som bærer preg av at de er lite gjennomtenkte visuelt. Jeg har ønsket meg et innhold uten helt å vite hvem som skal være i fokus. Blant annet gjelder dette en scene med et styremøte, hvor vi har endt med at vi nesten aldri har filmet den som faktisk snakker. Vurderingen som er gjort i etterkant, i klippeprosessen, var at det som blir sagt er såpass viktig, og at vi satt på så mange gode, beskrivende lyttebilder, at vi valgte å beholde scenen i filmen.

I klippeprosessen var situasjonen litt annerledes, da jeg jobbet med en ekstern klipper. Sindre Sandemo kom inn for å hjelpe til i klippen da det var omtrent to uker igjen til vi skulle være ferdige. Det gav uvante muligheter, også kreativt. Det var både krevende og inspirerende å få inn en person som aldri hadde sett materialet før, ei heller møtt noen av de involverte. Hans opplevelse av opptakene ble viktige, fordi han så på det med ferske øyne. Det gav en ny mulighet til å se på fortellingens struktur, og det ble en spennende kreativ prosess gjennom dynamikken mellom en med helt ferske øyne, og en som kjente historien og omstendighetene fra a til å.

Manusprosessen har som nevnt vært pågående gjennom store deler av produksjonen. En del uforutsette problemer førte til endringer. I tillegg hadde jeg basert en del av historien på Jan sin store visjon om å avmystifisere trylling, og kampen mot det overnaturlige. Men det viste seg ettersom jeg ble bedre kjent med han, at han

kanskje ikke var så bastant som det kunne virke i begynnelsen, og manuset endret seg derfor ganske mye på et sent tidspunkt i opptaksperioden. Det ble ikke aktuelt å basere fremdriften i filmen på Jans prosjekt, den måtte heller komme gjennom han og Ringens engasjement for tryllingen.

Årets produksjon har på mange måter vært prakteksemplet på et prosjekt hvor castingen har vært en veldig stor del av jobben. På de fleste av mine tidligere prosjekter har jeg gått inn i det med en interesse for en konkret karakter, eller jeg har kjent til mennesker med spesifikke problemer eller visst at de ville egne seg på skjermen. Denne gangen var det annerledes. Jeg syntes trylling og tryllekunstnere virket spennende, og hadde en forventning om at de som drev med dette ville være interessante karakterer. Jeg visste derfor at researchfasen ville bli svært viktig, og jeg hadde egentlig ikke anledning til å skrive noe manus før jeg visste hvem filmen skulle handle om. Det kan kanskje argumenteres for at jeg burde vite hva jeg ville fortelle før jeg satte i gang, men jeg må være ærlig å si at det i stor grad kun handlet om en fascinasjon for en gjeng mennesker, hvor jeg håpet at noen av de ville ha sterke nok historier til at det skulle holde i en film.

5.7 Research og casting

Utgangspunktet for researchen min var at jeg hadde fått nyss i at det fantes et Tryllemuseum som lå i en gammel leilighet i Vika terrasse. Jeg dro dit og møtte den daglige lederen som fortalte meg om museet og også om de to store trylleforeningene i Norge, nemlig Den Magiske Cirkel og Den Magiske Ring. Han fortalte meg at Den Magiske Ring var den minste foreningen, og det gav meg utgangspunktet for at det var den foreningen jeg ønsket å gå inn i. Jeg tenkte at det var en god idé å jobbe med et miljø som ikke inneholdt så altfor mange mennesker. Det gjør det lettere å bli kjent med folk og i tillegg håpet jeg at relasjonene i foreningen kanskje ville være tydeligere og mer spennende. Jeg tok deretter kontakt med foreningens president, Jan Crosby. Han fortalte meg at han skulle holde et foredrag på et eldresenter i Sandvika uka etter. Det ble mitt første møte med foreningen og Jan Crosby. Og det var et fint første møte. Jeg fikk blant annet høre Jan Crosbys foredrag. Hans visjon ble tydelig for meg, og jeg syntet det virket spennende. Et godt førsteinntrykk er viktig, og jeg tror at som regissør er man nødt til å prøve å huske det man tenkte første gang man møtte karakterene sine, eller

hva man tenkte første gang man hørte om temaet. Etter å ha sittet hundre timer foran skjermen på en Mac og jobbet med prosjektet, blir man lei enten man vil eller ikke.

Uansett: jeg gikk på Peppes Pizza med hele Den Magiske Ring, og hadde et veldig vellykket første møte. Jeg forsøkte i stor grad å få snakket med så mange som mulig. Det var flere som utmerket seg. Med tanke på å dukke opp som en ung jente i en forening bestående av tjue godt voksne menn, hadde jeg kanskje sjeldent mye velvilje fra start, noe som gav meg en mulighet til å få stilt dem en del viktige spørsmål allerede da. Jeg tror jeg fikk tillitt ganske tidlig, og de virket glade for at noen var interessert i det de holdt på med.

Jeg gjorde notater underveis og da jeg kom hjem samme kveld forsøkte jeg å skrive ned hvem som utmerket seg og hvorfor, for å huske førsteinntrykket mitt. Jan var en åpenbar kandidat da han er president for foreningen, og den eneste som har vært profesjonell tryllekunstner. Han virket litt nervøs, og jeg fikk også inntrykk av at han, ved å være en entertainer, sikkert er vant til å spille en rolle – noe han da også har gjort ved en del anledninger i løpet av opptaksperioden. Det er noe jeg tror går igjen hos mange dokumentarkarakterer hvis de er kjente fra før, at de er veldig bevisst hvordan de blir fremstilt. Det er en menneskelig reaksjon, men det er også menneskelig å roe det litt ned ettersom de får mer og mer tillitt. Det at han var en blanding av leder for foreningen og litt usikker som person, gjorde meg nysgjerrig. Da han stod og holdt foredraget for eldresenteret var han nemlig svært selvsikker og dyktig, så jeg opplevde en kompleksitet i oppførselen hans som trigget meg.

Det var også flere av de andre som utmerket seg, men mest av alt var det stemningen og samholdet i foreningen som gjorde at jeg tenkte de ville gjøre seg bra på skjermen. I tillegg var mennene svært forskjellige. Jeg så for meg at de kunne bidra med ulike ting til filmen. Kjell var en av de som jeg merket meg. Han hadde en varm og lun utstråling, og fortalte at han bare tryllet for kona si hjemme, og at hun var ”drittlei av det”. En annen som fikk min oppmerksomhet var medlemmet Jack, som uoppfordret fortalte meg om sin kreftsykdom, og at det var det som hadde fått han til å begynne å trylle. Begge to hadde en historie å fortelle, som var svært ulike, og som også sa noe om hva som var motivasjonen deres for å drive med trylling.

De personene som utmerker seg i et møte med en sånn gruppe mennesker, er sannsynligvis de et publikum også vil merke seg. Men det er viktig å huske på at ting kan forandre seg når man kommer med et kamera og skal prøve å fange det samme. For eksempel gjaldt dette min karakter Jack, som viste seg å ikke være interessert i å fortelle historien sin i filmen, og var en mer sjenert type enn jeg først hadde fått følelsen av. Han er dermed ikke en av de mest fremtredende karakterene i den ferdige filmen. Når det gjaldt Jan, er jeg veldig fornøyd med valget mitt av han som hovedkarakter. Han ønsket å være med i filmen, og har vært veldig enkel å jobbe med. Hans oppfatning av seg selv har kanskje ikke helt stått i stil med den historien vi til slutt har endt opp med å fortelle i filmen, men dette skal jeg komme tilbake til i etikkdelen av oppgaven.

Men jeg synes altså at Jan Crosby fungerer som hovedkarakter. Hvorfor det? Vi skal ta en nærmere titt på hva som gjør at noen mennesker er bedre dokumentarkarakterer enn andre.

6. Finnes det en ideell dokumentarkarakter?

6.1 Hvem leter man etter, og hvorfor fungerer de?

Jeg mener at mange av de samme kriteriene som ligger til grunn for at en karakter fungerer i en fiksjonsfilm, også er gjeldende for dokumentarfilm. Og i begge sjangre, er det avhengig av sammenheng og stil i filmen. Personen i dokumentarfilm må også være forankret i et univers, og fungere i sammenheng med handlingen og de andre karakterene. En tilskuers engasjement med en karakter er et resultat av at man opplever karakteren som virkelig, eller menneskelig. Det kan kanskje virke merkelig når man vet at man ser en dokumentar, som skal representere virkeligheten, at det går an å ikke oppleve noen som menneskelige, men jeg tror absolutt at det er et poeng.

Anne Gjelsvik skriver i et innlegg i Rushprint om hva hun mener skaper gode filmkarakterer.⁷ Hun mener her blant annet at noe av det viktigste ved en karakter, er at noe av "konstruksjonen" må overlates til tilskueren også. Med dette mener hun at karakterer, også i dokumentar, som vi ikke helt forstår, er mest fascinerende. Hvis vi får lov til som tilskuere å skape litt vår egen historie rundt karakteren, slik at vi ikke får all informasjonen inn med teskje.

⁷ Hva skaper gode filmkarakterer? (02.05.12) <http://rushprint.no/2011/4/a-skape-karakterer/>

Etter å ha snakket med flere dokumentarregissører om hva som er det viktigste kriteriet for dem når de skal caste, er gjenkjennelse eller identifikasjon begreper som går igjen flere ganger. For at vi som tilskuere skal engasjere oss må vi på en eller annen måte føle at vi kan kjenne oss igjen i noe ved en karakter, hvis ikke vil historien etter hvert føles så fjern at vi mister interessen. I tillegg kan det være slik at hvis karakteren ikke har noen egenskaper som vi kan identifisere oss med, så vil vi føle at noe ikke stemmer, at fremstillingen er for ensidig og urealistisk. (Moe og Langlo, 2012)

Man kan også trekke inn Evans uttalelser om ektrafiksjonell og intrafiksjonell viten i sammenheng med gjenkjennelsesbegrepet. For et publikum med sterke referanser til handlingen eller tematikken i en film, så kan den ektrafiksjonelle viten være med på å gi en enda sterkere følelse av å komme tett på en person. For eksempel hvis man har vokst opp i vanskelige familieforhold og har et dårlig forhold til en av sine foreldre, vil man kanskje føle at man kommer tett på en karakter i en film som opplever det samme. Mer enn hvis den situasjonen er fullstendig ukjent, og man ikke kan kjenne seg igjen.

I Kari Anne Moes *Til Ungdommen* møter vi Johanne fra Arbeiderpartiets Ungdomsforening, Sana fra Sosialistisk Ungdom, Haakon fra Unge Høyre og Henrik fra Fremskrittspartiets Ungdom. Da Kari Anne Moe skulle finne sine fire hovedkarakterer, ønsket hun å finne fire helt ulike personer, som utfylte hverandre. Alle skulle ha noe motstand i sin personlige historie som kunne si noe om oppvekst og det å være ung i dag. Det var viktig at de ungdommelige seerne kunne finne noe identifikasjon på et eller annet plan. Moe fortalte meg at hun hadde som underliggende mål å skulle gjøre det å være politisk aktiv mer tilgjengelig for dem som ikke er politisk aktive. Dermed ble det essensielt å ikke gjøre ungdommene for rare. I tillegg var det viktig at man som tilskuer blir fort glad i dem. Moe nevner også den velkjente x-faktoren, det som gjør at noen kommer mer gjennom ruta enn andre. Noen mennesker rører deg fortere enn andre. Kari Anne sier hun alltid er på utkikk etter karakterer som kan overraske. Tilskueren kan få en viss type oppfatning, som så endres. Dette stiller jo selvsagt også krav til regissøren og hva slags spørsmål som stilles.

Karakterene kan være så interessante de bare vil, men de må kunne vise både sterke og svake sider. Ikke bare det ene eller det andre.

Det kommer an på situasjonene naturligvis. Det kan være fint med noen med tykt skall, for hvis det først sprekker kan det virke enda sterkere. Det ideelle er karakterer hvor man kan både le med, og bli tatt med inn i et alvor, i følge Moe. (Moe 2012) Kari Anne Moe nevner en av sine hovedkarakterer Sana som eksempel på dette, fordi hun har et bredt register og få hemninger. Hun tenker ikke for mye på hvordan hun fremstår.

Et annet viktig poeng er at personene man velger må kunne og ønske å kommunisere sin egen historie.

"Karakteren må bære på noe... En sorg eller noe fysisk, noe som er et problem."
(Langlo 2012)

Regissør Rune Denstad Langlo mener det ideelle er en blanding av en karakter som bærer på noe vanskelig, og som i tillegg har et mål som skal nåes. Det gjør at publikum kan følge en prosess. Han nevner karakteren Amina i sin egen film *99% Ærlig* som eksempel. Hun er i følge han en fantastisk karakter fordi man ser at hun bærer på noe, men man får ikke helt svar på hva. De innblikkene man får er gjennom musikken hun lager og det målbevisste ved personligheten hennes. (Langlo 2012)

Kanskje betyr det at en karakter med litt filter for det aller mest private faktisk kan være enda mer spennende? Nettopp fordi vi blir nysgjerrige, og ikke får fullstendig tilgang?

En del av de nevnte egenskapene er avhengig av en viss dokumentær stil for å fungere bra. Noen type karakterer egner seg kanskje best i den observerende stilen, fordi de blir for nervøse i for eksempel en intervjusetting. Andre egner seg dårlig i en flue-på-veggen-dokumentar fordi de ikke klarer å forholde seg naturlig mens kamera liksom er der usynlig, og vil fungere best i en mer arrangert setting hvor de blir stilt de riktige spørsmålene. For å klare å få mye ut av de foran kamera, handler det mye om å kjenne seg sjøl. Kari Anne Moe mener det er viktig å tørre å være nær egne erfaringer, uten å skulle være så flink hele tiden. Hvis de som er foran kamera føler at du som regissør er mest opptatt av å fremstå som flink, så vil de føle et større prestasjonspress, mener Moe. (Moe 2012)

Et element som Kari Anne Moe snakket om var hvorvidt man trenger å like karakterene sine eller ikke. Det er selvfølgelig avhengig av typen film, men hun mente at i arbeidet med en film som *Til Ungdommen*, var det helt essensielt. Hun skulle tilbringe lang tid sammen med dem, og de skulle tilbringe lang tid med henne.

Kari Anne sier nå når filmen er ferdig at hun er veldig fornøyd med de fire karakterene sine. Deres historier og personligheter holder gjennom mange minutter, grunnet et bredt register og at de utfyller hverandre på en god måte. Moe poengterer betydningen av at en cast kan fungere svært ulikt avhengig av hvem som er bak kamera. Det er lov til å gi seg selv noe av æren for at en karakter fungerer godt.

Kari Anne erkjenner at hun føler hun har kommet tettere på jentene i filmen, Sana og Johanne, enn guttene. Årsaken er kanskje at hun selv er jente, noe som er særlig relevant for den aldersgruppen. Det er synlig i opptakene at det er en forskjell der, det er en annen distanse i noen av scenene med guttene.

I castingprosessen må man altså ikke bare vurdere selve casten, men også seg selv. Avhengig av egen personlighet og referanser, hva slags mulighet har man faktisk til å komme tett inn på karakterene? ⁸ Det er spørsmål det er viktig å stille seg selv som regissør.

(Moe 2012)

Kari Anne har ikke latt ungdommene få se noe underveis. Det er nok et godt tips når man jobber med virkelige mennesker på den måten, nemlig å unngå å gjøre dem unødig opptatt av hvordan de fremstår. Moe var redd for at ungdommene skulle bruke for mye krefter på å tenke på hvordan de så ut neste gang de skulle filmes.

Det er farlig å klusse med karakterenes fokus. Fokuset og energien skal ikke være rettet mot regissøren og det han eller hun driver med. Karakterene skal være fokusert på seg selv. Det kan være fristende å vise ting underveis, kanskje spesielt hvis man er usikker på hvordan karakterene vil reagere, men Kari Anne mener det er viktig å motstå en slik fristelse. Det vil virke mot sin hensikt. Hun viste filmen til dem et par dager før klippen skulle låses, slik at i tilfelle de reagerte veldig, kunne hun eventuelt gjøre endringer. (Moe 2012)

En annen viktig grunn til å ikke vise noe til karakterene sine før filmen er ferdig, er at det ofte er helt nødvendig å kunne se helheten. Noen ganger kan en scene eller ett

⁸ Intervju med Kari Anne Moe, 25.04.12

øyeblikk oppleves feil eller pinlig, men så lenge det veies opp og man blir en helhetlig person i løpet av filmen, så fungerer det. Dette kan også være en måte å unngå eventuelle konflikter med karakterene sine på, noe jeg skal utdype mer i etikkdelen.

I forberedelsene til opptak av fiksjon brukes mye ressurser på å finne den rette skuespilleren til å representere karakteren. Den muligheten har man ikke i dokumentarfilm, i hvert fall ikke på samme måte. Historien er uløselig knyttet til de virkelige menneskene som skal være med. Og hva skjer da hvis man har castet feil? Det er ikke som i fiksjonsfilm, hvor man vet at man kan velge den beste skuespilleren som vil spille rollen på den perfekte måten. Plutselig, av ulike grunner, kommer hovedkarakteren du har valgt overhodet ikke gjennom tv-ruta. Kanskje er det manglende troverdighet, sjenanse eller mangel på identifikasjon fra et publikum. Det hender rett som det er at dokumentarfilmskapere må bytte hovedkarakter, med alt det fører til av komplikasjoner.

6.2 Hvordan passer Evans' karakteristikk på dokumentarfilmkarakterene?

Så hvordan passer Moe og Langlos uttalelser om "*den perfekte dokumentarkarakter*" med kjennetegnene som Evans la vekt på? Det er åpenbart i *Til Ungdommen* at karakterene skal igjennom en utfordring. De har alle høy fallhøyde, og er i en sårbar situasjon. Det å være ungdom er i seg selv noe sårbart, så kravet om at en karakter skal være sårbar, blir definitivt oppfylt. Det gjelder både Moe og Langlos filmer, da de begge handler om tenåringer.

I tillegg er også voksemulighetene store. Filmen følger karakterene over en lang periode, og alle fire karakterene har personlige historier som har en utvikling. Når det gjelder min egen film, så føler jeg også at karakteristikkene passer relativt godt. Fordi Jan Crosby ikke er en så emosjonell person, har det vært viktig for meg å få frem hans vilje i filmen. Når publikum ikke kan følge hans følelsemessige utvikling så tydelig, trenger de en motivasjon for å opprettholde interessen. Jeg mener at Jans engasjement for foreningen og for tryllingen generelt, i tillegg til hans frykt for å bli glemt, er det som gjør han til en god karakter. Frykten for å bli glemt er hans sårbare side, og selv om han ikke uttaler det så eksplisitt selv, så har det vært nødvendig å fokusere på det lille han har sagt, for at hans personlighet skal føles mer kompleks. Det gir også mer fallhøyde mot slutten. Sårbarheten og kompleksiteten går hånd i hånd.

Det at vi søker etter sårbarheten hos karakterene, gir ikke det oss et etisk ansvar som regissører? Jeg vil se nærmere på hvilke utfordringer man kan møte på i så måte, og hvordan man kan unngå dem.

7. Etikk

7.1 Ethiske utfordringer og løsninger

Bill Nichols skriver i boken *Introduction to documentary* at noe av det viktigste for at en dokumentarfilmskaper skal kunne defineres som profesjonell, er at han eller hun har evnen til å ta etiske hensyn. (Nichols 2001: 13) Jeg er enig med han i dette, på grunn av det faktum at dokumentaren har beholdt sin status som noe som forteller en sannhet om virkeligheten. Det å få muligheten, og ikke minst ansvaret, for å formidle en annen persons historie, er noe som er viktig å reflektere rundt. Selv om mennesker i dag, kanskje særlig i Europa, har et mer realistisk bilde av all klippingen og redigeringen som gjøres med et dokumentarfilmmateriale, så sitter man som filmskaper med veldig mye makt. Det jeg forteller tilskuerne om Jan Crosby, det er det de får vite. Jeg forteller om han slik som jeg ser han, gjennom mine øyne. Det er både en ære og et ansvar.

Dokumentartradisjonen er avhengig av å kunne formidle en følelse av autensitet. Og det er en mektig formidling, når den fungerer. Jerry Rothwell skriver i sitt essay *Filmmakers and their subjects* at John Griersons konseptuelle oppfatning av dokumentaren var definert av en datids oppfatning av at all dokumentar dreier seg om observasjon. Før var det slik at handlingen gjerne dreide seg om samfunnsaktuelle spørsmål, og med et mål om å illustrere en mening eller et argument. Dette har endret seg. (Austin og de Jong 2008:153)

Rothwell mener mange filmskaperere i dag, som før, ser på seg selv kun som observerende og fortolkende. Som han skriver; hvis en karakter føler at en grense for privatlivet har blitt trådt over, så er det noe karakteren burde tenkt over før han eller hun ble involvert i prosjektet. De produksjonsmodellene vi stort sett benytter oss av, er avhengig av kontrakter med objektene hvor de overlater ansvaret for materialet til produsent eller regissør. På denne måten blir også ansvaret lagt over på dem med tanke

på hvor private de skal være, og hva de lar regissøren få ta del i. (Austin og de Jong 2008: 155)

Slik blir dokumentaren en prosess hvor både regissør og karakter er deltakende, og hvor man etter hvert som man blir bedre kjent finner ut av hvor grensene går. Ansvar fordeles på en måte mellom regissør og karakter.

En av hovedforskjellene på fiksjon og dokumentar, er at dokumentarens historie virkelig tar form i klipperommet. Her bestemmes den endelige fortellingen, mens i en fiksjonsproduksjon er det ikke mulig å gjøre så store endringer så sent i prosessen. Noen av de etiske utfordringene oppstår på grunn av nettopp dette. Man kan for eksempel sitte med flere timers intervjumateriale med en spesifikk karakter. Avhengig av hva som velges ut og brukes av dette, og hvilken rekkefølge det settes i, kan mange forskjellige historier fortelles. Hver historie kan kanskje være sann på hver sin måte. Det trenger ikke finnes bare én sann historie, det kan finnes flere.

Så hva med dokumentarens status som sannhetsvitne? Gir den etiske utfordringer? Kari Anne Moe understreker at man tar valg hele tiden. Noen kaller det manipulering, men det er lenge siden dokumentarfilmskapere påstod at de evnet å være fullstendig objektive i fremstillingen av mennesker på film. Det er ikke mulig å oppnå en objektiv sannhet, fordi alle tilskuere ser på med sin bagasje og sine erfaringer. Så som regissør, jo mer bevisst man er hvordan man selv ser, jo bedre er det. (Moe 2012)

I *Til Ungdommen* har Kari Anne for eksempel tatt flere valg om hvordan hun skal presentere ungdommene visuelt. For eksempel filmer hun dem konsekvent ikke undervinklet, for da ser de litt mindre pene ut. Det var nemlig en slags protest mot hvordan ungdomspolitikere tidligere har blitt fremstilt i media, stort sett på en litt karikert måte. Moe ønsket å gå helt motsatt, hun ønsket å gjøre det med respekt både i innhold og form. Hun ønsket å fremstille dem som helter, ikke som rare ungdommer. Det skulle være en pen film. Men det å lage en film **for** pen visuelt, kan kanskje skape en slags distanse til karakterene, som resultat av publikums forventning til at autentisk dokumentarfilm helst skal være litt stygg og håndholdt. Men det handler mest om hvordan man er programmert til å lese filmestetikk, og det forandrer seg hele tiden. Kanskje ser man ikke på det på samme måte om ti år? Uansett er det en del av en større, og annen diskusjon.

Nøkkelen til suksess til et vellykket forhold mellom filmskaper og karakter, er at filmskaperen tar ansvar for eventuelle konsekvenser, mener Rothwell. Når filmer tar for seg svært personlige fortellinger, kanskje om mennesker i kriser, kan det å delta i en film noen ganger forandre verdenen til den som er med. Rothwell mener det er vanvittig hvis det er sånn at filmskaperen skal stå fullstendig uten juridisk ansvar for eventuelle konsekvenser, når det er sånn at hendelsene ikke ville forekommet hvis ikke filmskaperen hadde satt det i gang. Men veldig ofte i bransjen er det faktisk sånn. Utgangspunktet er allikevel en enighet om sammenhengen materialet skal brukes i og hvordan karakteren vil påvirkes.

Som regissør forsøker man å komme på undersiden av menneskets skall, som noen ganger kan innebære å sette scener sammen innholdsmessig på en måte som ikke helt stemmer med virkeligheten, eller at man tolker utsagn på en måte som kanskje ikke var ment slik. En viktig avklaring mellom karakter og filmskaper er i følge Rothwell at noen ganger kan regissøren fortelle en historie om karakteren som karakteren aldri ville fortalt på eget initiativ, og som kanskje både kan være ukomfortabelt og befriende. (Austin og de Jong 2008:155- 156.)

Jeg møtte på en av de store utfordringene i å arbeide med virkelige mennesker mot slutten av eksamensfilmperioden våren 2012. Jeg valgte å ikke vise den ferdige filmen til hovedkarakteren før etter den var helt ferdig og gradet. Jeg viste den til Jan Crosby hjemme hos han en dag i begynnelsen av mai, og var veldig spent i forkant av møtet. Jeg merket at jeg var usikker på hva slags film han forventet seg, i og med at filmens fortelling har endret seg i ganske stor grad fra sånn den var i begynnelsen av prosjektet. Jeg hadde en følelse av at Jan forventet en film som handlet om foreningen Den Magiske Ring og tryllingen generelt som fenomen, til tross for at jeg opptil flere ganger hadde fortalt han at filmen nå i stor grad handler om ham og hans historie.

Mine antakelser viste seg å stemme. Han syns filmen handlet veldig mye om seg, men heldigvis gikk tilbakemeldingene stort sett på forfengelighetssaker, som at stuen hans så rotete ut eller at skjorta ikke var nystrøket. Han var også bekymret for at de andre i foreningen ville synes at de selv var for lite med, og at Jan var for mye eksponert. Jeg fikk allikevel inntrykk av at han var fornøyd, blant annet fordi han selv foreslo å kunne selge filmen på DVD til interesserte tilknyttet foreningen.

Dagen etter mottok jeg en mail fra Jan, hvor han ytret ønske om enkelte endringer i filmen. Det gjaldt særlig en scene fra Hjem og hobby-messen i Lillestrøm, hvor Jan holder et show som ikke går så veldig bra. Denne scenen hadde jeg selv hatt en litt vondt følelse i magen av da vi klippet, men jeg føler nå som del av en større helhet at scenen fungerer bra og viser situasjonen slik i alle fall jeg og fotografen opplevde det. Grunnen til at jeg var bekymret for Jans oppfatning av scenen, var fordi jeg opplever han som en selvbevisst type. Jeg vet at han er opptatt av hvordan han virker utad, og særlig når det gjelder hans artistiske kvaliteter. Scenen det er snakk om er fra et show han holdt for en liten gruppe barn på denne messa i Lillestrøm. Jeg opplevde at showet gikk ganske dårlig, og hadde ikke i utgangspunktet tenkt å bruke scenen. Men etter hvert som historien til Jan ble tydeligere, og dramaturgien begynte å ta form, ble det nødvendig med et punkt i filmen hvor det ikke gikk så bra med Jan. Her passet scenen inn perfekt.

Det er klart at slike situasjoner skulle man ønske man kunne unngå, og jeg gav beskjed til Jan at jeg selvfølgelig ønsket at han skulle være fornøyd med filmen. Det er en lærdom for meg å skulle være tydeligere i min visjon for filmen, og hva jeg ønsker at skal være historien. Jeg har kanskje vært for feig, og selv om jeg har gitt uttrykk for til karakterene at filmen ikke bare skal være en glansbildefremstilling av tryllemiljøet, så har jeg kanskje ikke vært tydelig nok på det som nå har blitt fortellingen. Jeg mener allikevel at Jan kommer veldig godt ut av det, og jeg forklarte ham at for å få vist ham som et helt og dynamisk menneske, var det viktig å ikke bare vise han i de situasjonene hvor alt går bra. Filmene ville blitt kjedelig hvis alt gikk bra hele tiden. Dagen etter jeg hadde sendt mitt svar, fikk jeg en hyggelig mail tilbake fra Jan. Han hadde sett filmen om igjen, med mine tilbakemeldinger i bakhodet. I tillegg hadde han sett filmen sammen med en nær venn. Heldigvis hadde han nå en annen oppfatning av filmen, og sa han så tydeligere nå hvorfor det var gjort som det var gjort.

Denne erfaringen er bare med på å understreke hvor viktig det er å være ærlig i det man gjør, og forklare de valgene man har tatt.

Bill Nichols skriver i flere kapitler om det etiske knyttet opp til dokumentarfilmskaping. Dokumentarfilmer som er politisk motiverte har gjerne en klar agenda bak hvilke karakterer de velger å inkludere. Kanskje ønsker filmskaperen å komme med en tydelig kritikk av noe, og vil da sannsynligvis kun gi taleplass til mennesker som vil gi styrke til

den saken. Eller man vil fremstille en tematikk på en saklig måte, og dermed inkluderer karakterer som representerer to sider av samme sak. (Nichols 2001:5-9)

Når man lager en film som ikke har en klar agenda, eller en ambisjon om å si noe politisk, vil jeg allikevel påstå at man som regissør alltid ønsker å si noe om noe. For å komme med et eksempel, kan jeg trekke inn min egen eksamensfilm. Filmen handler som nevnt om en gruppe eldre menn i foreningen Den Magiske Ring, og om deres forhold til trylling og magi. Tematikken fremstår ikke akkurat som noe veldig samfunnsrelatert eller politisk, og det er heller ikke ambisjonen med filmen. Allikevel er det en grunn til at jeg har valgt nettopp dette temaet, pluss at jeg jo ønsker å si noe, selv om det ikke er politisk. Man tar hele tiden valg som regissør, det være seg visuelle valg, musikk eller dramaturgi. På samme måten er valgene man tar om hvem som skal få være med i filmen, og hvor stor plass – eller rettere sagt hvilke roller de ulike skal få ha i fortellingen. Det gjelder i stor grad også for *Magikeren*. Mitt mål med filmen er at publikum skal få et positivt inntrykk av tryllekunstnerne, at de opplever at det er viktig for dem å drive med trylling, at de heier på dem og at de sitter igjen med en god følelse.

Bill Nichols skriver i første delen av sin bok om det han kaller "*representasjon av andre*". (Nichols 2001: 5-12) Det han mener er måten vi som filmskaperere tar på oss ansvaret for å fremstille, representere en virkelighet – en sannhet – om deler av verden. Han mener at selve representasjonsideen, ideen om fremstilling, er sentral for dokumentarfilmen. Nichols forklarer deretter hvorfor dette fører til så mange etiske problemstillinger.

Her kan man også sammenligne dokumentar med fiksjon, og nettopp det gjør Nichols. Den tradisjonelle skuespillerens rolle, altså i fiksjon, defineres ut fra dens sosiale rolle i en produksjon. Her har regissøren rett til, og ansvar for, at skuespilleren bidrar med en passende opptreden. Skuespilleren blir verdsatt ut fra kvaliteten på sin opptreden, ikke ut fra personlighet eller oppførsel som menneske.

I dokumentarer behandles menneskene som "social actors", i følge Nichols. (Nichols 2001: 5-6) De fortsetter i stor grad å leve livene sine som de gjorde før et kamera kom inn i bildet, de fungerer dermed som deltakere i et kulturelt spill, og ikke som teatraliske eller dramatiske figurer, som i fiksjonen. Verdien deres for en filmskaper ligger ikke i et kontraktbygget forhold som gir noen lovnader, men heller i hva livene deres i seg selv

kan tilby. Verdien ligger heller ikke i på hvilke måter de oppfører seg eller forsøker å fremstilles, men heller i hvor stor grad en regissørs behov blir oppfylt. (Nichols 2001:6) Bill Nichols skriver også om det faktum at mennesker som er med i dokumentarproduksjoner kan komme til å modifisere eller endre måten å oppføre seg på grunnet deltakelsen, - for eksempel at de vil være mer selvbevisste enn i en normal situasjon uten et kamera som følger med. Dette gir et fiksjonelt bidrag til dokumentaren som sjanger, mener Nichols. (Nichols 2001:6) Som Nichols skriver: De fleste mennesker vil se på det som en ære, en stor mulighet å være med i en film. Men hva skjer når det man skal gjøre er å være seg selv? Hvordan vil de som ser deg vurdere deg? Vil de dømme deg? Hva er konsekvensene? Alle disse spørsmålene som en dokumentarfilmkarakter kan stille seg, fører til et helt annet ansvar som blir pålagt en dokumentarfilmregissør enn en fiksjonsregissør.

Å representere andre enn seg selv, vil for eksempel alltid gi et implisitt etisk ansvar. Kari Anne Moe ser på et slikt ansvar som overveldende, og kanskje særlig når hun har jobbet med mennesker som er så unge. Sana var bare femten år da de satte i gang med produksjonen. Alle fire karakterene har vært åpenhjertige foran kamera, og ville kanskje ikke sagt det samme om to år. (Moe 2012)

Jeg tror jeg har møtt på en eller annen form for etisk dilemma i forbindelse med alle filmene jeg har laget, men jeg tenker at ingenting av det kan måle seg med de utfordringene regissør Kari Anne Moe møtte på i perioden etter 22.juli sommeren 2012. En av hennes hovedkarakterer, Johanne, er medlem i Arbeiderpartiets Ungdom, og var på Utøya den 22.juli. Kari Anne og hennes team hadde vært på øya den dagen frem til klokken ett, men dro så inn til Oslo for å følge en av de andre karakterene.

De etiske utfordringene gjaldt naturligvis spesielt Johanne i perioden etterpå. Hun hadde overlevd, men var selvfølgelig svært traumatisert rett etter hendelsen. Moe forteller at det var vanskelig å finne grensa for hvor mye hun kunne be om å være til stede under så ekstreme omstendigheter. Det var en blanding av å skulle respektere Johannes ekstreme behov for trygghet og ro, men i tillegg jobbe som regissør og ønske å fange noen av de mest emosjonelle øyeblikkene. Kari Anne sier fordelene var at de to kjente hverandre godt på forhånd, og dermed kunne snakke ordentlig ut sammen, selv

om begge synes situasjonen var vanskelig. Det handler mye om uformelle ting, om å bygge opp en tillit.

Moe mener hun fikk en viktig oppgave, fordi de dagene rett etter 22.juli aldri kom til å komme tilbake. Hun fikk en mulighet til å fortelle noe viktig som er annerledes enn det andre kunne fortelle. Hun sier i dag at hun prøvde å ta det med ro, men at det var vanskelig. I en slik situasjon kan man ikke gå for langt, mener hun, men hun gjorde det allikevel tydelig for Johanne hva hun ønsket seg. Nå i ettertid er Johanne glad for at hun var med, også i den spesielle perioden. (Moe 2012)

For å kunne håndtere en situasjon som det på riktig måte er man avhengig av et grunnlag fra før i resten av livet. Med det mener Moe at hvis man har erfart vanskelige situasjoner tidligere i livet, situasjoner hvor man har måttet ta vanskelige valg, så er man bedre rustet som filmskaper til å ta en riktig beslutning. Hvis man er et menneske som evner å ta ansvar i andre situasjoner, så klarer man det forhåpentligvis som regissør også. (Moe, 2012)

Noen ganger må man gå lenger på opptak enn man er bekvem med, men da har man heldigvis muligheten til å ta nye valg i klippen etterpå.

Jeg har som regissør vært opptatt av hvordan man tar hånd om karakterene sine etter at opptaksperioden er ferdig. Det er et faktum at man gir personer som vanligvis ikke er vant til det, en økt oppmerksomhet over en avgrenset periode. Etterpå kan det virke tomt. Kari Anne Moe mener at man aldri blir helt ferdig med det, og at det er viktig. På en måte forplikter man seg for resten av livet, og derfor er det viktig å like dem man lager film om. Man bør i etterkant av opptakene gjøre seg tilgjengelig for kontakt. Det kan være krevende, men er en del av det å jobbe med virkelige mennesker. Dette gjelder særskilt prosjekter som går over lang tid. Fordelen med *Til Ungdommen* var at tiden har vært fordelt på de fire karakterene, så det har ikke vært fullt så mye på hver av dem. (Moe 2012)

I og med at *Til Ungdommen* skal på kino, er det planlagt en storslagen lansering av filmen. Jeg lurte på hvordan Kari Anne har forberedt ungdommene på oppmerksomheten som kommer i forbindelse med det.

Moe sier at det er viktig å snakke mye med dem om hvem de har lyst til å være i historien rundt filmen. Produksjonsselskapet har et ansvar for å veilede dem i dette. For eksempel gjelder dette Johanne, jenta fra AUF, som pressen er veldig ute etter som

Utøya-overlevende. I filmen er hun så mye mer enn det, og det er viktig å fokusere på.
(Moe 2012)

7.2 Kontrakter

"Ethics exist to govern the conduct of groups regarding matters for which hard and fast rules, or laws, will not suffice. Should we tell someone we film that they risk making a fool of themselves or that there will be many who will judge their conduct negatively?"

(Bill Nichols 2001:9)

Bill Nichols mener at denne problemstillingen er særskilt aktuell for dokumentarfilmskaperne som er ute etter å belyse et konkret tema, for eksempel et samfunnsproblem, og derfor benytter seg av mennesker de ikke kjenner, men som representerer et visst syn på noe eller lignende. Han mener at man da står i stor fare for utnytting. Men kan dette også kanskje gjelde for filmskaperne som velger å kun observere, og å ikke regissere så mye – de står jo også i fare for å fraskrive seg et ansvar de faktisk har.

Løsningen ligger ofte i at man som filmskaper har gitt karakterene beskjed om på forhånd hva slags konsekvenser deres deltakelse i en film kan føre til. (Nichols 2001: 11) Hvis man har skrevet en kontrakt og fått denne underskrevet av dem det gjelder, kan man argumentere for at det fraskriver en et visst ansvar. På denne måten jobber også vi på Høyskolen i Lillehammer. Vi har fra et tidlig stadium ved studiet fått informasjon om hvor viktig det er med en kontraktfestet avtale med de vi lager film om. Og jeg har kontrakter med mine hovedkarakterer i filmene jeg har laget, men jeg er usikker på hvordan jeg ville reagert hvis noen plutselig ønsket å trekke seg. Det er klart at det gir en sikkerhet, og det vil kanskje oppleves fra begge hold som en mer omfattende beslutning å skulle trekke seg, hvis man har en kontrakt. Men det viktigste, i hvert fall hvis man ikke driver med undersøkende journalistikk, bør jo være at de karakterene man har med i filmen føler seg ivaretatt på en god måte, at de blir fremstilt riktig og at de dermed ikke skulle ha noe ønske om å trekke seg. Mulig det er en drømmesituasjon dog. Dessuten er en slik kontrakt problematisk, fordi hva skal man velge å inkludere? Hva **kan** man egentlig inkludere?

Rune Denstad Langlo erfarte i sitt arbeid med serien *Glatte Gater* at to av hans hovedkarakterer trakk seg etter hele to år med filming. Selv om han hadde kontrakter, ble det umulig å fortsette prosessen med de involvert, fordi de nektet å la seg filme mer. Så det er klart at man kan ha alle papirer i orden, men det hjelper ikke hvis ikke personene ønsker å være med. Det er da man må ta hensyn til at man jobber med virkelige mennesker og respektere at de ikke vil. Slike plutselige ombestemmelser hender kanskje oftere i arbeid med ungdom enn når man lager film om voksne personer, rett og slett på grunn av en annen grad av samvittighet og ansvarsfølelse. (Langlo 2012)

Det er viktig for dokumentarfilmskapere så vel som fiksjonsskapere å få i stand kontrakter med de involverte på et tidlig tidspunkt. Jeg tenker at det lett kan føles litt påtrengende og skummelt å komme med en kontrakt med en gang, og har nok selv vært litt for treg med å få det i stand. Man kan tenke at det er lurt å ha en litt mykere start, hvor man får bygget opp tillit og velvilje i større grad, men både Moe og Langlo understreker viktigheten med å få dette unna så fort som mulig.

Man må unngå å havne i en situasjon hvor noen må overtales, for det kan lett bli feil i maktbalansen mellom regissør og karakter. Det er viktig å ha en hovedkarakter som ønsker å være med, det vil si at man ikke går inn i en produksjon med noen som har blitt overtalt til å bli med. Såklart kommer det an på type prosjekt, men her snakker vi om karakterdrevne dokumentarfilmer. Og når man har muligheten er det utrolig viktig å ta vare på den valutaen det er at noen har lyst til å være med. (Moe 2012)

Kontrakten er også et sted man kan forsøke å unngå eventuelle problemer senere i prosessen. Hvis personen får kontrakten tidlig, vil det sette i gang noen tankeprosesser, noe som kan være pedagogisk lurt fordi personen da vil tenke igjennom hva det innebærer å være med.

I kontrakten bør det også komme frem hva slags film man ønsker å lage, slik at man er enige om det. Premissene skal være klare og like. For Kari Anne Moes del i arbeidet med *Til Ungdommen*, ble premissene endret på grunn av 22.juli, men det var ikke hennes feil. Og hun understreker at det ble en felles prosess for henne og de fire karakterene, og dermed kanskje lettere å forholde seg til. (Moe 2012)

Man bør også være tydelig på hva hensikten med filmen er. Det er her det kan bli etisk problematisk hvis man ikke er tydelig på rammene. Man må tørre å være ærlig.

Et eksempel fra *Til Ungdommen* er historien til Haakon, en av fire hovedkarakterer. Han ble kastet ut av faren sin og bor nå hos sine besteforeldre, noe som blir fortalt i filmen. Det er en viktig del av Haakons historie, men også noe sårt og veldig privat. Kari Anne Moe fortalte at hun var ærlig med Haakon om dette fra starten av, at hun ønsket at det skulle være med i filmen som en del av hans historie. Hun sa til han at det var en viktig grunn til å ha han med i filmen på grunn av utfordringene det har gitt ham. Hun mente at hun heller da ville få et nei tidlig, og eventuelt kunne bytte cast. (Moe 2012)

Kanskje fungerer det også sånn at hvis man som regissør uttaler at man er interessert i spesifikke deler eller historier hos en karakter, så leverer de også ubevisst eller bevisst mer på de tingene?

7.3 Hvordan unngå de etiske konfliktene?

Bill Nichols sier at for å kunne se på hva vi gjør med mennesker ved å lage en dokumentarfilm om dem, så må vi også se på forholdet mellom filmskaper og publikum. Nichols er opptatt av det tredelte forholdet mellom filmskaper, karakterer og publikum. *Jeg snakker om dem til deg*, - det mener han er den vanligste relasjonen. Han mener man skal være bevisst det faktum at et publikum ofte fatter interesse for en film fordi den handler om en person eller et tema som enten ligner eller er i kontrast med eget liv. Dokumentarkarakterers handlinger kan ha en mye mer direkte effekt på folks liv, enn fiksjonskarakterer. En annen type relasjon, er *Jeg snakker om oss til deg*. Her er regissøren fra samme verden som sine hovedkarakterer, og er kanskje en mer etisk riktig måte å representere noen på. (Nichols 2001:19)

Rune D Langlo nevner også dette med ansvar. Langlo har både laget fiksjon og dokumentarfilm, og mener dette ansvaret gjelder i begge sjangre, et ansvar overfor karakteren for at den skal komme ut så riktig som mulig. Ambisjonen hans er å fange karakteren "*sånn som den er*", men med forbehold om at det foregår i hans hode. Det er hans bilde av dem som blir det virkelige. Og det faktum er han bevisst. (Langlo 2012)

"Det var mange sider ved ungdommene som jeg ikke har med. Dårlige sider ved dem. Men da hadde det blitt en annen film." (Langlo, 2012)

Uansett hvordan man vrir og vender på det kan man altså aldri bli helt tro mot en karakter, fordi man ikke kan være fullstendig objektiv. Men man kan ha en ambisjon om å være tro mot en liten del av karakterenes virkelighet.

For å trekke en parallell til *Magikeren*; en av karakterene jeg har med i min film er den unge fyren Konstantin. Han er det ferskeste medlemmet i Den Magiske Ring, og for meg representerer han "*underdogs*". Han er veldig usikker og nervøs og utstråler en utrygghet som får publikum til å virkelig heie på ham. Disse personlighetstrekkene så jeg tidlig, og jeg visste at det var det jeg ønsket å vise i scenene hvor han er med. Burde jeg være ærlig og forklare på hvilken måte jeg ønsker å fremstille han? Jeg velger bort scener hvor han ikke oppfyller "*sin rolle*", og på den måten kan man jo si at det er jeg som regissør som skaper personligheten hans. Jeg tror de aller fleste vil tenke at nei, du trenger ikke å være ærlig – så lenge man ikke latterliggjør noen, eller skaper et bilde av noen som er langt fra virkeligheten.

Når det gjelder ansvaret man har som regissør, og hvordan gjøre jobben på så riktig måte som mulig, så mener jeg at egne erfaringer blandet med intervjuene med Kari Anne Moe og Rune Denstad Langlo, alle tilsier at et viktig stikkord er å ha en kjærlighet for menneskene som er med. Som regissør må man ikke nødvendigvis være enige med eller like karakterene sine, men man må være glad i dem. Da vil de etiske grensene for hva som er riktig og galt komme mye mer naturlig.

8. Konklusjon

Det er vanskelig, kanskje umulig, å finne et fasitsvar på spørsmålene stilt innledningsvis. Når det gjelder metoder for å caste den beste dokumentarkarakteren, er dette naturligvis avhengig av både type film og type regissør. Men det er noen elementer som går igjen. Vær åpen i møtet med nye mennesker, husk førsteinntrykkene du får og ikke nødvendigvis velg de karakterene som er mest gira på å være på tv. Vær tålmodig, og ta deg tid til å bli kjent med folk. Det finnes ingen perfekt dokumentarkarakter, men en person som kan overraske og som ikke har for kraftig filter er en person med egnede egenskaper. Som Kari Anne Moe sa i intervjuet;

"Hvis du skjønner hva slags type en person er i løpet av to minutter, så er den karakteren mindre interessant." (Moe 2012)

Samtidig er det viktig å være tydelig i sin kommunikasjon med karakterene om hva filmen skal handle om, hvilke premisser den lages på og hvorfor man ønsker å fortelle den historien. Hvis man er ærlig om dette fra starten av kan eventuelle diskusjoner eller uenigheter som måtte komme i løpet av prosessen løses på en bedre måte, fordi man har kommunisert åpent fra begynnelsen av. Selvfølgelig er det også viktig med kontrakter på et tidlig stadium, også fordi det gjør at folk tenker igjennom i større grad hva de er med på.

Det at man som dokumentarfilmskaper nesten ubevisst plasserer karakterene inn i en tenkt dramaturgi, er rett og slett bare en nødvendig del av det å fortelle en historie. Ingen av de jeg har snakket med ser det store problemet med dette. Dog er det interessant å høre Rune Denstad Langlo fortelle at hans fiksjonskarakterer minner svært om de personene han har laget dokumentar om. (Langlo 2012)

Det sier kanskje noe om hvor tydelig stemme regissøren har, uansett sjanger. Man velger ut de sidene ved karakteren som man berøres mest av, eller som man selv synes er mest spennende. I utgangspunktet er det ikke noe galt med dette, så lenge man kan erkjenne at det alltid vil være sider av en historie eller person som ikke blir fortalt.

Jeg mener det essensielle i så måte må være at man er bevisst den rollen man har som ansvarshavende for hvordan et publikum opplever en karakter. Og å resepekttere det faktum at publikum fortsatt har en tiltro til dokumentarfilmen som et medium som forteller sannheten, i mye større grad enn for eksempel reality-serier.

Er nøkkelen kanskje er å innse egne begrensninger? Kari Anne Moe kom med et eksempel: Hvis du er en godt voksen mann, vil du ha et annet utgangspunkt for å portrettere en ung jente, enn hvis du er jente sjøl. Det behøver ikke nødvendigvis bety at den ene versjonen er riktigere enn den andre, men det er viktig å ha et selvkritisk blikk på seg selv som filmskaper. Man kan spørre seg selv om hvor man kan komme nærmest, hva er man i stand til? Hvor vil man slite? Lag et manus som tar hensyn til det. Vær ydmyk.

Egentlig er det jo en fantastisk mulighet å få tillit til å forvalte andre menneskers tanker og følelser. Man kan få lov til å leve seg inn i hva folk gjennomgår. Det er et stort ansvar, men også en anledning til å få lov til å vise ting videre, og ta med noe fint til flere. Det er viktig å stole på seg selv og stole på at det man kjenner betyr noe, det betyr sannsynligvis noe for flere enn for deg. Hvis du har en kjærlighet for karakterene dine, vil grensene for hva som er riktig og galt komme ganske naturlig.

Kanskje man kan konkludere med at den viktigste egenskapen man kan ha som regissør er å være empatisk. Hvis man evner å forstå hvorfor andre mennesker opplever og reagerer sånn som de gjør, så har man kommet langt.

Og heldigvis er det som folk reagerer oftest på når de ser seg selv på film, forføngelige ting. Og det kommer de over.

BIBLIOGRAFI

Litteratur og kilder

- Austin, T. & de Jong, W. (2008) *Filmmakers and their subjects*, by Jerry Rothwell. *Rethinking Documentary, New Perspectives, New Practises*. Open University Press.
- Brinch, S. og Iversen, G. (2006) *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Evans, M. (2006) *Innføring i dramaturgi. Teater, film, fjernsyn*. Oslo, Cappelen Akademisk Forlag.
- Helland, K., Larsen, L.O, Knapskog K. & Østbye H. (2007) *Metodebok for mediefag 3. utgave*, Fagbokforlaget.
- Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*, Indiana University Press.
- Sørenssen, B. (2007) *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre. 2.utgave*, Bergen, Universitetsforlaget.

Intervjuer og websider

- Langlo, Rune Denstad. Oslo. 03.05.2012
- Moe, Kari Anne. Oslo. 23.04.2012
- Hva skaper gode filmkarakterer? (02.05.2012) <http://rushprint.no/2011/4/a-skape-karakterer/>
- Kompleks casting-prosess. (02.05.2012), <http://rushprint.no/2004/11/kompleks-castingprosess/>

Filmliste

- *Til Ungdommen*, Moe, 2012.
- *99 % Ærlig*, Langlo, 2008.

Synopsis Magikeren

Magikeren er en 29 minutters dokumentarfilm, regissert av Ida Thorkildsen Valvik og med Siw Gøril Nystad-Olaussen på foto.

Filmen handler om Jan Crosby, en 74 år gammel tryllekunstner, og hans kamp mot at verken ham selv eller tryllingen som kunstform skal bli glemt.

På 1960 og 70-tallet var Jan Crosby stor stjerne, både hjemme i Norge og i utlandet. Han har jobbet profesjonelt som tryllekunstner i over tyve år. De siste ti årene har han vært president for foreningen Den Magiske Ring. Foreningen er en av to store foreninger i Norge, men er ikke åpen for alle. Man må bli spurt om man ønsker å bli medlem.

Foreningen består nemlig av en håndfull menn i pensjonsalderen som driver med trylling mest som hobby, og som sosial aktivitet. De har møter én gang i måneden hvor de arrangerer tryllekonkurranser og får testet triks på hverandre. Foreningen er medeiere i Norsk Tryllemuseum, et lite museum beliggende i en gammel leilighet i Vika i Oslo.

På starten av 2012 står ikke ting så veldig bra til. Jan begynner å kjenne at fingerferdigheten hans ikke er helt som den var før. Det kommer ikke lenger så mange og ser på når det arrangeres trylleshows rundt om i Norge. Den Magiske Ring sliter med medlemsantallet, og Norsk Tryllemuseum står i fare for å legges ned. Men kan ting kanskje snu og gå oppover igjen?

UTSTYRSLISTE

Kamera: Panasonic 2100

Tilhørende utstyr:

Batterier

Batterilader

Stativ

Monopod

Monitor

Skinner

LYS

Liten kinoflow

Dedolights

Reflektor

LYD

Bom

Zeppeliner

2 myggsett (sender + mottaker)

Sennheiser Lydmikser med tilhørende kabler

2 x XLR-kabler

2 headset

Manus - januar

Hovedstrukturen er delt i 3 akter; Storhetstiden (et slags tilbakeblikk), Nedturen og Oppturen.

Historien er følgende; Jan Crosby var stor stjerne på 1960 og 1970-tallet. Da var han kjendis i Norge, og kunne leve som artist og tryllekunstner. På denne tiden var trylling svært attraktivt, og han hadde masse jobber. I tillegg var han gift, og kona hans deltok også i stor grad i hans triks og forestillinger.

2012: Jan bor alene i et stort hus på Østensjø i Oslo. Han har vært alene, skilt, i over tyve år. Han er president i foreningen Den Magiske Ring, men ellers er han ikke så aktiv innenfor tryllingen som han var før. Han har foredrag på eldreentre uten den store responsen.

Det samme gjelder foreningen. De sliter økonomisk og trenger nye medlemmer. Men medlemmene er fortsatt opptatt av at tryllingen skal ha en plass i underholdnings-Norge. De har ulik motivasjon for å drive med tryllingen, og noen av dem tryller bare hjemme alene for seg selv. Vi får en liten presentasjon i form av en montasje, hvor tre av medlemmene blir presentert (Flemming, Kjell og Tor Arne).

Oppturen: Jan får en stor jobb på Skepsis-konferansen hvor han skal holde sitt foredrag "Om det ukjente". I tillegg får foreningen et nytt medlem og engasjementet hos medlemmene er like tilstedeværende.

Museet fungerer som en slags bindende sak –

Storhetstiden

Scene 1/Vignett:

Musikk og nærbilder fra museet og Jans hjem (en blanding). Skal skape en forventning og assosiasjoner til det magiske.

En glidende overgang til

TITTELPLAKAT- MAGI

Scene 2:

Ext

Etablering av museet utenfra

Int

Inne på museet skjer det spennende ting. Museet blir etablert i all sin prakt med fine visuelt spennende bilder. Jan og en annen fyr opptrer med trylling. Det er flott trylling. Barna virker fornøyde.

Scene 3:

Vi får se Jan som stjerne, (arkivmateriale).

Da han var kjendis i Norge og ikke minst en av verdens beste tryllekunstnere. Han vant priser og levde av artistyrket.

Blanding av arkivbilder og gammelt videoopptak.

Scene 4:

Jan er midt i et foredrag. Han prøver å engasjere et litt skeptisk publikum på et eldresenter. Vi er på et eldresenter på Bogerud, responsen er litt laber, men Jan er engasjert.

/

evt Lillestrøm-messa

Jan tryller for en liten jente på Lillestrøms varemessa. Vi ser at det ikke er spesielt mange der for å se på.

Scene 5:

Intervju med Jan hjemme hos seg selv. Han sitter i lenestolen sin ved siden av det lave bordet med alle pipene hans på. Han forteller:

- Kort om sin karriere
- hva som var så fantastisk med tryllingen
- at han er president i foreningen Den Magiske Ring
- Han sier at han mener tryllingen fortsatt er viktig og relevant og kan bety noe for folk.

Sekvens 8: INT Epilepsisykehuset i Bærum

- 1. Tor Arne er på jobb som aktivitetsleder. Han snakker med et barn og deres foreldre om hva som kanskje kan være ok å gjøre for barnet.**

Mer intervju; Han forteller om foreningen.

Scene 7:

Jan går med raske skritt fra huset sitt ved Østensjøvannet.

Tekst over Oslo-bilder

"Foreningen Den Magiske Ring ble stiftet i 1947. Den består kun av menn, de fleste over seksti år. Ifølge deres egne vilkår skal foreningen fremme magien som kunstart, være upolitisk og fremfor alt ta vare på medlemmenes vennskap."

Sekvens fra DMR-møte:

Scene 11:

Medlemmene i Ringen arrangerer trylletrikskonkurransen. Det er bare seks påmeldte.

Scene 12:

Kjell og Flemming har jurymøte og bestemmer hvem som vinner konkurransen.

MONTASJESEKVENNS MED TRE ULIKE MEDLEMMER

Fortsettelse hos Tor Arne på sykehuset. Han snakker om hvorfor han driver med barnetrylling, kanskje det er det som er fremtiden.

Scene 9:

Flemming: Tilsvarende introduksjon som med Tor Arne (barnelegen).

Vi møter Flemming hjemme hos seg selv på Kjelsås. Flemming snakker mye om hva foreningen har betydd for han – også på det sosiale plan.

Scene 10

Vi er hos Kjell og møter han i sine omgivelser.

Scene 13:

Det er møte i Den Magiske Ring på et hotell i Oslo Sentrum. De har styremøte. De snakker om at de har behov for flere medlemmer. De snakker om eventuelt at det kan være en løsning å sette i gang med besøk på sykehus.

Scene 13:

INT Jans stue

Vi er tilbake hjemme hos Jan. Han sitter i samtale med sin gode, gamle venn tryllekunstneren Toreno, eller Tore. De har arbeidet sammen siden 1960-tallet, og bruker mye tid på å sitte og prate sammen om trylling. De prater om hva som har skjedd med tryllingen som profesjon og om sin egen kjendisstatus som er borte. De er skeptiske til om hvorvidt bransjen deres kommer til å klare seg.

Scene 22:

Julebord, vi skjønner at det går tid. Jan holder tale ved julebordet om året som har gått og at de har forventninger for året som kommer. Det er god stemning, men det Jan sier blir også litt komisk, fordi det egentlig ikke har skjedd så mye relevant året som har gått.

3 AKT

Oppturen:

Scene 24:

Møte i DMR på Lillestrøm. **Styremøte**, hvor det kommer frem at de har fått et nytt medlem. De planlegger opptaksseremonien som skal være noen dager etterpå, og stemningen er god.

Scene 14:

Vi er på Tryllemuseet og det er tid for opptaksseremoni. Konstantin, det nye medlemmet blir tatt opp i Ringen. Det er en høytidelig seremoni hvor alle medlemmene går kledd i kapper og rommet er fylt av stearinlys.

Scene 15:

Pausescene fra Norsk Tryllemuseum. Det er nærbilder av ulike trylletekninger, med musikk til.

Scene 16:

Ext Oslo

Det er en ny dag i Oslo. Det er strålende vintervær.

Scene 23, INT Jans kjøkken, Østensjø:

Jan sitter i formiddagslyset på kjøkkenet sitt. Det er en lysere og lettere stemning enn ved forrige intervju. Jan forteller at han har fått et nytt oppdrag: nemlig hele to show under Skepsiskonferansen i Oslo i mars. Han er spent og gruer seg litt, det er nemlig lenge siden han har holdt showet for så mange mennesker.

Scene 26:

Jan er på plass på Folkets Hus hvor han skal holde show. Det første showet går sånn passe.

Jan er litt nervøs og sier han er litt ute av trening. Tore gir han en pep-talk etter de er ferdige.

Scene 27:

Før show nummer to forbereder Jan seg inne på badet.

Showet til Jan er meget vellykket og han får kjempeapplaus. Toreno sitter i salen og klapper.

Scene 28:

Siste scene fra museet, totalbilde som ender med at alle lys slukkes, men et lys står igjen.

Ettertekst: Museet eksisterer fortsatt. Jan fylte 72 år en mandag i mars. Til høsten feirer Den Magiske Ring 65 års jubileum.

RULLETEKST

MANUS

Premiss: Jan Crosby jobber hardt for at verken tryllekunsten eller ikke minst ham selv, skal bli glemt.

Hovedstrukturen er delt i 3 akter; Storhetstiden (et slags tilbakeblikk), Nedturen og Oppturen.

Historien er følgende; Jan Crosby var stor stjerne på 1960 og 1970-tallet. Da var han kjendis i Norge, og kunne leve som artist og tryllekunstner. På denne tiden var trylling svært attraktivt, og han hadde masse jobber. I tillegg var han gift, og kona hans deltok også i stor grad i hans triks og forestillinger. Det var i tillegg mye oppmerksomhet rundt trylling i Norge, det var populært med trylleshows og mange meldte seg inn i trylleforeningene.

2012: Jan bor alene i et stort hus på Østensjø i Oslo. Han har vært alene, skilt, i over tyve år. Han er president i foreningen Den Magiske Ring, men ellers er han ikke så aktiv innenfor tryllingen som han var før. Han holder foredrag om det overnaturlige på eldresentre uten den store responsen. Jan lever fortsatt i drømmen om å ha vært stor, men skjønner etter hvert – litt etter publikum – at det ikke går fullt så bra lenger. Det at situasjonen er litt vanskelig, kommer senere som en slags åpenbaring for ham gjennom situasjoner hvor han får kjenne på kroppen at han ikke får til ting på samme måte som før. Han er livredd for å bli glemt.

Det samme gjelder foreningen. De sliter økonomisk og trenger nye medlemmer. Det Norske Tryllemuseum, som DMR er medeiere i, blir snart kastet ut av lokalene de holder til i og de har ikke penger til å finne nye lokaler. Men medlemmene er fortsatt opptatt av at tryllingen skal ha en plass i underholdnings-Norge. De har ulik motivasjon for å drive med tryllingen, og noen av dem tryller bare hjemme alene for seg selv.

I løpet av filmen får vi oppleve en opptur:

Jan får en stor jobb på Skepsis-konferansen hvor han skal holde sitt foredrag "Om det ukjente". I tillegg får foreningen et nytt medlem og engasjementet hos medlemmene er like tilstedeværende. Samholdet i foreningen, kameratskapet – blir holdt ved like, og er kanskje like viktig som selve tryllingen.

Viktige overganger; overgangen mellom Storhetstid og "se tilbake" – når skjer den?
Overgang mellom "livet nå" og "se fremover"

Det er viktig at storhetstiden viser hvor stolt han er over sin bakgrunn.
Unngå at han blir monoton, skape dynamikk.

Storhetstiden

Scene 1/vignett:

Musikk og arkivmontasje, med klipp fra NRK og avisutklipp.
(Musikk – komponert)

Overgang til

Scene 2

Jan og Tore sitter og ser på gamle tryllevideoer hjemme hos Jan.

Scene 3

De snakker om tryllingens status i dag, og det kommer frem at det ikke går så bra som det gjorde før.

TITTELPLAKAT-

Scene 4:

Jan går fra huset sitt og skal på møte i Den Magiske Ring.

Off: Jeg har vært president i Ringen i snart ti år. Hvis ting går litt dårlig nå, så er det egentlig bare vårt eget ansvar å få det til å gå bedre igjen.

Scene 5, int møtelokaler i sentrum:

Tryllekonkurranse med Den Magiske Ring

Scene 6:

Kjell og Flemming har jurymøte

Scene 7

Eksteriør introduksjon av tryllemuseet

Scene 8

Møte på museet om museets fremtid, med Flemming, Jan og Bjørn.

Scene 9

Jan og Flemming er på besøk hos Dana for å snakke med han om museet.

Scene 10

Musikalsk intro til messa på Lillestrøm

Scene 11

Jan har sitt show, og det går dårlig

Musikalsk overgang til

Scene 12

Jan ankommer huset sitt. Røyker pipe og snakker om at han ikke er så sprek som han en gang var.

Scene 13

Møte i Den Magiske Ring; de ser på en film om The Magic Thumb

Scene 14

Styremøte i Ringen; det er laber stemning. De snakker om at de ikke får publikum lenger. Bjørn ymter frempå at de er litt gamle, og trenger nye medlemmer.

Scene 15

Montasje med de ulike medlemmene som tryller hjemme og på jobb. Musikk.

Overgang til

Scene 16

Jan har show på Rustadgrenda Eldresenter. Det går bra!

Scene 17

De har nytt møte, og Konstantin viser et triks. Jan annonserer at de skal ta opp K som nytt medlem på en seremoni.

Scene 18

Jan viser et korttriks til Tore hjemme i stua.

Scene 19

Opptaksseremoni på Tryllemuseet. Konstantin blir tatt opp som medlem.

Scene 20

Jan er hjemme hos seg selv på kjøkkenet, øver med noen kort.

Scene 21

Jan forteller om Skepsiskonferansen han skal opptre på. Han er spent.

Scene 22

Eks intro Folkets Hus

Scene 23

Jan står på en do og gjør seg klar.

Scene 24

Jan opptrer på konferansen, og har nok en gang suksess.

Scene 25

Sluttester om Jans fremtid og at museet fortsatt holder åpent

PRODUKSJONSPLAN "MAGIKEREN"

September	Research	Veiledning
Oktober	Research	Manus
November	Manus	Opptak
Desember	Opptak	Pilotvisning
Januar	Opptak	Klipp
Februar	Opptak	Klipp
Mars	Klipp	Restopptak
April	Etterarbeid	

BUDSJETT MAGIKEREN

Penger tilgjengelig:			
Høyskolen i Lillehammer	15 000	Klipper	12 750
		Komponist	10 000
Fritt Ord	19 000	Transport	6 000
		Kjøp av arkiv	1 500
		Diverse	3 750
Til sammen	34 000	Brukt	34 000

Spørsmål til masterintervju

1. Hvordan jobbet du med castingen til filmen?
2. Hva var de viktigste kriteriene for valg av karakter?
3. Hva mener du er de viktigste egenskapene for en god dokumentarkarakter?
4. Hva er det viktig å huske på når man jobbet med virkelige mennesker?
5. Hva er de største utfordringene?
6. Hva ligger i at en person funker som dokumentarfilmkarakter?
7. Hva skjer etter opptakene er ferdig?
8. Hva slags ansvar bærer man på som regissør for karakterene man følger?
9. Tenker du dramaturgimodeller i forhold til karakterer - i så fall, på hvilken måte?
10. Hva tenker du om at man som regissør alltid "representerer" en karakter - hva ligger i det av etiske dilemmaer?
11. Hva er viktig for deg som regissør når du skal velge karakteren?
12. Må man som regissør like karakterene sine?
13. Hvordan utformer du visuell stil, med tanke på fremstilling av karakterene?
14. Hvordan synes du karakterene i filmen din fungerer?
15. Har du møtt på noen etiske utfordringer i arbeidet med filmen?