

– ... er det Hänschen klein?

Masteroppgave

Det nære, personlige intervjuet.

Fotografens tekniske, kreative og menneskelige rolle.

av

Kristin Bull

Master i fjernsynsproduksjon – dokumentar

Avdeling for film og fjernsyn (TVF)

Høgskolen i Lillehammer



Høgskolen
i Lillehammer

Lillehammer University College • hil.no

FORORD

Først og fremst vil jeg takke min veileder Jan Anders Diesen, som har bidratt med kloke innspill til oppgaven. Han har hjulpet meg fra arbeidet med problemstillingen og frem til den ferdige masteroppgaven.

Jeg vil også rett en stor takk til Aslaug Holm og Nils Petter Lotherington som satte av verdifull tid for å svare på mine spørsmål. Oppgaven ville ikke blitt den samme uten deres erfaringer og refleksjoner.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke min mor Torill Bull, som har hjulpet meg gjennom hele prosessen.

Oslo, 12. mai 2012

Kristin Bull

Innhold

RAPPORT FRA DOKUMENTARFILMEN <i>Tilbake</i>.....	6
Regissørens visjon	7
Karakterene	9
Dramaturgi	11
Hvordan fungerer dramaturgien?	15
Stil og form	16
Opptaksperiode.....	19
Valg av kamerautstyr.....	19
Opptakssituasjon.....	22
Casting	22
Redigering.....	23
Etterarbeid	24
REFLEKSJONDEL.....	25
1.0 Innledning.....	25
1.1 TV-intervjuet.....	25
1.2 Problemstilling.....	28
1.3 Kriteriene for oppgaven	28
1.4 Struktur.....	29
1.5 Metode	29
1.6 Gjennomgang av grunnleggende tekniske og faglige begreper	30
1.7 Historikk.....	32
2.0 Analyse av eksempelfilmer	34
2.1 <i>Heftig og begeistret</i> (Jensen, 2001).....	34
2.2 <i>Lykkens grøde</i> (Kjøs og Grindaker, 2008)	37
2.3 <i>Tilbake</i> (vår eksamensfilm).....	39
3.0 Hvorfor oppleves intervjusituasjonen ofte ubehagelig for intervjuobjektet?	44
3.1 Hvilke normer trer i kraft ved et TV-intervju?	44
3.2 Hvorfor påvirker kamera og teknikken intervjuobjektet?.....	46
4.0 Hvorfor er det viktig med et trygt intervjuobjekt i personlige intervjuer?	47
4.1 Evnen til å fortelle godt og åpent.....	47
4.2 Om kroppsspråk	48

4.3	Pauser	49
5.0	Det menneskelige og tekniske aspektet: Hvordan kan fotografen legge til rette for at et intervju skal oppleves nært og autentisk?	50
5.1	Det menneskelige møtet	50
5.2	Valg av teknisk utstyr: Hvordan kan fotografen gjøre intervjusituasjonen tryggere?	55
	Kamera	56
	Lyd	57
	Lys.....	59
	Skinner.....	59
5.3	Valg av opptakssted og situasjon: Skape trygghet, nærhet og autensitet	60
5.4	Størrelsen på TV-teamet	63
6.0	Det kreative og tekniske aspektet: Hvordan kan fotografen underbygge historiefortellingen slik at den oppleves nær og autentisk?	65
6.1	Aktivt eller sittende intervju?.....	65
6.2	Valg av bakgrunn	70
6.3	Etablering av intervjusituasjon	73
6.4	Bildekomposisjon	74
	Bildeutsnitt	74
	Overvinklet/undervinklet	76
	Plassering av reporter, intervjuobjekt og kamera.....	76
	Brennvidde	77
	Kamerabevegelser.....	77
6.5	Lys.....	78
6.6	Lyd	80
6.7	Klippebilder	82
7.0	Kommunikasjon mellom fotograf og regissør	85
7.1	Regissørens visjon	85
7.2	Fotograf og regissørs kommunikasjon i intervjusituasjon.....	86
8.0	Det menneskelige aspektet versus det kreative og tekniske aspektet	87
9.0	Etikk	90
9.1	Personlige utleveringer på TV-skjermen	91
9.2	Å beskytte intervjuobjektet mot seg selv – ikke alt skal sendes	93
9.3	Kan fotografen fange virkeligheten?	94
9.4	Fotografen påvirker hvordan intervjuobjektet fremstår.....	95
9.5	Redigeringen i ettertid – intervjuet i en kontekst	96

10.0 Konklusjon	97
Appendix for produksjonen av <i>Tilbake</i>	99
Søknad til Fritt Ord stipendet	99
Produksjonsplan for <i>Tilbake</i>	102
Fotokonsept/ Bulls tanker.	104
Utstysrliste.....	104
Klippemanuser / planer	105
Budsjett	108
Kilder	109
LITTERATURLISTE	109
INTERNETT	109
TIDSSKRIFTER.....	110
FILMLISTE.....	110
EGNE INTERVJUER	110
BILDELISTE Alle bilder som ikke er fra <i>Tilbake</i> henvises til i listen.	111

RAPPORT FRA DOKUMENTARFILMEN *Tilbake*

Tilbake er en poetisk dokumentar om demens. Vi blir med tre demenspasienter og deres pårørende på reisen tilbake i hukommelsen. Filmen gir en opplevelse av sykdommen og et innblikk i hvordan det er å være pårørende. Observerende scener viser gledene og frustrasjonene i hverdagen på demensavdelingen, og intervjuer med karakterene lar seeren komme enda lengre inn i både de demente og de pårørendes verden.



Demente mister ofte de nyeste minnene først, og beveger seg lengre og lengre bakover i livet etter hvert som sykdommen utvikler seg. I *Tilbake* ønsker vi å fortelle en historie fra livet til karakterene i tillegg til å gi et bilde av sykdommen. Det var viktig for oss at filmen ikke bare viste et trist sykdomsbilde, vi ville også skildre noe fint ved det å reise i sine egne minner. Tittelen *Tilbake* viser både til at karakterene reiser tilbake i minnene, og til at den brutale sykdommen tar dem tilbake til et pleietrengende stadium. Jeg og min regissør Rogstad snakket mye sammen om ”the circle of life” i tiden vi var på Madserud. Hvordan man starter livet avhengig av omsorg og tilslutt ender opp med å trenge hjelp igjen når man blir gammel. Bildene av den ene karakteren vår, Astrid, som blir matet, viser dette på en sterk måte, synes jeg.

Filmen skildrer hvordan pasientene blir påvirket av at de ikke får bestemme over seg selv lenger. De må bli på sykehjemmet, og de må stå opp uansett om de vil eller ei. Frustrasjonen og avmaktsfølelsen blir stor, og pasientene forstår ikke at beslutningene som tas, er ment til deres eget beste.

Tilbake er ikke en informasjonsfilm om demens, men en poetisk film som vi håper kan vekke tanker og gi grunnlag for diskusjon. Den er 29 minutter lang og inneholder en blanding av observerende scener og intervjuer. Vi bruker tåkebilder som en metafor på demens, og eksteriørbildene og musikken går baklengs. I avsnittet om ”Stil og form” vil jeg forklare tankene vi har rundt bruken av disse grepene.

Regissørens visjon

Kristin Rogstad formidlet visjonen sin veldig tydelig fra starten av. Hun har vært flott å jobbe med fordi jeg har følt meg trygg på at jeg visste hvilke opptak hun ville ha.

Vi skulle lage en poetisk film som formidlet et nært møte med karakterene våre. Filmen skulle ikke være faktabasert, men lære seerne noe om demens gjennom opplevelsen av skjebnene i filmen.

Før vi startet, viste hun meg et dikt hun var inspirert av. Diktet skal være funnet i nattbordskuffen til en gammel dame som døde på et sykehjem.

"Hva ser du søster"

*Hva ser du søster i din stue?
En gammel, sur og besværlig frue,
usikker på hånden og fjern i blikket,
litt grisert og rotet hvor hun har ligget.
Hun snakker høyt, men hun hører deg ikke,
hun sikler og hoster, har snue og hikke.
Hun takker deg ikke for alt det du gjør,
men klager og syter, har dårlig humør.*

*Er det hva du tenker? Er det hva du ser?
Lukk øynene opp og SE - der er mer!
Nå skal jeg fortelle deg hvem jeg er,
den gamle damen som ligger her.*

*Jeg er pike på 10 i et lykkelig hjem
med foreldre og søsken - jeg elsker dem!
Jeg er ungmø på 16 med hjerte som banker
av håp og drøm og romantiske tanker.
Jeg er brud på 20 med blussende kinn.
Jeg er mor med små barn, jeg bygger et
hjem,
mot alt som er vondt vil jeg verne dem.
Og barna vokser med gråt og med latter.
Så blir de store, og så er vi atter
to voksne alene og nyter freden
og trøster hverandre og deler gleden
når vi blir femti og barnebarn kommer
og bringer uro og latter hver sommer.
Så dør min mann, jeg blir ensom med
sorgen
og sitter alene fra kveld til morgen,
for barna har egne barn med hjem
det er så mye som opptar dem.*

*Borte er alle de gode år,
de trygge, glade og vante kår.
Nå plukker alderen fjærene av meg.
Min styrke, mitt mot, blir snart tatt fra
meg.
Ryggen blir bøyd og synet svikter -
jeg har ikke krefter til dagens plikter.
Mitt hjerte er tungt og håret grått.
Med hørselen skranter det også smått.
Men inne bak skrøpeligheten finnes
det ennå så meget vakkert og minnes;
barndom, ungdom, sorger og gleder,
samliv, mennesker, tider og steder.
Når alderdomsbyrdene tynger meg ned
så synger allikevel minnene med.*

*Men det som er aller mest tungt å bære
er det at EVIG kan INGENTING være!*

***Hva ser du søster? - En tung og senil
og trett gammel skrott? - Nei.
Prøv en gang til!
Se bedre etter - alt som du kan finne;
et barn, en brud, en mor, en kvinne!
Se meg som sitter der innerst inne!
Det er MEG du må prøve å se - og finne!***

Det siste verset har jeg hatt som grunnlag for alle de dokumentariske opptakene jeg har gjort. Jeg har lett etter hvilket menneske hver karakter er bak sykdommen, og etter de små detaljene som viser hvilket liv de har levd og hvem de var som unge.

Videre ba Rogstad meg se *Dei mjuke hendene* (Olin, 1998) og være på jakt etter den samme type nærheten som de klarer å skape der. Men hun var samtidig veldig bevisst på at vi ikke skulle lage *Dei mjuke hendene 2*. Hun ville lage en poetisk film, og det var viktig at foto fanget de små detaljene og uttrykkene. Opptakene skulle ha ro og nærhet over seg. Filmen skulle handle om reisen tilbake i hukommelsen, og som hun viste meg gjennom diktet ønsket hun seg scener der vi fikk oppleve hvem karakterene hadde vært tidligere i livet.

Da vi startet opptak, hadde jeg klart for meg hva jeg var på jakt etter, og dette gav meg en god ro i opptakssituasjonen. Fordi jeg var mye alene på opptak, måtte jeg ta mange beslutninger alene, og da var det spesielt viktig å ha Rogstads visjon klart for meg.

For å få en bedre innsikt i hva demens innebærer har jeg lest flere bøker fra medisinstudiet om sykdommen, og jeg og Rogstad deltok på sykepleierstudentenes demensundervisning på Madsrud.

Karakterene

Tilbake har tre hovedkarakterer. Wilhelm og Ilse er demente, og Gustav er pårørende. Gustavs kone Astrid har en stor rolle i filmen og kunne også blitt definert som en hovedkarakter, men fordi deres historie skal fortelle pårørendeaspektet, bestemte vi oss for at det er Gustav vi følger. Wilhelms kone Randi er også en viktig del av filmen. Wilhelm, Ilse og Astrid presenterer tre ulike sykdomsstadier av demens.

Wilhelm er akkurat lagt inn på demensavdelingen og er den friskeste av pasientene i filmene. Han er en tidligere forretningsmann og har vært på reise store deler av livet sitt. I opptaksperioden vår tror Wilhelm at han er 42 år og yrkesaktiv. Han tror han bor på hotell, og kan ikke begripe hvorfor han ikke får reise i forretningsmøter.



Wilhelm er gift med Randi, og hun besøker ham ofte. Hun hjelper ham å minnes tilbake til tiden de har bodd i utlandet. Wilhelm tror han er ung og forteller at han er lykkelig gift, samtidig forstår han at han må bli igjen på sykehjemmet når Randi drar. Dette viser noe spesielt ved Wilhelms egen sykdomsforståelse. Han er bevisst på at han skal ta medisinen sin, men tror han er i New York der han har jobbet. Han tror han skal på forretningsreise til India, men skjønner at han må pakke bleier. Dette er en dobbeltsidighet som pleierne ble svært overrasket over da de fikk se opptakene.

Wilhelm er veldig aktiv, svært sosial og den karakteren det er lettest å kommunisere med. Han gir det tydeligste visuelle bilde av reisen i hukommelsen, fordi han faktisk pakker og forsøker å dra til India. Gjennom hans forklaringer til pleiere, medpasienter og til kamera forstår vi hvor viktig det er for ham å reise, og den enorme frustrasjonen han føler over å bli holdt tilbake.

Samtidig er Wilhelm den karakteren som tydeligst viser hvor fint det kan være å reise i sin egen hukommelse. Han sier rett ut at han er lykkelig gift, har en jobb han liker og at: ”Når mine dager er slutt, så er jeg fornøyd med livet.”

Ilse er 94 år gammel og har fremskreden demens. Hun svinger mellom å være den syngende solstrålen på avdelingen, og å være trist og innesluttet. Hun kan glemme i løpet av minutter, repeterer seg selv og er et tydelig eksempel på humørsvingningene demente ofte får. Ilse



kommer fra Tyskland og har blant annet sunget ved operaen i Hannover. Nå synger hun bare tyske barnesanger, og hun snakker stadig om operaen og hjemlandet sitt.

Ilse er en liten filosof og reflekterer mye. Hun skjønner ikke hvorfor hun må stå opp når hun uansett bare skal sitte i en stol. På spørsmål om hva hun har lyst å gjøre, svarer hun rett ut at det ikke er snakk om noe lyst, og at hun får beskjed om hva hun skal gjøre. Komplekst nok er hun samtidig en veldig livsglad og sprudlende person. Hun traller, lager teatraliske miner til sangene hun synger og lyser opp når noen gir henne litt oppmerksomhet. Den trillende latteren hennes er en velkjent lyd i dagligstuen.

Ilse bringer humor og små refleksjoner inn i filmen. Demens svekker gradvis tale og kommunikasjonsevne, og dette kommer frem gjennom Ilse, som har mye på hjertet, men ikke alltid får setningene tydelig frem.

Gustav er gift med Astrid, som er den av karakterene i filmen vår som har mest fremskreden demens. Gustav besøker Astrid hver dag og må se konen sin gradvis forsvinne uten å kunne gripe inn. Noen dager kjenner hun ham igjen, og andre dager vet



hun ikke hvem han er. Gustav forteller reflektert om hvordan det er å være pårørende, og han tegner et vakkert bilde av hvordan Astrid var før hun ble syk.

Pleierne på sykehjemmet har sagt at alle skulle fått en Gustav på blå resept. Han er der for konen sin selv om det er tøft. Gustav og Astrid er en liten kjærlighetshistorie inni filmen vår, en historie om ekte kjærlighet som ser ut til å tåle alt.

Astrid kan nesten ikke kommunisere lenger. Hun prøver å si setninger, men stort sett blir forsøkene bare til lyder og enkeltstående ord. Gustav må prøve å gjette seg til hva hun mener.

Han småprater med henne og forteller om ting han holder på med og om gamle bekjente, uten å få noe særlig logisk respons.

Vi er med Gustav alene på skitur og alene hjemme. Før pleide de å være to, nå er det bare ham.

Dramaturgi

Tilbake er 29 minutter lang og er bygget opp av anslag, innledning, hoveddel og avtoning.

I anslaget presenterer vi kort Wilhelm og Ilse, som er de to demente karakterene. Vi har valgt å gå rett inn i en situasjon for å fange seernes interesse med en gang. Samtidig viser den første scenen med Wilhelm at vi er på en institusjon, og man får en følelse av at tingene han sier, ikke stemmer. Dette er et hint om tema i filmen. For å skape en rolig rytme og enkel orientering, har vi valgt å vente med å introdusere Gustav og Astrid til i innledningen.



Etter møtet med Wilhelm og Ilse går vi over til tåkebilder av Frognerparken. Det er her Madserud sykehjem ligger. Vi bruker tåke som en metafor på demens fordi tåke dekker til og gjør det vanskelig å orientere seg. I tillegg går bildene baklengs, for å understreke filmens undertekst om å reise tilbake i

livet. Den medisinske definisjonen på demens kommer opp som en tekstplakat, for å kunne gi en viss forståelse av sykdommen for dem som ikke kjenner til demens. Vi ønsket i utgangspunktet ikke å bruke tekstfakta, fordi vi fryktet at det kunne ødelegge den poetiske følelsen. Men etter noen screeninger fant vi ut at informasjonen var nødvendig, og da vi satte inn tekstplakaten syntes vi det fungerte godt. På det siste tåkebildet kommer det tydelig frem at menneskene går baklengs, og så kommer tittelplakaten *TILBAKE*. Montasjen ender med et bilde av inngangspartiet på Madserud sykehjem for å vise hvor vi er og bevege oss inn på sykehjemmet igjen.

Innledningen lar oss bli bedre kjent med karakterene og gir en introduksjon til livet på en demensavdeling. Ilse er både deprimert og syngende glad, og Wilhelm tror han er på et internasjonalt hotell og i New York. Vi viser typiske karaktertrekk ved dem, uten å avsløre at sang og reising er knyttet til deres yrkesliv og ungdom. Det sparer vi til utdypningen.

Gustav og Astrid blir introdusert i innledningen. I førsteutkastet til klippen introduserte vi dem sammen med Wilhelm og Ilse i anslaget, men det ble for mye informasjon for seerne å

holde orden på. Vi kom frem til at det er mer ryddig å introdusere de demente først, og når man har forstått hvilken sykdom filmen handler om, så kan man komme med et nytt element: pårørende. På denne måten bygger vi også spenningen jevnere; man får små drypp med informasjon underveis, i stede for å fortelle alt i starten.

I tillegg til å introdusere karakterene forteller innledningen noe om avmakt. Ilse og Wilhelm har mistet råderetten over sitt eget liv og må bli på Madserud. Ilse får ikke lov til å ligge i sengen selv om hun vil det og synger "Weil Ich hier bleiben muss" (oversatt: Fordi jeg må bli her), mens Wilhelm står igjen innenfor døren når Randi drar fra ham. For Gustav handler avmakten om å se konen forsvinne gjennom sykdom. Han sitter alene igjen med drømmene de hadde om å reise og bruke tid sammen.



Innledningen slutter med at Gustav går på skitur og forteller om at han er ensom. Så klipper vi til et bilde av tåke som kommer drivende mot kamera og gjør alt mørkt og uoversiktlig. Vi bruker gjennomgående eksteriøre tåkebilder til å separere de ulike delene i filmen.

Tåken har lagt seg, og vi går inn i **hoveddelen** av filmen. Hoveddelen handler om reisen tilbake i hukommelsen og skal gi et lite bilde av hvem karakterene våre har vært tidligere i livet. Målet er å formidle budskapet i dette verset:

***"Se bedre etter - alt som du kan finne;
et barn, en brud, en mor, en kvinne!
Se meg som sitter der innerst inne!
Det er MEG du må prøve å se - og finne!"***



Vi starter med Wilhelm som tror han skal til India på forretningsreise, men ikke får lov til å dra. Dette er i utgangspunktet en observerende scene der han styrer showet, men med en del interagering med meg som fotograf. Scenen slutter med at Wilhelm sitter frustrert i en stol og stirrer tomt ut i luften. Vi klipper til bilder av Wilhelm som forretningsmann i internasjonale sammenhenger, og seerne får bekreftet at han virkelig har vært mye ute og reist. Bildene gjør oss bedre kjent med Wilhelm. Vi ser av det gamle avisutklippet at han har vært en høyt respektert forretningsmann, og da blir det enda mer forståelig at han synes det er stressende å komme for sent til en avtale.



Ilse synger av full hals i dagligstuen. Hun peker på et maleri av en sykepleier på veggen, og forteller at det er en operasangerinne hun kjenner. Hun fortsetter å synge og forteller at hun er født med musikk. Ilse har sunget i operaen i Hannover. Vi klipper til stillbilder av Ilse iført kostymer på operaen og viser et nydelig ungdomsbilde av henne. Lydbildet er operamusikk. Så klipper vi kontrastfylt tilbake til nåtid der Ilse sitter helt stille og deprimert ved kveldsmaten på sykehjemmet. Hun trilles ut i stuen til Astrid, og vi får en overgang til Astrid og Gustav.

Gustav og Astrids scene begynner med bilde av en kalender fra 2007, hvor vi ser Gustav og Astrid på ferie i Italia. Astrid ser helt frisk ut, og man skjønner at sykdomsforløpet har gått raskt. Gustav forteller om hvordan de møttes på gymnaset, og hvordan han vant henne ved å skrive et brev. Så panorerer vi over brudebildet deres, og går over i en bildeserie hvor Astrid får et smykke i morgengave av Gustav. Vi brukte først ulike enkeltstående bilder i stillsmontasjen deres, men da vi fant den lille bildeserien valgte vi å bruke den. De fire stillbildene blir en liten opplevelse og scene i seg selv. Fra bildeserien der de er unge og lykkelige, klipper vi til at Gustav mater Astrid. Det er en hard kontrast, og når Astrid sier: ”Vi gå hjem” og ”Vi...vi... før”, stikker det ekstra dypt.



Hoveddelen forteller noe om hvordan livet til karakterene har vært og kontrasten til hvordan livet deres er nå. Vi går over i nattbilder av et tåkelt Oslo og beveger oss over i avtoningen.

Avtoningen handler om forholdet til døden og hvordan demens også har noe fint ved seg, fordi mange demente reiser tilbake i hukommelsen til et sted de var lykkelige.

Avtoningen starter med at Randi og Wilhelm går på tur i Frognerparken. Randi hjelper Wilhelm å minnes, og man ser gleden i øynene hans når han husker hvordan mandeltrærne blomstrer i Spania. I neste scene sitter Wilhelm på rommet sitt og forteller at han er 42 år og lykkelig. Han sier: ”Når mine dager er slutt, så er jeg fornøyd med livet.” Dette trigger overgangen til Gustav som snakker om døden.



Gustav forteller at han er veldig opptatt av å overleve Astrid, fordi hun trenger ham. Så drar han på besøk til henne, og hun smiler når hun ser ham. Det varmer i hjertet at Gustav blir gjenkjent til slutt, og nettopp denne gode følelsen var vi veldig opptatt av å bevare i slutten av filmen. Rett og slett fordi vi ikke ville lage en sørgelig sykdomsfilm, men en film som viser både de vanskelige og de fine stundene. På slutten av Gustav og Astrids scene hører vi operamusikk, og vi går over til Ilse som sitter på rommet sitt og lytter til opera. Hun nynner med og drømmer seg bort. Hvor hun tror hun er, kan man bare gjette på. Kanskje er hun på operaen i Hannover?

Vi klipper til et eksteriørbilde av Madserud og fader i svart. Det kommer opp en tekstplakat som sier ”Til minne om Ilse Gertrud Olafsen, 1918-2012”, som forteller at Ilse er død. Så går vi til et bilde fra Frognerparken i sol. Det er et



bilde med mye perspektiv som peker mot horisonten der man ser omrisset av en kirke mot den lyse himmelen. Man kan tolke bildet som man vil, men for meg betyr det at etter døden er det lyst og klart igjen, tåken har lettet. Kirkespiret i horisonten er med på å skape denne spesielle stemningen, og det er et bilde jeg liker utrolig godt.

Hvordan fungerer dramaturgien?

Jeg synes vi har funnet en god balanse mellom observerende scener og intervju. I de observerende scenene får vi oppleve karakterene, og forhåpentligvis gir det en autentisk følelse. I intervjuene får vi en økt forståelse av situasjonen deres. Vi jobbet mye med rekkefølgen på scenene, for at det ikke skulle bli for snuttete og for mye svingninger i stemning. Dette medførte at vi måtte kutte noen darlings, men når jeg ser på det helhetlige resultatet, er det bra at vi gjorde disse kuttene.

Vi hadde store mengder råmateriale, og det er mange scener og intervjuer vi ikke har med i filmen. Etter mye prøving og feiling, fant vi ut at for å skape fremdrift og spenning i filmen gjorde den seg best som 29 minutter. Wilhelm og Ilse er til dels veldig usammenhengende og kan være vanskelige å forstå, så å orientere seg i deres verden i mer enn 29 minutter var slitsomt.

Derfor er vi veldig fornøyd med Gustavs rolle i filmen. Vi har fått mange tilbakemeldinger både om at han appellerer til folk, og at det er godt å høre på en som snakker sammenhengende og logisk. Vi hadde i utgangspunktet ikke tenkt å ha med pårørendeperspektivet, fordi Kristin Rogstad lagde en film om pårørende i fjor og i år ønsket å lage en film der den som var syk var i fokus. Men da vi prøvofilmet Astrid, merket vi at Gustav gjorde seg veldig bra foran kamera, og at han var en god forteller. Og siden vi har klippet parallelt med opptak, oppdaget vi raskt at filmen hadde godt av å få inn pårørendedimensjonen. Jeg synes det gjør filmen mer spennende og lærerik.

Slutten på filmen kommer etter min mening litt for brått, og jeg tror det skyldes to ting. For det første har vi laget en reflekterende film der det ikke er noe helt tydelig handlingsforløp, altså er det vanskelig å forutse hva som er slutten på filmen. Men vi har gjort avrundingen så tydelig vi kan, og temaet døden er jo ganske avsluttende. For det andre jobbet vi mye med å klippe filmen ned fra 34 til 29 minutter, og det har nok gått litt ut over slutten. Hadde vi hatt flere sekunder med pause og stillhet mot slutten, ville kanskje avrundingen kommet tydeligere frem? Vi jobbet også mye med hvor vi skulle plassere minneplakaten til Ilse. Den kommer litt brått nå, og vi vurderte også om den gir Ilse en større plass i filmen enn de andre karakterene.

Vi har forsøkt å sette plakaten etter rulleteksten, men det syntes vi gav en uverdlig følelse. Så tilslutt bestemte vi oss for å ha den før rulleteksten.

I Ilse sin historie savner jeg at hun selv sier at hun er operasanger. Hun snakket masse om operaen, men hun sa ikke i klartekst ”Jeg synger i operaen”. Dette får vi derfor frem når jeg spør henne om det var i Hannover at hun sang i operaen. Effekten hadde antagelig vært mye sterkere om hun selv sa at hun sang i operaen. Men slik er det når man lager film om noen som ikke tar regi.

Jeg synes stillbildene er veldig effektfulle, og de er et grep vi har fått mange positive tilbakemeldinger på. Flere har sagt at de begynner å reflektere rundt livet når de ser kontrasten mellom det gamle og det unge mennesket. Ungdomsbildene gjør at man kan identifiserer seg med karakteren, og kanskje se for seg seg selv som gammel? Jeg har i hvert fall tenkt mye på hva jeg kommer til å se tilbake på når jeg blir eldre.

Målet var å skape en nær og autentisk følelse. Det synes jeg vi har fått til. Vi var så privilegerte at de menneskene vi møtte, åpnet seg for oss. I refleksjonsdelen av oppgaven reflekterer jeg rundt hvordan man som fotograf kan jobbe for å oppnå denne autensiteten og nærheten, men da med spesielt fokus på intervjusituasjon. Ideen til dette temaet fikk jeg da jeg var på opptak på Madserud. Først var jeg bekymret for at de demente ville reagere for mye på kamerateknikken, mens det viste seg at så lenge vi hadde en god kjemi med dem, så var ikke teknikken noe problem. Jeg måtte gi mye av meg selv under opptakene, men det resulterte i at jeg fikk mye tilbake. Det menneskelige møtet mellom den foran kamera og de bak kamera, har utrolig mye å si for resultatet av opptakene, og det inspirerte meg til å skrive den masteroppgaven jeg har skrevet.



Stil og form

Som jeg allerede har nevnt, har vi bygget opp filmen med en blanding av observerende scener og intervju. Hele filmen er filmet på stativ, og Rogstad ønsket et rolig og autentisk inntrykk, derfor filmet jeg bildene i lange strekk slik at vi kunne klippe minst mulig. Få klipp gir ofte et mer autentisk inntrykk fordi det kan øke seerens følelse av å se virkeligheten: Det ser ikke ut som fotografen og regissøren har bearbeidet materialet så mye i etterkant. Fordi karakterene

våre snakker mye usammenhengende og gjør uforutsette ting, endte vi opp med å klippe ganske mye i scenene likevel. Men vi har prøvd å bevare roen i filmen med å la bildene ligge lenge der det er mulig. Da vi skulle klippe filmen ned fra 34 til 29 minutter, kuttet vi hele scener i stede for å korte ned scenene.

I starten av opptaksprossessen oppdaget Rogstad og jeg at vi måtte bruke oss selv for å få karakterene til å gi av seg selv. De trengte noen å interagere med. Derfor bestemte vi oss raskt for at det var greit at vi kunne synes og høres i filmen.



Nærheten og innholdet i scenene kom høyere opp på prioriteringslisten enn at vi skulle være usynlige fortellere. Jeg synes det gir filmen en ekstra troverdighet at vi innrømmer vår tilstedeværelse.

Vi snakket mye om formgrep helt fra idefasen av, fordi Rogstad ønsket å understreke underteksten vår: Å reise tilbake i hukommelsen. Vi kom frem til to ulike grep vi prøvde ut:

Det ene var subtile **rekonstruksjoner** fra livet til karakterene. For eksempel filmet vi nære bilder av matlaging og dekking av bord, som vi prøvde å bruke som et bilde på Astrids rolle som husmor.



Rekonstruksjonen skulle skape kontrast til virkeligheten der hun nå blir matet av sin

ektemann. Vi jobbet mye med formen på disse rekonstruksjonene, og kom frem til at de skulle filmes håndholdt, med ultranærbilder og mye jobbing med dybdeskarphet. Skuespillerne skulle ikke være gjenkjennelige, og det skulle være mer en stemning enn en tydelig scene. Rekonstruksjonen fungerte fint for seg selv, men da vi satte den inn i filmen ble det et veldig stilbrudd og ødela den autentiske følelsen.

Det andre grepet vi prøvde oss på var **skyggeteater**. Vi laget en skog av trær utklippet i papp og gjennomsiktige stoffstykker som skapte en tåkeeffekt. Dette prosjekterte vi med en lyskaster mot et papirlerret. Vi laget en figur som vandret gjennom skogen og etter hvert

møtte tåke. Figuren ble forvirret og løp bakover. Der møtte den barna sine og fant

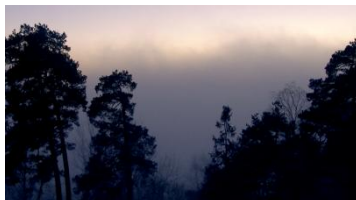


barndomshjemmet sitt. Dette ble visuelt vakkert, men det ble rett og slett en film i filmen, og vi fikk den ikke til å passe inn med de dokumentariske opptakene.

Fordi våre opprinnelige ideer ikke fungerte, måtte vi tenke nytt. Hvordan kan man illustrere at noen reiser tilbake i tid, når de eksisterer her i nåtiden?

Vi forsøkte å dele filmen inn i kapitler med ulike **verbbøyninger**. Infinitiv, presens, preteritum og futurum. Dette viste vi på en screening og fikk negative tilbakemeldinger. Publikum syntes det var for abstrakt. Da satt vi oss ned og vurderte hvordan vi kunne fortelle på en enklest mulig måte om tid som går bakover. Jeg foreslo å bruke stillbilder som går bakover i tid, og Kristin Rogstad kom med ideen om å spille eksteriørbildene baklengs. Vi prøvde begge deler og syntes det fungerte godt. Rogstad videreutviklet etter hvert ideen til også å ha musikk som går baklengs. Denne musikken har Musikkdepartementet komponert for oss.

Tåken som metafor hadde Rogstad bestemt seg for fra starten av. Men vi tenkte å bruke tåken i skyggeteateret. Da vi skjønnte at skyggeteateret ikke fungerte, begynte vi å jakte på ekte tåke. Men ønsker man seg tåke, så blir det sol.



Heldigvis snudde uflaksen, og på kvelden siste opptaksdag kom tåken. Da filmet vi anslagsbildene i Frognerparken i løpet av tredivet minutter før det ble mørkt. Det var en ekstra utfordring å tenke baklengs i fotograferingen, spesielt på grunn av inngang og utgang på panoreringer og tilter. Ønsker man at bildet skal starte med en tilt ned fra trær, så må man avslutte opptaket med en tilt opp på trær. Da gjelder det å holde tungen rett i munnen.

Kristin Rogstad ønsket et rolig tempo og uttrykk på filmen, derfor har jeg brukt stativ i alle scener. Det synes jeg gir en fin flyt. Utfordringen var å følge Wilhelm med stativ, fordi han er på farten hele tiden og ikke tar regi. India-scenen er derfor litt rufsete, men kanskje det er med på å øke den autentiske følelsen?

Opptaksperiode

Vi hadde opptaksperiode fra starten av november og ut februar. Det var vanskelig å planlegge opptakene våre fordi det ikke går an å forutse hva en dement vil finne på, og de husket ikke avtaler. Innimellom var de heller ikke i humør til å bli filmet. Derfor valgte vi å ha tre lengre, sammenhengende opptaksperioder der jeg kunne være tilstede med kamera på Madserud hver dag og følge med på hva som skjedde. Denne metoden fungerte bra. Når jeg kom på morgenen, brukte jeg litt tid på å gå rundt på avdelingen og kjenne på stemningen og prate med karakterene våre. Da skapte jeg meg et litt klarere bilde av hva dagen ville bringe.

Valg av kamerautstyr

Før vi startet opptak snakket jeg med ansvarlig sykepleier på Madserud for å kunne vurdere best mulig hvilket utstyr jeg skulle bruke. Hun mente at pasientene kanskje ville lure på hva kamera var, og at det derfor kunne bli vanskelig å filme autentiske scener. Videre var det viktig å ikke gjøre pasientene urolige, hvilket utelukket tradisjonell lyssetting.

Jeg bestemte meg for å gjøre et prøveopptak med Panasonic 2100 fordi dette kameraet er det mest lyssterke kamera skolen har, i og med at jeg ikke kunne sette lys. Hvis pasientene reagerte på det store kameraet ville jeg gå over til å bruke et mindre Panasonic-kamera. På prøveopptaket brukte jeg monopod for å være mobil, fordi de demente karakterene ikke tar regi. Vi bestemte oss for å bruke bom, for vi regnet med at det ville bli problematisk å sette mygg på pasientene.



Prøveopptaket er med i filmen, og er den scenen hvor Gustav mater Astrid og hun sier ”Vi gå hjem” og ”Vi...vi... før.” Astrid hadde nesten sluttet å snakke på dette tidspunktet, så det var helt utrolig at hun kom med disse ordene. Det er innholdsmessig en av mine

favorittscener, men det er altså filmet på prøveopptaket, og med utstyr som viste seg å fungere dårlig. Det bærer dessverre den tekniske kvaliteten på scenen preg av. Bildene er underekspanerte, bommen plukker opp for mye støy, og monopoden forhindrer meg i å panorere og tilte.

Etter prøveopptaket kom jeg frem til at jeg måtte bruke stativ. Siden Rogstad ville klippe minst mulig, måtte jeg filme bilder som fungerte i lange strekk. Samtidig måtte jeg sikre meg nok klippebilder i tilfelle vi måtte redigere. Derfor filmet jeg lange strekk sammenhengende,

men med bevegelig kamera som flyttet seg mellom ansikter og ned på hender. Med monopod var det vanskelig å få jevne bevegelser, så jeg bestemte meg for å bruke stativ på resten av filmen, selv om det kunne by på noen komplikasjoner.

Lyden var den største utfordringen på opptak. Vi oppdaget raskt at det var bedre å bruke mygg enn å bruke bom. Bommen plukket opp for mye støy fra omgivelsene. I tillegg ser bommen rar ut og er spennende å ta på. De gangene jeg brukte bom, endte det med at karakterene fokuserte mye på bommen og klappet på den.



Det var lettere å få autentiske scener når vi mygget opp karakterene. Når myggen først var plassert, glemte som regel både Astrid og Ilse den. Wilhelm var vanskeligere. Han tok ofte av seg myggen etter noen minutter og nektet å ha den på seg. Han ville gjerne bli filmet og fortalte masse til kamera, men ville ikke ha på seg mygg. Det bærer lyden i Wilhelms scener preg av. For eksempel når han pakker til India, så ligger myggen på kommoden ved siden av ham. Og når han tror han er i New York, er det bare konen som har på seg mygg. Jeg har gjemt mygger i potteplanter og festet mikrofoner på rullestoler. En pasient prøvde å spise myggen, og en annen slo etter meg da jeg prøvde å ta den av henne. Jeg ble overrasket over at lyden bød på så store utfordringer, for kamera viste seg å være helt uproblematisk. For friske mennesker vil det være ulogisk å si ja til å bli filmet og intervjuet, men nekte å ta på seg mikrofon. På en demensavdeling derimot, er det helt normalt.

I etterklokskapens lys ser jeg at jeg burde satt en bedre retningsstyrt mikrofon på kamera. Da kunne vi bedre ha reddet inn lyden på de scenene der Wilhelm ikke ville ha på seg mygg.

Som nevnt over var det ikke noe problem å bruke et stort kamera på opptak. Ilse og Astrid brydde seg ikke om kamera i det hele tatt, og sykepleierne ble fort vant til å bli filmet.

Wilhelm var veldig bevisst på at jeg filmet han, så jeg spurte han om intervjuavtale når jeg kom på morgenen. Da sa han enten ja eller nei, og så forholdt jeg meg til det. Det var flott å ha alle karakterene på samme avdeling, for da kunne jeg filme Ilse eller Astrid de gangene Wilhelm sa nei.

Selv om Panasonic 2100 er det mest lyssterke av skolens kameraer, ble det for mørkt å filme på kvelden uten ekstra lys. Opptakene ble undereksponerte og ubrukelige. Da kjøpte vi en kraftig stuelampe med to lyskilder som kunne dimmes og en bevegelig arm, slik at jeg kunne styre hvor lyset kom fra. Denne lampen så normal og ufarlig ut, så pasientene reagerte ikke noe på at jeg satte den opp der jeg filmet.



Fra lampemagasinet.no

Dette er utstyrspakken jeg endte opp med å bruke på sykehjemmet:

- Panasonic 2100
- To trådløse Sennheiser myggsett
- Stativ
- Stuelampe

Da vi filmet Gustav alene, lyssatte jeg med lyskastere, og vi tok lyd med bom i tillegg til mygg. Vi hadde også bommen tilgjengelig på sykehjemmet, tilfelle vi skulle få bruk for den.

Stativet fungerte veldig bra når jeg filmet scener med Astrid og Ilse. De sitter i rullestol, og alt skjer i et rolig tempo. Da var det ikke noe problem å rigge til stativet og forflytte meg rundt. Wilhelm derimot, var det veldig krevende å filme med stativ. Han var på farten hele tiden og tok ikke instruksjoner, så jeg var avhengig av å følge på. Stativet gjorde meg mindre mobil. Når Wilhelm sier: ”Jeg har jo sagt jeg skal til India” er kamera overvinklet. Dette bildet er jeg veldig misfornøyd med, og jeg var klar over det når jeg var på opptak. Men hvis jeg hadde begynt å justere høyden på stativet og flytte på meg, så hadde mest sannsynlig Wilhelm begynt å fokusere på meg og sluttet å snakke om turen til India. Derfor valgte jeg å filme overvinklet.



Når jeg ser på resultatet nå, er jeg glad for at vi valgte å ha kamera på stativ hele tiden, for jeg tror det hadde blitt et stilbrudd å følge Wilhelm håndholdt.

I refleksjonsdelen av oppgaven drøfter jeg hvordan fotografen kan finne balansegangen mellom nødvendig teknikk og mest mulig upåvirkede karakterer. Vi ønsket en autentisk følelse i de observerende scenene og intervjuene, men fryktet at både teknikken og tilstedeværelsen av meg som fotograf skulle stresse intervjuobjektene og ødelegge

autensiteten. Det viste seg faktisk å være en takknemlig oppgave å jobbe med demente, fordi de ikke har så mange sosiale filter og dermed er seg selv foran kamera. Den autentiske stemningen kom lett. Utfordringen lå heller i å få god nok teknisk kvalitet på opptakene, fordi de demente karakterene ikke kunne lyssettes og ikke ville gå med mygg. Videre var det utfordrende å fange relevante scener, siden Ilse og Wilhelm ikke tok regi. Gustav var avslappet foran kamera når han var sammen med Astrid. På opptakene alene med Gustav krevde det mer å få ham til å oppføre seg naturlig og ikke se i kamera. Men han ble mer og mer varm i trøyen utover i opptaksperioden.

Opptakssituasjon

Jeg filmet mye alene på Madserud, fordi vi fikk de mest autentiske situasjonene når vi ikke var flere tilstede. Når Rogstad var med på opptak, henvendte karakterene seg gjerne til henne, og da ble den observerende stilen ødelagt. I de fleste intervjusituasjoner, i scener der vi ønsket kommunikasjon med karakterene eller scener som krevde regi, har Rogstad vært med, og når hun ønsket observerende scener har jeg jobbet alene.

Det var umulig å vite når Wilhelm og Ilse plutselig kom til å si noe av interesse for filmen, og derfor var jeg i opptak store deler av tiden jeg var på sykehjemmet. Vi har store mengder opptak med helt irrelevant innhold, og inni alle disse timene med opptak, oppsto det plutselig små situasjoner som er helt vesentlige for filmen vår. I og med at vi ikke kunne gi regi til Wilhelm og Ilse eller be dem si ting på nytt, fant jeg ut at den beste løsningen var å heller ta opp for mye enn for lite.

Casting

Rogstad hadde fått tillatelse fra Madserud sykehjem til å filme fritt på demensavdelingen, så lenge vi bare filmet pasienter der de pårørende hadde gitt oss tillatelse. Da vi startet opptak hadde vi fått tillatelse til å filme én pasient, og vi startet med å gjøre opptak med ham. Mens vi var på avdelingen og filmet ham, møtte vi andre pårørende, og vi fikk etter hvert flere og flere tillatelser. Vi prøvofilmet alle vi fikk tillatelse til å filme og endte til slutt opp med Ilse, Wilhelm og Astrid og Gustav. Den pasienten vi startet med å filme, ble etter hvert så aggressiv og vulgær at vi bestemte oss for ikke å ha ham som hovedkarakter. Det ville blitt en uverdigg fremstilling.

Vi har tenkt mye på det etiske rundt det å filme mennesker som er forvirret og ikke er i stand til å vite hva som er sitt eget beste. Noe av det første vi fikk beskjed om da vi kom til

Madserud, var at vi ikke skulle si til pasientene at de var demente, fordi dette gjorde dem redde og usikre. Derfor kunne vi ikke spørre karakterene om vi kunne få filme dem til en dokumentar om demens. Men vi forklarte dem at vi laget en film fra avdelingen og at vi gjerne ville høre om livene deres. I og med at karakterene sa ja til dette, og de pårørende synes det er et fint prosjekt, føler jeg at vi har gjort det vi kunne for å forsikre oss om at vi holder oss innenfor de etiske grensene.

Fordi at hovedkarakterene våre glemmer fort, har vi forklart dem hver gang vi møter dem at vi holder på å lage en film fra avdelingen og spurt om vi får lov å filme dem.

Det har vært viktig å fremstille karakterene våre verdig. Derfor har vi ikke tatt med stellsituasjoner eller ufine, skitne situasjoner. Da vi viste førsteutkastet av filmen til de pårørende, reagerte de faktisk på at vi hadde ”forskjønnet” sykdomsbildet. De syntes at vi måtte få inn mer av den brutale realiteten. Dette tok vi til oss, men har likevel vært veldig forsiktige med hva vi viser. I utgangspunktet tenkte jeg og Rogstad at bildet der Wilhelm pakker bleier er på kanten til uverdigg. Men både konen og døtrene syntes at dette var en viktig del av virkeligheten og ville ha bildet med i filmen. I tillegg viser dette bildet en interessant dobbelthet i sykdomsoppfattelsen hans, og sykepleierne mente at det var spesielt interessant å få med dette bildet i filmen til bruk i undervisning for sykepleiere.

Redigering

Vi har klippet parallelt med opptak gjennom hele produksjonen. Hjemme hos Rogstad rigget vi til to Macer med Final Cut og to redundante harddisker. På denne måten kunne vi jobbe med materialet parallelt. Det har fungert godt å sitte slik, for da kunne vi klippe hver for oss, men med felles arbeidstid og med mulighet for innspill fra hverandre når vi sto fast.

Fordi vi begynte klippen i starten av opptaksperioden, fikk vi raskt oversikt over hvilke situasjoner som fungerte og hvilken som ikke fungerte, og vi kunne justere oss underveis i opptaksprosessen. Et eksempel på dette er at vi fant ut at jeg skulle være alene på opptak når vi skulle filme observerende scener.

Vi begynte med å fordele karakterene mellom oss og klippe historien til hver vår karakter, slik at hver person fikk sin egen utvikling gjennom filmen. Så klippet vi de tre karakterene til en helhet. Da ble vi nødt til å bytte om på både scener og struktur for å få flyt.

Senere i prosessen delte vi filmen i innledning, hoveddel og avtoning, og klippet hver våre deler. Så byttet vi prosjektil og kom med alternative forslag til det som lå på timelinen.

Mot slutten av klippeperioden satt vi sammen og jobbet med strukturen og finklippen.

Etterarbeid

Uken før innlevering gjorde jeg fargekorrigering på filmen. Fordi vi ville bevare den autentiske stemningen, gjorde jeg ikke noen store krumspring. Jeg jevnet ut hvitbalansen og trakk ned sortnivået. Jeg jobbet en del med looken på tåkebildene og kom frem til at det ble fint å gjøre dem blåere enn de i virkeligheten var. Det gir en mystisk stemning i bildene og er med på å forsterke følelsen av at tåken er et symbol.

Studenter fra lydlinjen på Bachelor gjorde lydetterarbeidet for oss, og dette fulgte Rogstad opp mens jeg gjorde fargekorrigering.

Til sist satte jeg og Rogstad oss ned sammen og valgte font på grafikken. Jeg lagde tittelplakaten til filmen i After Effects, og Rogstad jobbet med teksting og oversetting.

Vi har valgt å tekste hele filmen fordi karakterene til tider har dårlig taletydighet og fordi en del av lydopptakene har dårlig kvalitet. Vi vurderte å bare tekste de uklare partiene, men kom frem til at man reagerer mindre på teksten om den ligger på hele filmen.

REFLEKSJONDEL

1.0 Innledning

1.1 TV-intervjuet

TV er et visuelt medium som gir seeren informasjon og opplevelser gjennom lyd og bilde. Et intervju på TV vil derfor fortelle mer enn det konkrete utsagnet til den som snakker.

Kroppsspråk, tonefall og omgivelser er bare noen av faktorene som spiller inn når vi tolker budskapet til den som blir intervjuet. Disse faktorene gir intervjuet i TV en unik formidlingsmulighet som kan brukes til å skape identifikasjon og nærhet til intervjuobjektet og en autentisk stemning i intervjuet. Dette kan fotografen bruke til å forsterke intervjuobjektets historie, samtidig som det kan gi store utfordringer.

En blir naken foran et kamera. I TV vil seerne ikke bare høre hva intervjupersonen sier, men også se hvordan det blir sagt. De vil se hele mennesket. De vil registrere det ikke-verbale og ikke-intenderte budskapet i tillegg til det verbale. (Handgaard 2009:211)

Et preget intervjuobjekt som leter etter ordene i en vanskelig sak, kan gripe seeren, mens et synlig ubekvemt intervjuobjekt kan gjøre at publikum ikke følger med på det som blir sagt. Den visuelle delen av TV-intervjuet kan altså både *skape* nærhet og autensitet og *ødelegge* dette. I motsetning til det avisskrevne intervjuet formidler TV-intervjuet mye ikke-verbal informasjon, og det gir fotografen som filmer, et stort ansvar:

Fotografene i mediene har en svært sentral, viktig og ikke minst særdeles påvirkende rolle. De griper et lite fragment av virkeligheten, fanger det og forstørrer det. Det bilde som vi får se er et bilde som er tatt ut av en situasjon, forhåpentligvis representativt og som griper oss om hjertet, fordi vi på en annen måte klarer å identifisere oss med det. (Kallevik 2007:40).

Fotografen ønsker å fange en nær og autentisk virkelighet, men utstyret kommer ofte i veien. Kamera, mikrofon og lyskastere kan gjøre intervjuobjektet nervøst og påvirke både svarene og stemningen. I tillegg kan intervjuobjektet bli påvirket av de forventningene som ligger situasjonen:

Når TV-intervjusituasjonen settes og intervjuet starter, trer en hel rekke konvensjoner og forventninger i kraft. Resultatet blir gjerne dårlige, stive eller tamme intervjuer.

Personen som nettopp fortalte engasjert, levende og lett om et tema, stivner fullstendig, og virker uengasjert og tam. (Njaastad 2004:125)

For å skape nærhet og autensitet er det ønskelig at intervjuobjektet tør å være mest mulig seg selv, uten å spille en rolle eller bygge en forsvarsmur.

Instead of a gap between the presentation of self and the actual person, the "front" a person presents serves as a way to negotiate with others about the nature and quality of an interaction as it unfolds. Self-presentation allows the individual to reveal more or less of him- or herself, to be frank or guarded, emotional or reserved, inquisitive or distant, all in accord with how an interaction unfolds moment by moment. (...) In other words, a person does not present them self in exactly the same way to a companion on a date, to a doctor in a hospital, his or her children at home, and a filmmaker in an interview. (Nichols 2010:9)

Å skape nærhet og autensitet har både et menneskelig, et kreativt og et teknisk aspekt ved seg.

Menneskelig handler det om å lese menneskene man skal intervjuer og skape trygghet og tillit. En god relasjon mellom intervjuobjekt og TV-team legger grunnlaget for et nært intervju.

Kreativt handler det om hvordan fotografen bruker intervjuet til å underbygge historiefortellingen. Kanskje vil det skape driv i filmen om man gjør intervjuet i bilen hvis intervjuobjektet er en taxisjåfør som forteller om å miste taxibevilgningen? Men det er også en mulighet for at sjåføren da blir distraherert av trafikken og ikke forteller så bra som han ville gjort hjemme hos seg selv. Det gjelder altså å finne den rette balansen mellom stemning, stil og informasjonsformidling.

Teknisk handler det om å analysere situasjonen og bruke kamera, mikrofoner og lys som er hensiktsmessige i den enkelte situasjon. Man må finne balansen mellom god teknisk kvalitet og en intervjurigg som gjør intervjuobjektet minst mulig nervøs eller distraherert. Det tekniske aspektet faller inn under både det menneskelige og det kreative aspektet, fordi den teknikken fotografen velger å benytte seg av påvirker både intervjuobjektet og det visuelle uttrykket.

De tre aspektene over henger tett sammen. En lyskaster kan være teknisk nødvendig for eksponering, kreativt anvendelig for å skape den ønskede stemningen og samtidig menneskelig utfordrende fordi intervjuobjektet blir nervøst.

Intervjuet har vært brukt som et fortellergrep siden de tidligste TV-produksjoner. I dag er bruken av intervju utbredt.

I dokumentarfilmer er det mye bruk av intervju. *Uteliggernes sang* (Finborud Nøren, 2010) handler om tre narkomane uteliggere som holder på å spille inn en CD til inntekt for =OSLO. I filmen får man et nært og brutalt møte med de tre karakterene gjennom personlige intervjuer og observerende scener:



I dokumentarserier og dokusåper er intervjuet blitt et nærmest obligatorisk element. I dokumentarserien *Valdres Teens* (Kattevold Adolfsen, 2012) som gikk på NRK i vinter, møter man 5 ungdommer som går siste året på videregående. Gjennom observerende scener og nære intervjuer får seerne oppleve tenåringsfrustrasjon, kjærlighet og vanskelige valg. Serien, som er nominert til Gullruten, drives frem av de ærlige skildringene til ungdommene og er et eksempel på at intervjuet har stor fortellerkraft når intervjuobjektet slipper seerne inn i sin sfære.



Hvordan fotografen løser intervjusettingen, påvirker stilen til dokumentaren eller innslaget, nærheten seeren får til karakterene og følelsen av fremdrift i filmen. I boken "Intervjuteknikk for journalister" beskriver Brynjulf Handgaard det gode intervjuet på denne måten:

Intervjuet skal gi sannferdige, oppriktige og spontane uttalelser fra intervjupersonen, samtidig som svarene helst skal framføres så personlig, originalt og fargerikt som mulig. (Handgaard 2009:253)

I min eksamensfilm *Tilbake* har jeg jobbet mye med å skape denne nære og autentiske stemningen i intervjuene, og ble inspirert til å skrive masteroppgave om temaet.

1.2 Problemstilling

Hvordan kan fotografen jobbe for å skape nærhet og autensitet i et personlig intervju, samtidig som fotograferingen underbygger historiefortellingen?

1.3 Kriteriene for oppgaven

I min eksamensfilm ønsket regissør Kristin Rogstad at vi skulle gi seerne et nært, menneskelig møte med karakterene. Med bakgrunn i de erfaringene jeg har gjort meg i arbeidet med filmen, og gjennom faglitteratur og dybdeintervjuer, vil jeg i denne oppgaven ta for meg hvordan fotografen kan jobbe når regissøren ønsker et nært personlig intervju med en autentisk stemning. Med *et nært intervju* mener jeg at intervjuobjektet tør å svare ærlig på spørsmålene til regissøren og ikke er redd for å gi av seg selv, samtidig som han eller hun klarer å uttrykke seg tydelig. Med *en autentisk stemning* mener jeg at seeren oppfatter intervjuobjektet og situasjonen som troverdig og ekte. Da må forholdene ligge til rette for at intervjuobjektet slapper av, og settingen må ikke oppleves iscenesatt for seeren.

Oppgaven min vil ta for seg *det personlige intervjuet*. Med det mener jeg enkeltindivider som forteller sin egen historie og representerer seg selv.

Jeg konsentrerer meg om fotografens rolle under intervjuet, og dermed også de oppgavene fotograf og regissør løser sammen. Jeg kommer ikke til å drøfte regissørens eller journalistens intervjuteknikk. Utgangspunkt i oppgaven er et tomannsteam med regissør og fotograf som gjør lyd og lys selv og jeg kaller disse to for TV-teamet. Ett kapittel vil ta for seg i hvilke opptakssituasjoner et enmannsteam eller et stort TV-crew er å foretrekke.

Jeg tar i denne oppgaven utgangspunkt i at regissøren ønsker et trygt og fortrolig intervjuobjekt. I noen tilfeller vil det selvsagt ikke være hensiktsmessig å fjerne utryggheten hos intervjuobjektet:

En sjelden gang er intervjuobjektets utrygghet en så viktig del av budskapet at vi ikke bør dempe den. Merkbar usikkerhet som reaksjon på spesielle spørsmål kan fortelle publikum mer enn ordene som sies ellers i intervjuet. (Røe 1994:45)

1.4 Struktur

Fotografen må som nevnt over, forholde seg til både det menneskelige, det kreative og det tekniske aspektet når TV-teamet jakter på det nære og autentiske uttrykket. De tre aspektene er nært knyttet sammen, men for å tydeliggjøre har jeg i denne oppgaven valgt å drøfte utfordringene og mulighetene innenfor disse temaene hver for seg. I et eget kapittel diskuterer jeg hvordan fotografen kan jobbe for å finne balansegangen mellom de tre aspektene når han eller hun er ute på opptak.

Jeg vil først ta for meg en del grunnleggende tekniske og faglige begreper ved TV-intervju, før jeg setter intervjuet inn i et TV-historisk perspektiv. Videre vil jeg analysere intervjusettingene i dokumentarene *Heftig og begeistret* (Jensen, 2001) og *Lykkens grøde* (Grindaker og Kjøs, 2008), som begge har høstet anerkjennelse for sin nære og autentiske stemning.

Drøftingsdelen av oppgaven tar for seg hvorfor det er viktig med et trygt intervjuobjekt, hvordan fotografen kan jobbe for autensitet og nærhet, og hvordan tekniske og kreative valg kan underbygge historiefortellingen. For å oppnå den stemningen regissøren ønsker i intervjuet, er det viktig at fotografen kjenner regissørens visjon. Da er kommunikasjon viktig, og dette vil jeg ta for meg i et eget kapittel mot slutten av oppgaven. Videre drøfter jeg balansegangen mellom det kreative, tekniske og menneskelige. I det siste kapittelet i refleksjonsdelen drøfter jeg etikken i det personlige intervjuet, fordi fotografens valg påvirker hvordan intervjuobjektet fremstår.

I konklusjonen vil jeg oppsummere hovedpunktene i oppgaven.

1.5 Metode

Jeg bruker faglitteratur for å underbygge mine påstander. Det er skrevet mye om hvordan fotografen teknisk skal rigge en intervjuoposisjon, men jeg har ikke funnet mye faglitteratur beregnet på fotografer som forteller noe om hvordan fotografen skal jobbe for å skape trygghet og underbygge historiefortellingen. Derfor har jeg i hovedsak benyttet meg av lærebøker beregnet på regissører og journalister når jeg drøfter det menneskelige- og kreative aspektet rundt intervjusettingen. Når det kommer til de tekniske aspektene, har jeg brukt foto-

og lydbøker. En del bøker kjente jeg til fra mine tidligere journaliststudier, og en del bøker har jeg fått anbefalt av min veileder Jan Anders Diesen. Jeg har også funnet relevant litteratur på biblioteket.

Jeg har foretatt to dybdeintervjuer til denne oppgaven. Ved hjelp av lydopptaker har jeg intervjuet fotoregissør Aslaug Holm og fotograf Nils Petter Lotherington. Jeg gjorde intervjuavtaler i starten av prosessen med oppgaven, men jeg ventet med intervjuene til jeg hadde laget disposisjonen, slik at jeg skulle ha best mulig oversikt over hvilke temaer jeg ønsket å snakke om. Jeg gjorde intervjuene på kontorene deres og fikk reflekterte og utdypende svar fra begge to.

Aslaug Holm er kjent for å skape nære og autentiske intervjusituasjoner når hun er alene ute på opptak med det lille dv-kameraet sitt. Hun har blant annet hatt foto og regi på intervjuene i dokumentaren *Hefstig og begeistret* om Berlevåg Mannskor, og hun filmet alene dokumentaren *Oljeberget* (Holm, 2006), som er et personportrett av Jens Stoltenberg. Jeg hadde vært på foredrag med henne tidligere og visste at hun hadde mange spennende synspunkter på hvordan man kan løse intervjusituasjonen for å skape, som hun sier, ”magiske øyeblikk”.

Nils Petter Lotherington er en erfaren fotograf som har gjort både spillefilmer, reklamer og dokumentarfilmer. Han har blant annet filmet dokumentaren *Lykkens grøde*, som på en svært nær måte skildrer de menneskelige forholdene i en familie som lever på gården Lykken. Etter å ha sett denne filmen og hatt undervisning med Lotherington på Høyskolen i Lillehammer, bestemte jeg meg for å gjøre et intervju med ham til masteroppgaven min. Jeg synes han har mange interessante tanker og ideer rundt konflikten mellom teknikken og det menneskelige møtet.

I tillegg viser jeg til filmer og serier som eksempler gjennom hele oppgaven for å eksemplifisere påstandene mine.

1.6 Gjennomgang av grunnleggende tekniske og faglige begreper

Jeg vil nå gå gjennom de viktigste tekniske og faglige begrepene som jeg bruker i oppgaven. Resten av begrepene vil jeg forklare fortløpende i teksten, fordi det ville blitt en omfattende ordliste å forklare alle uttrykkene her.

For å filme et TV-intervju er det et visst minimum av teknikk som er helt nødvendig. Man må ha et kamera og en mikrofon. Med dette utstyret kan man gjøre et intervju, og i nyhetssammenheng er det ikke uvanlig å bruke kun dette utstyret.

Hvordan man velger å ta opp lyden, varierer fra situasjon til situasjon. Et alternativ er den typiske håndholdte mikrofonen man ser i nyhetssendingene med NRK og TV 2 logoer på. En annen mulighet er å bruke en radiosender eller såkalt trådløsmygge, som er en liten mikrofon man kan feste på skjortekanten eller gjemme innenfor genseren til intervjuobjektet (Leirpoll 2005:62). Et tredje alternativ er å bombe, det vil si å feste en retningssensitiv mikrofon til en stang og holde mikrofonen rett utenfor bildekanten. Denne formen for lydopptak gir mulighet for å fange opp samtale mellom flere personer fordi man kan vri mikrofonen mot den personen som snakker. Mygge og bom gir mulighet for å skjule lydopptaksutstyret hvis man ønsker at teknikken skal være "ikke tilstedeværende". I tillegg til å fange lyden av intervjuobjektet, er det vanlig å ha en mikrofon på kamera som fanger lyden av miljøet. Denne lyden blir gjerne kalt atmosfærelyd, kontentum eller reallyd.

Fotografen jobber hele tiden med blanderen, det vil si at hun justerer lysmengden som slipper inn på CCD-brikken. CCD-brikken gjør lys om til elektriske signaler. Dette kalles eksponering. I boken "Video i Praksis" forklarer Jarle Leirpoll eksponering på denne måten:

Blir bildet overeksponert (når du slipper inn for mye lys) vil bildet bli for lyst, og for eksempel et ansikt vil virke blekt (...) Blir bildet undereksponert (når du slipper inn for lite lys) vil det bli for mørkt, og detaljer i de mørke delene av bildet går tapt. (Leirpoll 2005:16)

For å skape nok lys til eksponering, og for å lage bilder som ser vakre eller spennende ut, er det vanlig å lyssette intervjuobjektet. En kameralampe kan gi nok lys til eksponering, men gir et platt og kjedelig bilde. Derfor setter man ofte opp et par ekstra lamper. Ulempen med lyssetting er at det kan virke overveldende på intervjuobjektet. I tillegg kan ekstra lamper skape en polert følelse som ødelegger autensiteten i opptaket.

Et kamerastativ gjør at bildet blir stødig, og man sparer ryggen til fotografen, samtidig som han eller hun får hendene fri til å jobbe mer aktivt med lyden (hvis man ikke har med egen lydmann). Å filme håndholdt vil si at fotografen holder kamera selv. Dette gir en røffere og mer ustødig look, men gjør fotografen mer mobil. Fordi et intervju ofte varer lenge, er det vanlig å bruke stativ.

Et stativ gjør det også mulig å panorere og tilte. Å panorere vil si å gjøre en horisontal kamerabevegelse. Tilt er en vertikal kamerabevegelse.

1.7 Historikk

På første delen av 1900-tallet var kamerateknikken preget av tungt og ufleksibelt utstyr. Det tunge utstyret gjorde det vanskelig å følge virkelige hendelser. Fotografene var lite mobile, og dette gjorde det vanskelig å fange spontanitet i dokumentaren (Sørenssen 2007:199). Men med den tekniske revolusjonen ble kamerautstyret lettere. Under krigen ble stumfilmkameraet Eyemo utviklet for rekognoseringsvirksomhet. Dette kameraet skapte en mer levende kamerabruk i reportasje og dokumentar fordi det kunne brukes håndholdt. Tidligere hadde fotografen måttet skifte filmrull hvert tredje minutt, men etter hvert ble magasinkapasiteten forbedret slik at man kun filme i 45 minutter sammenhengende. Zoomlinsen ble oppfunnet, og kameraene ble også mer stillegående slik at de ikke ødela lydopptakene. Den tekniske utviklingen gav fotografen og regissøren en større fleksibilitet. Etter hvert vokste det frem en ny dokumentarretning i USA: direct cinema. Denne retningen hadde en rent observerende form. Filmskaperen skulle fange virkeligheten og presentere den for publikum uten å påvirke. (Sørenssen 2007:201). Fotografen representerte publikum ved at han filmet det som skjedde på stedet, slik at publikum kunne få se det i ettertid.

Et klassisk eksempel på direct cinema er dokumentaren *Salesman* (Maysles og Zwerin, 1969), som følger fire menn som driver dørsalg av bibler. Filmen har en rent observerende stil og tar seerne med på dør til dør salg. Den observerer samtaler mellom salgsmennene på hotellrommet og er med inn i hjemmene der salgene foregår. En scene i filmen viser et bilde av at en salgsmann ringer på og at en dame åpner døren, uten å reagere på kamera. Denne fluen-på-veggen stilen er typisk for direct cinema-stilen, men har også vært opphav til kritikk (Sørenssen 2007:210). Bilder og lyd som avslører kamerateamets tilstedeværelse er klippet bort. Motsetningen mellom å utgi seg for å være en gjengivelse av virkeligheten samtidig som det foregår en bearbeidelse i klipperommet, er grunnen til at direct cinema-stilen har fått kritikk. Blir publikum lurt til å tro at de ser en upåvirket virkelighet? (Sørenssen 2007:204).

Da teknologien var kommet så langt at man kunne gjøre synkroniserte 16mm lyd- og bildeopptak, ble det mye lettere å gjøre intervjuer. Dette gav dokumentaren og reportasjen en ny dimensjon: den direkte henvendelsen. Dokumentarformen *cinéma vérité* oppsto. *Cinéma vérité* var en blanding av observasjonell og deltagende dokumentar (Sørenssen 2007:226).

Bill Nichols deler dokumentaren inn i ulike moduser. Han beskriver hvordan det interaktive moduset (the participatory mode) oppsto 1960-tallet på grunn av den forbedrede kamerateknikken. Dette gjorde at filmskaperen kunne være interaktiv med karakteren i stedet for bare å observere. Spørsmål ble etter hvert til lengre intervjuer og samtaler. Filmskaperen forsøkte ikke lenger å skjule sin fortellerstemme, men ble aktivt deltagende på location (Nichols 2010:179).

The possibilities of serving as mentor, critic, interrogator, collaborator, or provocateur arise. (...) We see how the filmmaker and subject negotiate a relationship, how they act toward another, what forms of power and control come into play, and what levels of revelation or rapport stem from this specific form of encounter. (Nichols 2010:184)

Denne filmretningen avslører hvordan mennesker opptrer overfor hverandre når det er et kamera tilstede. Retningen blir en motsetning til den rent observerende stilen, fordi bildene viser et møte som ikke hadde funnet sted om det ikke var for filmopptakets skyld. Regissøren ville ikke ha sittet i stuen til intervjuobjektet om det ikke var for filmen.

På 60-tallet lagde Edward Murrow dokumentarserien *See It Now* på TV der han presenterte et aktuelt tema mer grundig enn de daglige nyhetsprogrammene. Et kjent eksempel fra *See it Now* handlet om McCarthy-tiden i USA. Senator McCarthy hadde lister over kommunister han mente hadde infiltrert samfunnet. Edward Murrow lagde en episode om en av disse kommunistene, Milo Radulovich. Murrow intervjuet naboene, bekjente og familien til Radulovich og gav de amerikanske seerne et møte med vanlige mennesker som kunne avkrefte McCarthys påstander. Intervjuene vitnet om en maktsyk politiker som drev heksejakt og førte til at Mc Carthy mistet tilhengere. Denne måten å bruke intervjuet på fikk etterfølgere i det amerikanske fjernsynet.

Uansett om intervjuet brukes med regissørens spørsmål eller som en monolog, viker dokumentarer som inneholder intervju fra den observasjonelle uttrykksmåten fordi det er tydelig at intervjuobjektet henvender seg til noen bak kamera (Sørenssen 2007:226).

I dag lages det både rent observerende dokumentarer og det lages filmer etter cinéma vérité-stilen med både observerende scener og intervju. På TV har bruken av intervjuobjekter og talking heads blitt svært vanlig. I denne oppgave tar jeg for meg ulike måter intervjuet kan løses på for å tilføre filmen en nær og autentisk stemning.

2.0 Analyse av eksempelfilmer

Jeg vil ta for meg to dokumentarer som skaper en nær og autentisk stemning ved hjelp av intervjuer. Etterpå vil jeg vurdere hvordan vi har løst intervjusettingene i vår eksamensfilm *Tilbake*.

2.1 *Heftig og begeistret* (Jensen, 2001)

Publikumssuksessen *Heftig og begeistret* er en nær dokumentar som tar oss med inn i livene til mennene i Berlevåg Mannskor. Det ville havet og de sterke naturkreftene rundt det nordnorske tettstedet skaper rammen for historien og blir en vakker kontrast til varmen og samholdet mellom karene.



Filmen har et poetisk preg over seg og forteller små historier om kjærlig og vennskap. Forholdet til kvinner er en rød tråd, og på en vakker, morsom og ærlig måte forteller mennene om forhold de har hatt, turbulent kjærlighet og små episoder som har brent seg fast i hukommelsen.

Sanggleden står sentralt i filmen, og vi følger mennene når de synger på badet, på korøving og når spenningen bygger seg opp før en prestisjefylt konsert i Russland.

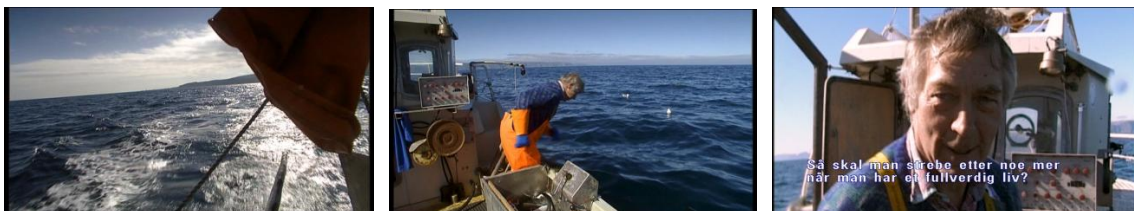
Fotokonseptet i filmen er todelt. Filmen starter med at koret står ute i snøstormen og synger. Disse opptakene har en filmatisk stil og er visuelt vakre og stemningsfulle. Gjentatte ganger gjennom filmen klippes det til mannskoret som synger på ulike eksteriøre locationer, som viser den ville nordlandske naturen. Fotostilen har et impresjonistisk uttrykk og gir filmen en poetisk stemning. Disse opptakene er gjort med et fullt filmcrew, og det er Svein Krøvel som er fotograf:



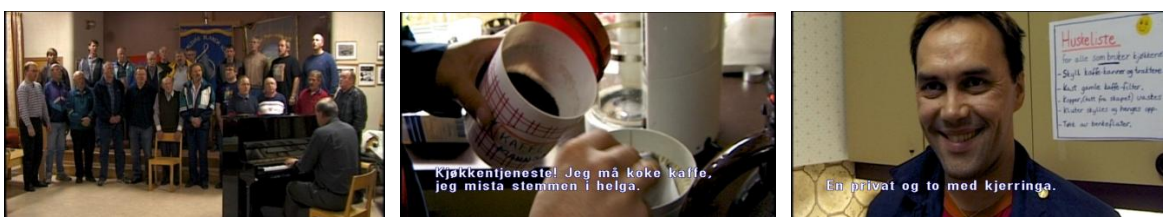
I kontrast til disse filmatiske opptakene kommer Aslaug Holms nære, dokumentariske materiale. Her er fotostilen usminket, med mye håndholdt foto og uten lyssetting. Dette gir en rufsete, men autentisk look, som står i fin kontrast til opptakene som er gjort med filmcrew. Kombinasjonen av det nære autentiske og det vakre filmatiske gir filmen den poetiske følelsen jeg nevnte over.

Intervjuene i filmen er gjort av Aslaug Holm alene bak kamera. Det som karakteriserer intervjuene er en spontanitet, troverdighet og tilstedeværelse som gjør filmen helt unik. De fleste intervjusettingene er situasjonsbaserte, og dette underbygger den troverdige følelsen.

To av de mest omtalte scenene fra *Heftig og begeistret* har Aslaug Holm løst på en kreativ måte. Den ene scenen er en sang/intervju-sekvens gjort i et badekar, og den andre er et intervju gjort i sengen før intervjuobjektet har stått opp. Disse to eksemplene vil Aslaug Holm selv fortelle om senere i oppgaven min, så her tar jeg for meg andre intervju eksempeler fra *Heftig og begeistret*. Vi er med en av mennene på fiskebåten hans. Først får vi oppleve ham i arbeid, så han forteller om hvorfor han er fisker. Fordi vi allerede er i en situasjon, oppleves ikke praten etterpå som et regissert intervju, slik man gjerne vil oppfatte et intervju der en person sitter på en stol og forteller.



Et annet eksempel er en korøvelse. Mennene synger i øvingslokalet og vi beveger oss ut på kjøkkenet der det står en mann og koker kaffe. Han forteller at han har kjøkkentjeneste fordi han har vondt i halsen. Deretter forteller han om sitt forhold til kvinner. Holm etablerer intervjusettingen gjennom en situasjon, en opplevelse for seeren, før karakteren begynner å fortelle.



I tillegg til å skape en troverdig stemning, gir denne formen for etablering seeren en mulighet til å bli bedre kjent med karakteren før han snakker. I en annen scene får en av mennene servert middag av konen sin. Vi får høre historien om hvordan de møttes. Dialogen som kunne kommet frem gjennom et intervju, blir i stedet presentert gjennom samtale mellom mann og kone. Holm følger tett på med bevegelig kamera inni situasjonen. Kamera svinger dynamisk mellom mannen og konen og følger med frem og tilbake mellom kjøkkendisken, der maten forberedes, og bordet der mannen sitter. Dette gir en følelse av tilstedeværelse i situasjonen. Kamerabevegelsene kan til tider bli vel hektiske, men fordi det dokumentariske materialet har en håndholdt stil, fungerer det godt.

Holms spørsmål blir ikke brukt, man hører kun stemmen til karakteren foran kamera. Det er mannskoret som er fortellerne i filmen. Likevel er det ikke lagt skjul på at det er en person bak kamera. Karakterene henvender seg tydelig til fotografen. Utover i filmen henvender mennene seg også spontant til kamera i observerende scener, for eksempel når koret er i Murmansk og skal ha konsert. De står spente på gangen og venter, og en av mennene sier til kamera "Nå er karene nervøse her." Jeg mener at det å innrømme sin tilstedeværelse med kamera overfor seeren, kan øke seerens tillit til filmskaperen og dermed gi en større filmopplevelse.

Jeg har valgt denne filmen som et eksempel fordi jeg synes den har en nær og autentisk følelse i intervjuene. Den situasjonsbaserte måten å løse intervjuene på, er en effektiv måte å underbygge historiefortellingen. Jeg har intervjuet Aslaug Holm, og hun forteller hvordan formen på det dokumentariske materiale kom til:

"Når de dokumentariske opptakene skulle gjøres, så opplevde Knut Erik Jensen og Jan-Erik Gammleng (utøvende produsent) at det ble for krevende og for statisk å bruke det store filmcrewet. Det var helt nødvendig å tenke nytt, enklere med færre folk og mindre teknikk.

I utgangspunktet var jeg hyret inn som klipper på filmen, og satt og klippet på de impresjonistiske sangscenene filmet ute i naturen. Og jeg vet ikke helt hvordan det oppstod, men siden jeg er fotograf, så foreslo Knut Erik Jensen og Jan-Erik Gammleng i Barentsfilm: "Kanskje vi bare skal sende Aslaug av gårde *alene* med et kamera, og se hvordan det går når hun møter mannfolkene i koret?" Så det hele ble først prøvd ut som et eksperiment.

Det første opptaket der vi skjønnte at metoden fungerte, var når jeg skulle hjem og besøke Arne, en av karene fra koret. Jeg filmet fra første stund, og han var en artig type. Helt spontant viste han meg et gammelt bilde som stod i bokhylla. Jeg husker at glasset hadde en liten spekk, og at han var rørt da han snakket om bildet: "Min første kjærlighet, dette bildet har jeg fått lov til å ha, selv etter at jeg giftet meg." Det var

akkurat slike situasjoner vi ønsket; det å få disse karene til å være personlig og snakke spontant om kjærligheten, lidenskapen og damer. Og det var så fritt og uanstrengt når jeg filmet. Arne bare fortalte i vei, og jeg fikk filme mens han sang og barberte seg. Det ble veldig levende.



Knut Erik Jensen så at denne metoden fungerte, og vi ble veldig bevisste på at alle de dokumentariske scenene skulle filmes på samme måte: Med meg alene med et lite kamera sammen med disse sjarmerende karene. Det ble en veldig fin kontrast til det storslåtte filmatiske som var filmet med en stor filmstab tidligere.” (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

2.2 *Lykkens grøde* (Kjøs og Grindaker, 2008)

Lykkens grøde er en observerende dokumentar som gir en nær skildring av utfordringene ved å bo tre generasjoner under samme tak. På gården Lykken bor Marit sammen med svigermoren Guri, ektemannen sin Nils og sønnen deres. Det er en gammel gårdstradisjon at barna tar vare på



foreldrene sine når de blir eldre, og Guri bodde sammen med sin svigermor da hun var yngre. Filmen handler om det anspenne forholdet mellom Marit og Guri. Gjennom scener filmet med observerende kamera følger vi dem i hverdagen og får se irritasjonen bygge seg opp. Marit bestemmer seg tilslutt for å flytte. Ektemannen Nils mener at det er hans plikt å passe på moren, og det ender med at Marit og Nils skiller seg.

Filmen handler om relasjoner mellom mennesker og om å ha rom til å kunne være seg selv, enten alene eller sammen med dem man elsker. Guri savner ektemannen sin Jon, som er død. Hennes største ønske er å få se ham igjen.

Gjennom intervjuer som stort sett ligger som voice, får vi høre både Marit og Guris tanker og syn på livet. Man får sympati og forståelse for begge to og skjønner etter hvert at dette er fine mennesker med en vanskelig bosituasjon.

Tempoet i filmen er rolig, og fotostilen gjenspeiler dette. De fleste bildene er tatt på stativ, enten statiske eller med rolige panoreringer. En del bilder er håndholdte, men likevel med et rolig inntrykk fordi kamera er stødig, og klipperytmen er sakte.

I første halvdel av filmen ligger intervjuene som voice-over. Guri er dårlig til bens og sitter mye på en stol på kjøkkenet og ser ut av vinduet. Hun forteller om savnet av ektemannen og om livet på gården, mens vi ser bilder av henne som stirrer ut av vinduet og ned på tuntreet som Jon plantet. Da hun bodde på gården med svigerforeldrene sine, så var det den eldste damen i huset som bestemte. Nå har tidene forandret seg.



Marit forteller åpent om vanskene med svigermor mens vi ser bilder av at hun ordner i huset og arbeider på gården. Det er oppsiktsvekkende hvor ærlig de to kvinnene forteller om konflikten. At stemmene ligger som voice-over, forsterker følelsen av nærhet fordi man som seer får høre tankene til karakterene mens de holder på med andre ting. Det er nesten som å få vite en hemmelighet. Samtidig forsterker voice-bruken konfliktfølelsen, fordi det viser at Guri og Marit ikke kommuniserer. De forteller til filmskaperne og oss seere, men ikke til hverandre.

Den første scenen der en karakter snakker direkte til personen bak kamera, er når Guri legger seg og viser kveldsritualet sitt. Hun tar medisinene sine, tar en slurk med sprit og kysser bildet av mannen sin før hun legger det på brystet innenfor nattkjolen. Hun sier: ”God natt Jon, og takk for alle gode år.” Dette er en veldig vakker og nær scene.



Etter hvert som problemene tilspisser seg, går en samtalesituasjon mellom Marit og Guri over til å bli prat til personen bak kamera, der de snakker *om* hverandre *foran* hverandre. Dette er en rar setting, men den fungerer godt fordi den understreker kommunikasjonsproblemene mellom de to hovedkarakterene:



Diskusjonen eskalerer, og Guri og Marit forholder seg kun til kamera, uten å utveksle blikk.

Man hører aldri stemmen til fotograf eller regissør. I ekstramaterialet på filmen forteller de to regissørene hvordan de foretok lange intervjuer med Guri for å finne ut hvem den gamle damen var. De har virkelig lyktes i å gi seerne en opplevelse av dette mennesket med så lang livserfaring.



Jeg valgte *Lykkens Grøde* som et eksempel fordi den har en veldig troverdig følelse, og Marit og Guri forteller nesten skremmende ærlig.

2.3 *Tilbake (vår eksamensfilm)*

I vår eksamensfilm har vi i utgangspunktet en observerende stil med tillegg av interaksjon mellom karakterene og oss bak kamera, og vi bruker intervjuer for å gå dypere inn i det vanskelige temaet demens. Gjennom intervjuene forteller Wilhelm og Ilse om sin oppfatning av livet og tilværelsen på Madserud sykehjem. Gustav som er pårørende, skildrer nært og fortrolig hvordan det er å være pårørende og ektemann til en pasient med Alzheimer's sykdom.

Wilhelm og Ilse reagerte lite på kamera og hadde på grunn av sykdommen ingen særlige sosiale filtre, så den troverdige følelsen kom mye av seg selv. Utfordringen var, som nevnt i rapporten, å få dem til å snakke om de tingene vi var interessert i. Begge slet med å holde seg til et tema, og svarte gjerne på helt andre ting enn det vi spurte om.

Med Wilhelm gjorde vi to dybdeintervjuer på rommet hans. Vi valgte å gjøre intervjuene sittende, i rolige omgivelser, slik at det skulle bli lettere for ham å konsentrere seg. Det første intervjuet gjorde vi i starten av opptaksprosessen. Jeg hadde kamera på stativ og mygget opp

Wilhelm, mens Rogstad brukte bommen på seg selv og Wilhelm. Vi brukte stuelampen, som jeg har omtalt i rapporten, for å skape nok lys til eksponering. Rogstad fikk god kontakt med Wilhelm, og han fortalte om yrkeskarieren sin, ønsket om barnebarn og om tiden han bodde i Spania.



Det andre dybdeintervjuet gjorde jeg med Wilhelm en dag jeg var alene på opptak. Vi hadde spesielt god kjemi den dagen, og Wilhelm var i godt humør, så jeg bestemte meg for å ta en prat med ham. Jeg gjorde som ved det første dybdeintervjuet, og plasserte ham i godstolen på rommet

hans. Dessverre hadde noen satt stuelampen vår inn på rommet til en annen pasient, så bildet er litt undereksponert. Jeg mygget opp både ham og meg, og vi hadde en fin samtale. I klippen endte vi opp med å bruke dette intervjuet fordi han forteller at han tror han er 42 år, og at han er lykkelig. Dette er kjernen i underteksten til filmen. Det beskriver hvordan demens er en reise tilbake i livet, og at den brutale sykdommen også har noe fint ved seg fordi man ofte tror man er et annet sted enn på sykehjemmet.

I scenen der Wilhelm tror han skal til India, har jeg mygget ham opp og følger ham med kamera. Jeg stiller spørsmål underveis for å prøve å forstå hvor han tror han er. I tillegg henvender han seg en del til meg uoppfordret, både for å få bekreftelse på at situasjonen er vanskelig og fordi han vil at jeg skal bli med ham. Hver gang jeg blir stående igjen for å filme at han går bortover gangen, så snur han seg og roper: "Kom da!" eller "Kom nå, fotografen!". Jeg synes dette skaper en varme og sjarm i filmen.



Som tidligere omtalt oppdaget vi tidlig i opptaksprosessen at det ville bli vanskelig å klippe filmen uten at vi selv var delaktige i den - rett og slett fordi Wilhelm og Ilse henvender seg så mye til oss, og vi må interagere med dem for å få dem til å levere det vi vil ha. Derfor bruker vi våre egne stemmer under intervjuene. I de planlagte intervjusettingene har vi mygg eller bom som tar lyden på oss, men i de spontane samtalene med karakterene er det noen steder i filmen at min og Rogstads lyd bare blir fanget opp av kameramikrofonen. Dette er selvsagt uheldig, men noen situasjoner var helt uforutsette. For eksempel når Wilhelm tror han skal til India. Da burde jeg hatt på mygg, men jeg kunne ikke forlate situasjonen for å hente en ekstra mikrofon.



Med Ilse gjorde vi tre lengre intervjuer. Det første gjorde vi helt i starten av opptaksperioden. Intervjuet er filmet på samme måte som Wilhelms første intervju, altså med kamera på stativ, mygg og bom. Jeg brukte dagslyset som falt fra vinduet som lys. Rogstad pratet med Ilse, og

de sang sammen. Dette intervjuet var nærmest et lite researchintervju, fordi det var første gang vi filmet Ilse. Vi ville se hvordan hun reagerte på teknikken, og hvor godt hun klarte å svare på spørsmål. Dette ble et fint intervju som vi bruker i filmen. Ilse sier: "Lyst? Det er ikke snakk om noe lyst. Jeg får beskjed om hva jeg skal gjøre." Og hun tror plutselig at et maleri som henger på veggen er av en operasanger hun kjenner.



Jeg gjorde også et intervju alene med Ilse, fordi jeg var på opptak alene og hun plutselig snakket masse sammenhengende den dagen. For å ikke distrahere henne, lot jeg henne sitte i gangen der hun allerede satt. Kamera sto på stativ, og jeg satt på en stol for å komme i

øyehøyde. Fordi hun hører dårlig og responderte veldig på kroppskontakt, måtte jeg sitte helt nærme henne, og dette resulterer i at hodet mitt kommer med i bildet når jeg lener meg frem for å spørre henne om ting. Men fordi vi allerede har innrømmet at vi er tilstede i filmen, så synes jeg ikke at det gjør noe. Ilse fortalte om da hun sang i operaen, og intervjuet er brukt i filmen.



Det siste hovedintervjuet med Ilse er gjort på rommet hennes og brukes i anslaget av filmen når Ilse snakker om hvor gammel hun er. Utgangspunktet for intervjuet var at Rogstad ønsket å se hvordan Ilse responderte på operamusikk. Vi spilte noen sanger for henne, og da hun hadde hørt på musikken ble hun veldig pratsom. Rogstad

oppdaget at når man hadde stilt Ilse et spørsmål, kunne hun sitte stille i flere minutter, og så kom hun med et svar. Vi trodde først at hun bare glemte å svare og fortsatte med å spørre om andre ting. Men det viste seg at hun satt og mintes, så når vi gav henne nok tid kom hun med fine svar.

Med Gustav gjorde vi fire intervjuer. Det første gjorde vi hjemme hos ham. Vi ville ha en rolig og trygg setting fordi vi skulle snakke om et vanskelig tema. I tillegg er hjemmet hans en

fin location fordi det viser tomrommet etter Astrid. Vi brukte tid på å finne en fin bakgrunn og sette lys. Dette ble et godt intervju, og Gustav fortalte åpent og beskrivende. Men da vi kom tilbake fra opptak og så klippene på en Mac, oppdaget vi at stripene i Gustavs skjorte flimret. Derfor gjorde vi intervjuet på nytt litt tid senere. Vi hadde blitt bedre kjent med Gustav, og



han var tryggere på oss, derfor fikk vi enda bedre svar denne gangen. I tillegg torde Rogstad å stille de tøffe spørsmålene. I ettertid viste det seg at flimringen i Gustavs skjorte bare kom på den lille mac-skjermen og at dette første intervjuet også kunne brukes. Likevel

endte vi opp med å bruke intervju nummer to fordi dette hadde mye bedre svar. Jeg synes det er et godt eksempel på at en trygg relasjon mellom intervjuobjekt og TV-team gir et bedre personlig intervju.



Det tredje intervjuet med Gustav gjorde vi på skitur. Vi ønsket å bryte opp den statiske følelsen fra gamlehjemmet og gjøre noen opptak utendørs med noe aktivitet. Gustav og Astrid pleide å gå masse på skiturer sammen, og jeg synes at bildet av ham alene i marka viser ensomheten på en fin måte. Det var iskaldt den dagen vi gjorde opptakene, men vi hadde med tepper og varm kakao for å gjøre det mest mulig komfortabelt for Gustav. Rogstad stilte bare noen få, nøye utvalgte spørsmål og Gustav som når var blitt veldig trygg på oss, svarte brutalt ærlig. I dette intervjuet bruker vi et innklippsbilde av hendene hans. I de demente karakterenes intervjuer bruker vi jumpcut, og hvorfor drøfter jeg senere i dette avsnittet. Vi har valgt å ikke bruke jumpcut i Gustavs intervjuer, rett og slett fordi det ikke fungerte da vi prøvde det. Jeg tror det kommer av at Gustav snakker med mer logikk enn de demente, og i tillegg veldig fort og sammenhengende. Derfor virker det mer redigert å vise ham med jumpcut. Jeg synes ikke det gjør noe at vi klipper Gustavs intervjuer annerledes fordi han uansett skiller seg ut ved at han representerer en annen innfallsvinkel i filmen vår.

Det fjerde intervjuet med Gustav gjorde vi helt på slutten av opptaksperioden. Vi trengte å få definert helt i starten av filmen hva demens er og tenkte at Gustav kunne gjøre det på en fin måte. Men fordi vi var på jakt etter et ganske konkret utsagn, ødela vi den autentiske

stemningen. Det hele bar preg av å være regissert. Derfor endte vi opp med å bruke en tekstplakat om demens i stedet. Denne situasjonen er et fint eksempel på hvordan man må gi karakterene spillerom for at scenen skal oppleves autentisk. Jeg mener at man kan legge noen føringer for å få det man er på jakt etter, men at karakterene og situasjonen må få lov å utvikle seg fritt innenfor disse rammene for at det skal være troverdig.

Rogstad prøvde i starten av opptaksperioden å stille spørsmål til Gustav mens han satt sammen med Astrid. Vi tenkte at en slik form kunne gjøre intervjuet mer in-action, og dermed mer autentisk. Men da vi klippet inn Gustavs svar i scenene, ble den observerende og nære stemningen ødelagt. Derfor bestemte vi oss for å gjøre intervjuene med Gustav som sitte-ned intervjuer i rolige omgivelser. Senere i oppgaven kommer jeg tilbake til fordelene og ulempene ved sitte-ned intervju versus intervjuer som gjøres i en situasjon.

Vi forsøkte først å kamuflere klippene i Ilse og Wilhelms intervjuer med innklippsbilder, men det ble et forstyrrende element som tok fokuset bort fra det de pratet om. Derfor bruker vi jumpcut når vi klipper i intervjuene til Wilhelm og Ilse. Vi etablerer dette som et grep allerede mellom de to første bildene i filmen, og da synes jeg det fungerer. Jumpcut har en råhet ved seg som jeg synes underbygger den autentiske følelsen. Vi innrømmer at vi har klippet, og vi prøver ikke å skjule det. Wilhelm og Ilse snakker mye, usammenhengende og med lange, umotiverte pauser. Derfor er det naturlig å klippe, og det passer inn i den rå stilen som er i opptakene fra Madserud. Som nevnt over, valgte vi å ikke bruke jumpcut på Gustavs intervjuer.

Jeg har filmet intervjuene slik at de skal kunne fungere som en slags scene eller opplevelse. Ilse sitter nesten alltid og synger, så jeg har tatt slike sangbilder for å plasserer henne i en setting før vi gjorde intervjuene. Gustav har vi intervjuet hjemme og på skitur. Hjemme hos ham tok jeg bilder som viste ham alene i en stor leilighet.



På grunn av tidsmangel endte vi opp med å kutte disse bildene. I tillegg følte vi at bildene bremsset historien, og da vi fjernet dem ble det en bedre dynamikk. Wilhelm er en ekte gentleman og sørget alltid for bevertning når vi skulle gjøre intervju. Jeg fikk kaffe, kaker og

mandariner. Dette filmet jeg fordi jeg synes det fanger noe fint ved personligheten hans. En av disse situasjonene brukte vi som innledning til et intervju, men på grunn av tidsmangel og for å spisse historien så kuttet vi denne scenen.

Fordi vi ikke fikk lov å bruke lyskastere, har jeg vært tvunget til å tenke kreativt og bruke naturlige lyskilder. Intervjuet med Wilhelm på rommet bærer preg av en manglende lyssetting, men de tre intervjuene med Ilse synes jeg ble pene. Det har vært lærerikt, og jeg synes at det naturlige lyset er med på å underbygge autensiteten. Det har blitt noen grumsete bilder og noe dårlig lyd, men sånn ble det altså når vi skulle forsøke å henge med på det virkelige livet til disse menneskene. Jeg synes det tilfører en troverdighet.

3.0 Hvorfor oppleves intervjusituasjonen ofte ubehagelig for intervjuobjektet?

Jeg har gjennom de tre eksempelfilmene vist hvordan autentiske og nære intervjuer kan gjøre en film til en spesiell opplevelse. Men å få til slike intervjuer kan være krevende, blant annet fordi intervjusituasjonen ofte oppleves som ubehagelig for intervjuobjektet. Jeg vil nå se nærmere på hvilke faktorer som kan medvirke til at intervjusettingen blir ukomfortabel.

3.1 Hvilke normer trer i kraft ved et TV-intervju?

The interview stands as one of the most common forms of encounter between filmmakers and subject in participatory documentary. Interviews are a distinct form of social encounter. They differ from ordinary conversation and the more coercive process of interrogation by dint of the institutional framework in which they occur and the specific protocols or guidelines that structure them. (Nichols 2010:189)

Når fotografen trykker på rec, og reporteren stiller det første spørsmålet, oppstår det en spesiell dynamikk og psykologi. Intervjueren har styringen, og intervjuobjektet har et forventningspress på seg til å levere gode svar. Olav Njaastad beskriver i boken "TV-journalistikk" dette forholdet som et "intervjurom". I intervjurommet er maktforholdet annerledes enn i en vanlig samtalesituasjon.

Det er regissøren eller journalisten som styrer samtaletemaet ved hjelp av spørsmål. I tillegg er det regissøren som rår over materialet i etterarbeidet og avgjør hvordan resultatet blir.

I motsetning til et ekspert- eller politisk intervju, der målet kan være å sette fast intervjuobjektet, vil TV-teamets intensjon i et personlig intervju som oftest være god. Målet er

å få intervjuobjektet til å fortelle levende og nært. Likevel kan maktskjevheten i et personlig intervju oppleves som skremmende for intervjuobjektet hvis han eller hun ikke er vant til å bli intervjuet.

For at intervjuobjektet skal gi gode svar, er det viktig å bygge tillit. De fleste har hørt skrekkehistorier om feilsitering og skjeve fremstillinger i media. Hvis intervjuobjektet stoler på at TV-teamet ikke har som hensikt å henge ham eller henne ut, og at planen er å gi en balansert og sann fremstilling, kan personen senke skuldrene og fokusere på å fortelle.

Men selv om intervjuobjektet har tillit til TV-teamet og i tillegg kan sakene sine, kan han eller hun likevel bli nervøs fordi intervjuet er en opptreden. Ofte kan en person fortelle godt og troverdig om et tema når man småprater mens fotografen rigger opp kamera, for så å stivne fullstendig til og gi dårlige svar når intervjuet starter. Dette beskriver Knut Røe i boken ”Intervjuet i radio og fjernsyn”:

Vi må heller ikke glemme at intervjuet kan få store konsekvenser for intervjuobjektet. Det er ingen spøk å opptre i en improvisert dialog for åpen scene når makt og ære står på spill. Ingen bør la seg forundre over at usikkerheten er til å ta og føle på. (Røe 1994:46)

Under opptaket opptre intervjuobjektet på to scener samtidig under opptaket. Den ene fremførelsen gjøres for regissør og fotograf, og har visse forventinger knyttet til seg. TV-teamet ønsker åpne, ærlige og velformulerte svar. Den andre fremførelsen gjøres for dem som ser opptaket på TV. Blant dem er venner, kolleger og familie. Kanskje er det noen av disse som ikke ønsker at intervjuobjektet skal uttale seg om saken, eller som ikke vil at personen skal fortelle om de næreste temaene? Denne tosidigheten skaper et ekstra press på mennesket foran kamera.

Også i et avisintervju vil maktbalansen være skjev, og intervjuobjektet har like fullt et press på seg til å levere gode svar. Men fordi leseren ikke observerer intervjuobjektet mens det kommer med svaret, gir et avisintervju større rom for å tenke seg om og fomle med svarene uten at det påvirker det ferdige resultatet.

Et avisintervju ligner i sin form mer på en vanlig samtale. Det gjør ikke TV-intervjuet. Her opptre kilden på en scene. Dette preger uten unntak alle som blir intervjuet. (Njaastad 2004:157)

Ved kritiske intervjuer av maktpersoner kan TV-teamet utnytte den spesielle psykologien i intervjurommet. Ved personlige intervjuer, derimot, vil man som regel ønske trygge rammer. For intervjuobjektet kan intervjusettingen oppleves som et forhør eller en muntlig eksamen. Denne følelsen kan fotografen og regissøren jobbe for å unngå ved å gjøre intervjuet mer likt en samtale. Hvordan man oppnår dette, vil jeg komme tilbake til i punkt 5.2 om valg av teknisk utstyr.

Den spesielle dynamikken i intervjurommet kan for øvrig også virke positivt ved personlige intervjuer. I en vanlig samtale vil det være naturlig at begge parter snakker og stiller spørsmål, men ved et intervju kan intervjuobjektet snakke lenge om seg selv uten å fremstå som selvsentrert. Fokuset ligger naturlig på personen foran kamera. Scenen er hans eller hennes. Dette gir TV-teamet muligheten for mer utdypende svar enn det som ville vært forventet i en vanlig samtale. Njaastad omtaler denne dobbeltheten:

”De psykologiske mekanismene som styrer intervjusituasjonen gir både muligheter og begrensninger. Fotografen og regissøren bør før opptak vurdere og analysere hvordan intervjuet kan løses på mest hensiktsmessig måte”. (Njaastad 2004:124)

Jeg vil i punkt 5.1 komme tilbake til hvordan fotografen sammen med regissøren kan jobbe for å gjøre situasjonen tryggest mulig for intervjuobjektet.

3.2 Hvorfor påvirker kamera og teknikken intervjuobjektet?

Kameratenikken er fotografens malerpensel for å skape det bildet han eller hun ønsker. Dessverre, men naturlig nok, har det store kameraet en tendens til å virke skremmende eller distraherende på folk. De uuttalte konvensjonene fra forrige avsnitt kan være ubehagelige nok i seg selv. Når man legger til all teknikken rundt en TV-produksjon, kan det hele bli riktig overveldende.

Film er omgitt av teknikk på alle kanter. Ta et 40 kilos kamera, 155 000 watt med lys, 30 mennesker som står rundt den som skal intervjues, og prøv å fange ekthet og nærhet ut av dette. (Fotograf Nils Petter Lotherington, eget intervju, 30. mars 2012)

Man skulle tro at det var vissheten om at opptakene skulle publiseres som gjorde intervjuobjektet nervøst. Men ofte hjelper det å bruke et mindre kamera, en mygg og å droppe lyssetting. Dette tyder på at selve teknikken også påvirker situasjonen. En liten teknisk rigg blir mindre dominerende og kan være enklere for intervjuobjektet å ignorere.

Intervjuobjektets personlighet har mye å si for hvordan han eller hun håndterer presset og oppmerksomheten i intervjusettingen. En person som liker oppmerksomhet og som føler seg trygg på å prate foran en forsamling, vil ha bedre grunnlag for å takle scenen foran kamera enn en person som er sjenert og usikker. I tillegg vil øvelse gjøre at man håndterer situasjonen bedre. Det ser man tydelig på politikere og andre medievannte personligheter.

Men mennesker som blir intervjuet i personlige intervjuer, er ofte ikke kameravante og kanskje ikke vant til å være midtpunktet slik man blir under et intervju. Det er naturlig å bli nervøs i en slik setting. I tillegg kan seerne legge merke til nervøsiteten og mistenke at det intervjuobjektet sier ikke er sant. Hvis intervjuobjektet har dette i bakhodet, blir han eller hun gjerne enda mer nervøs (Handgaard 2009:211). Dette kan bli en ond sirkel. Når regissøren rekker frem mikrofonen og forventer et svar, ligger det et ikke uttalt, men likevel tilstedeværende press i luften. Njaastad beskriver den håndholdte mikrofonen på denne måten:

En ”batong” som brukes for å ha detaljkontroll over intervjusituasjonen, noe vi kan ”slå” intervjuobjektet med når det trengs (...) Håndmikrofonen danner et så trangt intervjurom eller stramt intervjuregime at ikke intervjuobjektet vil inn i det. (Njaastad 2004:125)

Det er fotografens ansvar å gjøre intervjuobjektet tryggest mulig. Ved valg av forskjellig utstyr og arbeidsmetoder, kan fotografen tilpasse teknikken til ulike situasjoner og dermed tilrettelegge for en ønsket intervjusetting. Dette vil jeg drøfte grundig i kapittel 5 om det menneskelige aspektet og i kapittel 6 om det kreative og tekniske aspektet.

4.0 Hvorfor er det viktig med et trygt intervjuobjekt i personlige intervjuer?

I forrige avsnitt drøftet jeg *hvorfor* intervjusettingen i TV ofte kan oppleves som skremmende. Jeg vil i dette kapittelet diskutere *hvordan* intervjuobjektets væremåte og grad av trygghet påvirker den nære og troverdige stemningen i intervjuet.

4.1 Evnen til å fortelle godt og åpent

Det er vanlig å formulere seg dårligere når man er nervøs enn når man er avslappet. Hvem har ikke stotret og rotet under en presentasjon, enda man kunne stoffet helt fint før man gikk opp foran tilskuerne? Utrygghet kan gjøre at budskapet ikke kommer frem så godt som det egentlig har potensiale for i en trygg situasjon. Dette gjelder også under et TV-intervju.

Et trygt intervjuobjekt er mer tilbøyelig til å uttrykke seg åpent, nyansert og personlig. Og det er nettopp de kvalitetene vi ønsker oss i kringkastingsintervjuet. (Røe 1994:45)

En samtale mellom to gode venninner kan være ærlig og full av betroelser. I samtale med en fremmed vil det være naturlig å være mer tilbakeholden med tankene sine. Da er det kanskje ikke så rart at svarene kan sitte langt inne når et ukjent TV-team banker på døren?

Bruk tid under den forberedende samtalen på å skape trygghet. Journalistisk erfaring og psykologisk fagkunnskap peker i samme retning: Et utrygt menneske åpner seg nødig. Utrygghet leder til avstengning og forsvar. (Røe 1994: 45)

Som Handgaard uttrykker det i "Intervjuteknikk for journalister": "Husk, det er ikke lett å få en redd og usikker person til å snakke åpent og fritt." (Handgaard 2009:91)

Jeg vil i kapitel 5 drøfte hvordan fotografen og regissøren kan jobbe for å øke tryggheten og tilliten til intervjuobjektet. Men først vil jeg se på hvordan intervjuobjektets kroppsspråk påvirker budskapet som formidles.

4.2 Om kroppsspråk

For at budskapet i intervjuet skal oppleves troverdig, er det viktig at det intervjuobjektet sier og de signalene han eller hun sender ut ved kroppsspråk, ikke jobber mot hverandre. Er personen nervøs, kan dette komme i veien for budskapet.

Verken for seere eller for intervjuere hjelper det at en intervjuperson sier at noe er viktig, hvis kroppsspråket og blikket forteller det motsatte. Da vinner det ikke-verbale budskapet. (Handgaard 2009:140)

Menneskelig kommunikasjon består av at en person sender et budskap, og at en annen person tolker dette budskapet. Handgaard beskriver hvordan budskapet består av både verbal og ikke-verbal informasjon. Når mottageren avkoder informasjonen, betyr det ikke-verbale mest.

Noen sier at mimikken og kroppsspråket betyr 80 prosent, andre at vi i en naturlig samtalesituasjon får 7 prosent av informasjonen gjennom ordene som sies, 38 prosent gjennom tonefallet og måtene ordene sies på, og 55 prosent gjennom kroppsspråket. (Handgaard 2009:140)

Disse tallene gjelder i samtalesituasjon, men det er naturlig å anta at et menneske i TV-ruten vil tolkes ganske likt. Fordi TV er et visuelt medium kan man både se bevegelsene og høre

stemmen til personen. Publikum kan derfor sitte igjen med en helt annen oppfattelse av et utsagn på TV enn om utsagnet hadde stått i avisen.

Hvis et intervjuobjekt på TV skal fortelle om hvor fint hun har det i det nye fosterhjemmet, men flakker med blikket og skjelver i stemmen, kan publikum miste troen på det hun sier. Er hun redd fordi hun blir dårlig behandlet i fosterhjemmet? Eller er hun nervøs på grunn av kameraet? Kroppsspråket kommer i veien for budskapet og ødelegger den troverdige stemningen.

Manglende samsvar mellom verbalinnholdet i et svar og kroppsholdningen og mimikken skyldes i svært mange tilfeller sjølve intervjusituasjonen. Folk er utrygge i møtet med mediene, og situasjonen i seg sjøl fører til anspenhet og usikkerhet. Derfor er valg av opptakssted og – situasjon så viktig. (Handgaard 2009:142)

4.3 Pauser

I et intervju på TV kan de små tenkepausene, eller stillheten etter et rørende utsagn, fortelle like mye som ordlyden i det som blir sagt. Når intervjuobjektet slapper nok av til å ta disse pausene, kan dette gi en ro over intervjuet som øker seerens nærhet til personen.

Stillheten kan være magisk i radio og fjernsyn. Pausene er unike for etermediene og bør derfor utnyttes deretter. (Handgaard 2009:156)

Hvis intervjuobjektet er stresset, kan det fort skje at han eller hun snakker i et kjørt uten å ta seg tid til å stoppe opp. Det er fotograf og regissørs ansvar å gjøre intervjuobjektet trygt og informere om at pauser er fint.

Når vi snakker sammen, tar vi pauser. I en vanlig samtale går 25 prosent av tiden med til å ta pauser. Vi trenger tid for å begripe og fordøye informasjonen. (Røe 1994:23)

Når man er ferdig med intervjuet, og forhåpentligvis har klart å skape en trygg ramme der intervjuobjektet har tatt fine pauser, så gjelder det å ikke klippe dem bort i redigeringen for å spare tid i saken. Dette beskriver Handgaard:

Svarene fungerer mer som forutsigbare tekstplakater. Vi redigerer dem inn i sakene våre som om de var reint tekstinnhold, og vi mister mange av de kvalitetene som ligger i de muntlige mediene, kvaliteter knyttet til stemme, trykk, pauser og mimikk. Lyttere og seere får ikke noe bilde av de hele menneskene, slik de ellers kunne fått. (Handgaard 2009:95)

Pausene og kroppsspråket gir en opplevelse av mennesket som kan gi seeren en unik nærhet til intervjuobjektet.



I *Tilbake* viser Gustavs pauser alvoret i det han forteller.



I *Valdres Teens* forteller Isabelle om hvordan det var å forlate kjæresten da hun ble tvangsutsendt fra Norge. Pausene hennes viser hvor vanskelig hun har det.

5.0 Det menneskelige og tekniske aspektet: Hvordan kan fotografen legge til rette for at et intervju skal oppleves nært og autentisk?

Jeg vil diskutere hva fotografen kan gjøre for å skape trygge rammer for intervjuet. Dette kapitlet dreier seg om valg som påvirker intervjuobjektet, og har både menneskelige og tekniske aspekter ved seg. I kapittel 6 kommer jeg tilbake til kreative valg som påvirker historiefortellingen.

5.1 Det menneskelige møtet

Et intervju er et møte mellom to eller flere personer. Hvilken relasjon TV-teamet bygger til intervjuobjektet før opptakene starter, kan ha stor påvirkning på resultatet. Hvilken respons intervjueren gir til den som snakker underveis i intervjuet, har også mye å si. Uansett om det er et times møte i forbindelse med en nyhetssak, eller om det er et langvarig dokumentarprosjekt, bygges det en relasjon mellom den foran kamera og de bak kamera.

Vi må vise at vi er oppriktig interessert og at vi anser møtet og det forestående intervju som viktig. Vi må bevisst rette vår oppmerksomhet mot intervjuobjektet. Ikke ved å presse fram noen bråkontakt, men ved å avvente, legge til rette, vise åpenhet. (Røe 1994:47)

Når intervjuet er i gang, er det regissøren som fører dialogen. Men det betyr ikke at fotografens relasjon til intervjuobjektet er irrelevant, snarere tvert imot. Å gi et intervju kan sammenlignes med å stå på en scene, og å vite at publikum er vennlig innstilt skaper trygghet. Som beskrevet tidligere, opptre intervjuobjektet både for seerne og for TV-teamet. Seerne er det fremtidige publikummet, og regissør og fotograf er det faktisk tilstedeværende publikummet. For at svarene skal bli best mulig, må TV-teamet skape trygghet på begge områdene. Derfor kan fotografen ha stor innflytelse på opptreden som skjer foran kamera. Hvis intervjuobjektet føler at TV-teamet er oppriktig interessert i det han eller hun skal fortelle, har man kommet langt. Enda bedre er det om personen i tillegg har blitt litt kjent med teamet, slik at de ikke er 'fotografen og regissøren', men for eksempel 'jenta som liker hunder' og 'gutten som ikke forstår gps'en i bilen'. Man bygger en relasjon, og tilliten vokser. TV-teamet må også jobbe for at intervjuobjektet skal føle seg tryggest mulig i forhold til publikummet som venter foran TV-skjermene. Det kan ha en positiv virkning hvis man understreker overfor intervjuobjektet at han eller hun har noe vesentlig å tilføre saken, og at det er grunn til at dere har valgt å intervju nettopp ham eller henne. Hvis intervjuobjektet føler at det har en relevans i saken, kan han eller hun slappe mer av i forhold til seerne. Det blir som å holde foredrag om noe du vet du er god i, og som du vet at publikum har lyst å lære om. Da øker trygghetsfølelsen.

En fotograf må lese mennesker. Er denne personen sjenert? Er han positiv eller negativ til å gjennomføre intervjuet? Er han glad i å prate? Vil personen takle lyssetting? Hvert intervjuobjekt og hver setting er forskjellig. Ikke minst er temaet for intervjuet avgjørende for hvordan man skal opptre ovenfor intervjuobjektet.

I neste omgang handler det om å gi av seg selv. For å bli kjent og bygge tillit, er man avhengig av at begge parter er åpne og forteller. Da jeg intervjuet Aslaug Holm, fortalte hun hvordan hun jobber for å skape en relasjon til intervjuobjektet:

Jeg tror det er utrolig viktig å virkelig se hvem du møter. Hvem er den personen? Lytter du, er du tilstede der og da? For det er jo et menneskelig møte der og da, som er autentisk. Selv om du har planlagt en masse gode spørsmål, så er det viktig å være fri og legge dem helt bort hvis samtalen utvikler seg i en helt annen retning som er mer levende og interessant enn du hadde planlagt på blokka di. Og så tror jeg kanskje det

viktigste er å tørre å by på deg selv. Fortelle om deg selv. At du ikke tar på deg den profesjonelle masken, der du stiller masse *gode* spørsmål. Heller motstatt. At man gjør seg selv litt sårbar. Og viser sine svakheter og ikke er uovertruffen. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)



Relasjonsbyggingen handler også om å bruke tid. Da sender man signaler til intervjuobjektet om at man er oppriktig interessert, samtidig som man skaper ro i situasjonen. I *Tilbake* brukte jeg mye tid på småpratning og relasjonsbygging med karakterene våre. Jeg filmet disse situasjonene

også, tilfelle det skulle oppstå noe fint. Bildet over viser Wilhelm som gir meg sukkerbiter til å ha i kaffen. Jeg bruker jo egentlig ikke sukkerbiter i kaffen, men når en person er generøs og tilbyr deg noe, tenker jeg at det er riktig å ta i mot for å skape en god atmosfære. Man kan ikke takke nei til et hjemmelaget kakestykke fra husmoren man skal filme, selv om man egentlig hadde tenkt å spise salat til lunsj. Videre tenker jeg at det er viktig å ta seg tid til å prate med intervjuobjektet om litt andre ting enn det intervjuet dreier seg om.

Nils Petter Lotherington utdyper dette:

Det som er så trist i dag er at vi har så dårlig tid. Hvorfor skal vi ha så dårlig tid? Man må tenke litt annerledes Før jeg skal filme et intervju, så prøver jeg å bli kjent med vedkommende. Og ha en ydmykhet og en tilstedeværelse. Gjerne drikk litt kaffe og røyk litt på trammen. Sånn at man blir litt nær. Ikke tenk på kamerautstyret. Få kontakt. Man må være interessert i personen. Det er det grunnleggende. Når du kommer inn døren med masse teknikk og bare fyrer løs, så gjør det noe med menneske. Det gjør noe med meg som fotograf også. Det handler om ydmykhet, og om å ikke være brutalt invaderende med masse teknikk. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

Videre forklarer Lotherington hvordan den nære stemningen oppsto da han filmet *Lykkens Grøde*:

Vi var der forholdsvis mye og gjennom alle årstider. Det skjedde noe rart og nært. Jeg har aldri sett noe sånt før. Jeg var for det meste inne i huset alene og filmet, mens Hilde og Karoline som hadde regi satt på utsiden. Da oppsto det en sånn tillit mellom meg og karakterene, og det var veldig fint. Jeg gikk rundt med kamera og de så meg ikke. Det var ikke sånn at jeg ble ignorert, men stemningen i huset var sånn. For eksempel den ene middagsscenen i filmen. De setter seg ned og spiser, og jeg står der med kamera og så sies det ikke et ord på en halv time. Nei, hele opptaket til filmen var en veldig rar opplevelse og det ble veldig nært. Du er tilstede og har ikke dårlig tid, jeg tror det er det grunnleggende. Tilstedeværelse. Det ble jo veldig troverdig. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

I tillegg til å skape en trygg relasjon mellom seg og intervjuobjektet, kan fotografen jobbe med å ufarliggjøre kamerautstyret. ”Et fyndord: Trygghet er å vite.” (Røe 1994:46)

Fortell intervjuobjektet hvorfor du vil feste myggen (mikrofonen) på jakken hans for å få nær lyd, og at du setter opp en lampe fordi kameraet ditt sliter litt med lysforholdene. Spør om lov til å flytte på godstolen og vær ydmyk uten å være usikker. Det er heller ingenting i veien for å gi et par tips, hvis personen ikke har erfaring med å bli intervjuet. Be personen se på regissøren og ignorere deg som best han kan. Hvis det er passende i situasjonen, kan du bruke humor og si at du er vant til å bli ignorert på jobb. Forklar at intervjuobjektet kan ta den tiden han trenger, og at tenkepauser er fint.

Det gjelder å motivere og gi trygghet og lyst til å opptre. De aller fleste intervjuobjekter setter pris på å få noen råd, bare det ikke tar preg av feilfinning og advarsler. (Røe 1994:51)

I tillegg til å gi tips og veilede er det viktig å gi intervjuobjektet spillerom. Sett noen rammer og la historien utvikle seg selv innenfor disse rammene. Aslaug Hom er opptatt av hvordan man som fotograf bør være i takt med situasjonen og ikke prøve å presse frem ting, men å la situasjonen leve:

Jeg kommer fra en fiskerfamilie og pleier å bruke det som et bilde. Faren min var fisker og jeg og søsteren min var masse med på båten. Da måtte vi lære oss å sette sjøbein og finne et lavt tyngdepunkt. Det tenker jeg er det viktigste tipset mitt som fotograf, at du har et lavt tyngdepunkt. At du har en trygghet når du filmer, og finner rytmen. Roen. Det betyr at du ikke må ligge foran. Hvis du ligger foran prøver du å presse frem noen ting, men du må være lyttende og kjenne på bølgene og være i takt med båten. Det synes jeg er et veldig fint bilde på det å filme. At du lytter til folk og ser kroppsspråket og leser mellom linjene. For det er så mye usagt. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Denne roen og tilstedeværelsen jobbet jeg mye med i vår eksamensfilm *Tilbake*. Jeg gjorde som fotograf flere intervjuer alene. Relasjonen var da kun mellom meg og karakterene. Jeg opplevde at det var viktig å gi mer oppmerksomhet til hva personen foran kamera fortalte, enn til utsnitt og fokus. Hvis jeg hadde begynt å kikke inn i søkeren og trykke på knapper, ville det ødelagt atmosfæren. Aslaug Holm forteller hvordan hun opplever at tilstedeværelsen til fotografen og regissøren påvirker nærheten:

Det å faktisk være tilstede, og være oppriktig interessert og nysgjerrig er veldig viktig. Det betyr at du på forhånd ikke vet hva den personen vil svare. Du kan ha noen tanker rundt hva du ønsker å bevege deg inn i og hva du vil høre mer om, men du må ikke på forhånd bestemme deg for hva svaret skal være. Det vil lukke en mulighet, og begrense møtet til noe forutsigbart. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

For å skape nære intervjuer, må fotografen og regissøren tørre å forholde seg åpent til det andre mennesket. I noen situasjoner kan dette være vanskelig, for eksempel hvis man intervjuer noen om sorg, misbruk eller personlige nederlag. Hvis TV-teamet da holder seg på en armlengdes avstand og ikke tør å gå inn i situasjonen, vil det påvirke resultatet. Av og til må man som fotograf tøyse komfortsonen for å oppnå de gode resultatene. Lothington forteller om dette forholdet til redselen:

Ofte opplever jeg at vi mennesker ikke tør å være redd. Man betrakter ting mer enn man på en måte er tilstede i livet. Det å tørre fysisk nærhet når du jobber med kamera, er superviktig. De fleste er i dag er mer betraktende. Ikke vær redd for redselen. Du må ha energi og trøkk for å få et resultat. (Lothington, eget intervju, 30.03.2012)

Dette bekrefter Aslaug Holm. Hun forteller om hvordan hun jobbet for å komme nært innpå Jens Stoltenberg da hun regisserte og filmet dokumentaren *Oljeberget* (Holm, 2005).

Jeg fikk veldig fort tillit fra Jens Stoltenberg som person, men det tok lang tid før han klarte å slappe av i forhold til at jeg skulle filme og være tilstede som filmskaper. Det var en utfordring. Mitt mål var å fange det menneskelige i hans jobb som politiker. Å fange han som politiker og menneske. Makten og mennesket. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Etter å ha filmet en stund uten å komme forbi politikerfasaden, bestemte Holm seg for å gjøre et stunt for å prøve å bryte isen. Hun spurte Stoltenberg hva han drømte om og fikk ikke noe utdypende svar. Da ba hun ham om å bli med ut på gangen, ta kamera og filme henne. Hun tok på en høyhælt sko på den ene foten og løp gjennom korridoren på Stortinget. Stoltenberg filmet, men lo og skjønnte lite av hva dette skulle illustrere. Så tok hun av skoen og løp gjennom gangen en gang til. Etterpå fortalte hun ham at han hadde filmet en drøm hun ofte hadde, der hun løp med en fot som var lengre enn den andre. Når hun skulle prøve å tolke sin egen drøm, så kom hun fram til at det handlet om en lengsel etter å være i harmoni og mestre ting, og et bilde på frustrasjon over å ikke få ting til. Etter at hun hadde fortalt ham denne drømmen, opplevde hun at Stoltenberg ble en helt annen person foran kamera:

Han ble mye mer avslappet. Det gjorde noe med hele filmprosjektet og hans forhold til det å bli filmet. Jeg tror han skjønnte at film handler mer om stemninger, opplevelser og nære menneskelige møter enn lange og korrekte svar i kontrollerte intervjuomgivelser. Det er utrolig viktig, sånne ting. Og du må risikere noe selv, for å komme dit. Hvis du føler at du driter deg ut, risikerer noe, at ting står på spill, da tenker jeg at du er i nærheten av noe som er interessant. Man må utfordre seg selv litt. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Hun beskriver også hvordan hun ved å utfordre seg selv, fikk fanget øyeblikket i en av de kjente scenene fra *Hefdig og begeistret*, der Trygg ligger i badekaret og synger:

Jeg sto på gangen mens han kledde av seg og fylte opp badekaret. Heldigvis hadde jeg med meg en flaske med badeskum. Man må tenke på alt. Jeg skulle tross alt filme en naken mann i et badekar... Man må både være kalkulert og samtidig tilstede når det skjer. Det er kanskje det som er det vanskeligste med å lage film. Det å både være gjennomtenkt og samtidig intuitiv.

Etter hvert da han var klar, så gikk jeg inn på badet. Jeg hadde aldri vært der før, så jeg ble jeg veldig overrasket over at badet og badekaret var så lite. Det ble veldig intimt, og både jeg bak kamera, og Trygg i badekaret, opplevde at det var i ferd med å oppstå et pinlig øyeblikk. For å kamuflere dette, begynte han å ta masse skum i ansiktet sitt, og prøvde å skape humor ut av situasjonen. Jeg merket at det ga helt feil stemning. Da tenkte jeg: "Hva gjør jeg nå?" Du har et kort øyeblikk, der du har noen få sekunder til å ta det riktige valget. Jeg kunne ha fleipet med, og mistet en gyllen mulighet til å komme nært innpå et flott menneske. Jeg valgte isteden å gå inn i situasjonen, og stryke skummet bort fra kinnene hans. Så kikket jeg ham inn i øynene og sa: "Akkurat denne scenen tror jeg ikke skal være så komisk, jeg har sett for meg at den kan være nydelig romantisk. Så hvis du synger en sang til meg, en kjærlighetssang, så vet jeg det blir fantastisk." Da slappet vi av begge to, og så sang han en Elvis-låt.



Det var helt utrolig, isen ble brutt på de små sekundene. Men jeg hadde det vi kaller: "A little moment of truth", der du faktisk møter personen helt nakent og oppriktig, og enten beskytter du deg og går et steg tilbake, eller så går du nærmere. Og hvis du våger å gå nærmere så får du det fantastisk fine. Du må tørre å risikere noe. Det kunne jo blitt pinligere, enda verre. Men det ble fint. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Disse eksemplene viser viktigheten av å bygge en trygg relasjon mellom TV-teamet og intervjuobjektet for å oppnå en autentisk og nær stemning.

5.2 Valg av teknisk utstyr: Hvordan kan fotografen gjøre intervjusituasjonen tryggere?

For å gjennomføre et TV-intervju må man ha et kamera og en mikrofon. Videre er det en del ekstrautstyr man kan bruke for å gjøre bildet visuelt vakkert og lyden enda bedre. Ulike intervjusettinger krever ulikt utstyr, men i mange tilfeller kan man klare seg med kamera, mikrofon og eventuelt stativ, hvis man tilrettelegger lys- og lydforholdene rundt intervjusettingen.

Kamera kan gjøre intervjuobjektet nervøst. Lyskastere og en stor mikrofon kan også være skremmende. Disse tekniske faktorene vil i større eller mindre grad påvirke intervjuobjektet.

Du får ikke til noe intimitet når det står tyve stykker rundt og filmer mens en person skal fortelle om livet sitt. Det nytter jo ikke det! Skrap teknikken ned til det helt enkle. Da vil man komme mye lenger inn til mennesket. Jeg jobber stort sett sånn at jeg prøver å ikke kjøre for mye lys og lamper. Jeg drar heller menneskene opp til vinduet og finner et sted hvor det er lys som er naturlig. På den måten blir det ikke så mye teknikk som styrer situasjonen. Masse teknikk og masse mennesker fjerner intimiteten. Skrell ned. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

Som drøftet tidligere i oppgaven kan et usikkert intervjuobjekt virke mindre troverdig, eller gi dårligere svar. Mennesker kommuniserer normalt gjennom samtale, ikke gjennom intervju. For å skape en autentisk følelse, kan det derfor være hensiktsmessig å skape en intervjusituasjon som oppleves mer som en samtale. Det er flere grep fotografen kan ta for å oppnå dette, blant annet gjennom valg av utstyr og hvordan dette utstyret introduseres for intervjuobjektet.

Kamera

Det finnes mange ulike typer kameraer. I denne oppgaven ser jeg det mest hensiktsmessig å dele opp kameraene etter størrelse, fordi kamerastørrelsen kan ha innvirkning på intervjuobjektet. Jeg skiller mellom de store skulderkameraene og de mellomstore kameraene.

Et stort kamera tar større oppmerksomhet og kan virke skumlere enn et mellomstort kamera. Men samtidig er de store kameraene ofte mer lyssterke. Hvis man velger å gå for et mellomstort kamera for å være mer diskret, men ender opp med å måtte lyssette fordi kamera ikke takler lysforholdene, så er man like langt. Hvilken kameratype som egner seg best, vil variere fra situasjon til situasjon.

Min erfaring er at det er bedre å bruke et stort kamera og naturlig belysning, enn et lite kamera med ekstra lamper. I min eksamensfilm *Tilbake* brukte jeg Panasonic HPX -2100 som er et lyssterkt skulderkamera, fordi vi ikke fikk lov å lyssette av hensyn til pasientene. Jeg regnet med at de demente ville bli urolig av det store kameraet og hadde derfor et mellomstort Panasonic DVX-100 i bakhånd. Men det viste seg å være uproblematisk å bruke det store kameraet.

I *Heftig og begeistret* brukte Aslaug Holm et lite DV-kamera.

Jeg hadde jobbet litt med DV-kamera tidligere, og oppdaget at jeg var mye mer mobil og kom tettere på karakterene på denne måten. Ved å bruke et lite kamera kunne jeg fjerne litt av avstanden mellom den jeg filmet og meg selv. Jeg kunne være der fullt og helt som et menneske, og ikke bare en teknisk fagperson. I arbeidet med *Heftig* og begeistret ble jeg veldig bevisst på at denne metoden tilførte noe nytt, den ga scenene en helt annen nærhet og autensitet. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Ofte forteller en person godt om et tema mens man rigger opp utstyret, men når man starter opptaket, blir formuleringene nervøse og tamme. Aslaug Holm sin teknikk er at hun bruker kamera aktivt helt fra starten av møtet med personen.

Det er dumt å skille mellom de to tingene. Jeg filmer omtrent med en gang jeg møter personen. Da blir kamera integrert, og er på en måte en del av deg. Hvis du kommer med kamera etter at du har snakket lenge, så blir kameraet et eget stort issue. Jeg synes det er bedre å filme fra starten av og så heller legge ned kamera etter en liten stund. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

I hvilke intervjusammenhenger det er hensiktsmessig å filme fra starten av, og når det lønner seg å vente litt med kamera, finnes det ikke noe fasitsvar på. Ved opptakene til *Tilbake* bar jeg gjerne litt rundt på kamera, mens jeg pratet med karakterene før jeg startet å filme. De assosierte meg med kamera, så for å øke sjansene for at de skulle kjenne meg igjen, hadde jeg kamera med meg hele tiden. Men jeg pratet litt med dem før jeg startet å filme, for at de ikke skulle bli utrygge.

Barn reagerer ofte på kamera. De hopper gjerne opp og ned og vinker inn i linsen, eller blir sjenerte og gjemmer seg. Jeg har erfart at hvis jeg forklarer barna hvordan kamera virker og lar dem kikke i søkeren, så blir de mer fortrolige. Kamera blir ufarliggjort, og kanskje til og med uinteressant.

Lyd

Mikrofonvalget påvirker forholdet mellom regissør og intervjuobjekt. Hvordan TV-teamet tar opp lyden, kan være den tekniske faktoren som har mest å si for om situasjonen oppleves som en samtale eller en utspørring.

Ett alternativ er at regissøren bruker en håndholdt mikrofon som han eller hun beveger mellom seg og intervjuobjektet. Slik styrer regissøren hvem som har ordet.

Håndholdt mikrofon gir intervjueren makt. Hun kan trekke den tilbake når hun vil ha ordet sjøl, eller hun kan rette den fram som et press mot intervjupersonen for at hun skal svare. Myggmikrofoner er mer demokratiske, men da mister også intervjueren kontroll. (Handgaard 2009:222)

Et annet alternativ er å bruke en retningsstyrt bom-mikrofon. Hvis man skal bruke en slik mikrofon, må man enten ha med lydmann, eller så må regissøren holde bommen. En bom ser massiv ut, og fordi den i tillegg beveges etter hvem som snakker, tar den mye oppmerksomhet i situasjonen.

Teknikerstyrte mikrofoner som ”bommer” og ”kanoner” kan virke distraherende og truende på intervjuobjekter. (Handgaard 2009:222)

Å mygge opp intervjuobjektet og regissøren er ofte et bedre alternativ. Trådløse mygger er små mikrofoner som man kan feste på en skjortekant eller under en genser. Man fester en mottager på lydinggangen på kamera. Dette er den mest diskrete mikrofonløsningen og gjør det enklere for intervjuobjektet å glemme opptaksutstyret. Samtidig unngår man at regissøren sitter som en ordstyrer med en håndholdt mikrofon. På denne måten kan samtalen flyte mer naturlig, og situasjonen blir mer lik en vanlig samtale. Olav Njaastad anbefaler bruk av mygg:

Dette definerer et helt annet intervjurom som gjør at intervjuet kan ligne mer på en samtale. Reporteren gir fra seg ”batongen”, og med det forsvinner tilsynelatende noe av kontrollen med intervjusituasjonen. Oftest er dette av det gode fordi det får intervjuobjektene til å slappe av. Da forteller de mer og bedre. (Njaastad 2004:125)

Bruk av mygg gir også større bevegelsesfrihet og gjør det lettere å posisjonere regissør og intervjuobjekt i forhold til hverandre. Regissøren trenger ikke å nå bort med en håndholdtmikrofon, og derfor kan intervjuobjekt og regissør sitte med mer naturlig avstand og komfortabelt tilbakelent.

Mygg og bom i kombinasjon gir god lyd. Da har du den nære lyden fra myggen, og lyd med litt mer romklang fra bommen. Fordi de tas opp på hvert sitt lydspor, kan de mikses sammen til ønsket blanding i redigeringen. Hvis fotografen vurderer det slik at en bom ikke vil være for distraherende, så er det et stort bonus for lyd kvaliteten å bruke dette.

Aslaug Holm forteller hvordan lydrikken også kan snues til et positiv møte med intervjuobjektet:

Hvis jeg skal feste en mygg, så bruker jeg det øyeblikket til å bli kjent med personen. Du får en kroppskontakt der og da, som er litt fin. Ikke vær redd for det. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Lys

Lyskastere har en tendens til å skape mye nervøsitet. Hvis intervjuet gjøres hjemme hos karakteren og stuen plutselig er fylt med masse ekstra lys, kan det oppleves overveldende. Lyset kan være ubehagelig skarpt og blendende og skaper i tillegg mye varme.

Samtidig kan godt satt lys få intervjuobjektet til å fremstå enda flottere enn ved bruk av naturlige lyskilder. Dette er et argument som kan gjøre personen som skal intervjues mer positivt innstilt til lyskasterne. Velger fotografen å sette lys, kan det være lurt å sette seg i stolen til intervjuobjektet for å teste om lyset er for skarpt. Aslaug Holm anbefaler at regissøren tar med seg intervjuobjektet til et annet rom hvis riggingen tar mye tid.

Hvis man bruker masse tid på lamper og rigg, og de du skal filme er der samtidig så tror jeg det er ødeleggende. Da vil de du skal filme bli sliten, og når du kommer i gang så er det spontane over. Da er det bedre at du får tid som fotograf på egenhånd og gjør deg ferdig, så kan regissøren og intervjuobjektet komme inn etterpå. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Fotografen må vurdere fra situasjon til situasjon om det er nødvendig og hensiktsmessig å sette lys. Min erfaring er at hvis temaet for intervjuet er vanskelig, kan de vært greit å unngå lyssetting for å presse intervjuobjektet minst mulig.

Skinner

For å gi en dynamisk effekt i intervjuet, kan man sette kamerastativet på en skinner. Da kan man kjøre kameraet frem og tilbake på skinne og få fine bevegelser i bildet. På talkshowet Skavlan bruker de mye skinner under intervjuene. For å få størst effekt av bevegelsen, bruker man gjerne en forgrunn som man beveger seg i forhold til. Det er mest vanlig å bruke skinner under intervju når man gjør en flerkameraproduksjon. Det vil si at man filmer intervjuet med flere kameraer.

Å kjøre kameraet frem og tilbake tar mye oppmerksomhet og kan lett distrahere den som prater. Ønsker man å anonymisere teknikken, bør man ikke bruke skinner. Et alternativ kan være å filme intervjuet statisk, og så ta noen totale innklipp- og etableringsbilder på skinner etterpå.

5.3 Valg av opptakssted og situasjon: Skape trygghet, nærhet og autensitet

For å skape trygge rammer rundt intervjuet, må man vurdere hvor det er mest hensiktsmessig å gjøre opptaket, altså selve settingen. Er hjemmet det mest komfortable stedet, eller er intervjuobjektet i sitt rette element når han står ved arbeidsbenken sin? Hvem vet – kanskje gir karakteren mer av seg selv om du tar han eller henne ut av de faste rammene?

I dette avsnittet vil jeg drøfte hvordan valg av opptakssted og setting påvirker intervjuobjektets trygghet, og hans eller hennes evne til å fortelle godt. Jeg vil i kapitel 6 komme tilbake til hvordan fotografen kan bruke opptakssted og setting til å skape driv i historien. Disse to temaene henger tett sammen, men for å tydeliggjøre vil jeg diskutere dem hver for seg.

Ut fra tema på intervjuet planlegger fotografen og regissøren location for opptak. I bakhodet må de ha at lyd- og lysforholdene må være gode, og at regissøren og intervjuobjektet får arbeidsro nok til å konsentrere seg om intervjuet.

Valg av opptakssted er avgjørende. Hvis man ønsker en trygg atmosfære kan det være lurt å gjøre intervjuet hjemme hos personen. Dette er kjente omgivelser, og i tillegg intervjuobjektets ”territorium”. TV-teamet er gjester, og dette kan være med å jevne ut maktbalansen.

Hovedregelen bør være: Utrygge intervjuobjekter intervjues på hjemmebane. Jo mer kjente og trygge omgivelsene er for en intervjuperson, desto mer avslappet vil vedkommende normalt være. I de aller fleste tilfeller vil dette være en fordel. Da er det lettest å få ut følsom informasjon og få berørte i tale. (Handgaard 2009: 174)

Nils Petter Lotherington er opptatt av å lage en trygg ramme rundt intervjuet:

Hvis du er hjemme hos intervjuobjektet, så er de trygge der og så har de kanskje et sted de liker å sitte. En godstol. Gjøre intervjuet der. Jeg pleier ofte å si til de vi skal intervjuer at de ikke må stresse med det de skal fortelle. Det er veldig fint med litt ettertenksomhet. Ta ned stresset som fotograf. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

For at intervjuobjektet skal snakke så fritt som mulig, er det lurt å unngå tilskuere. Min erfaring er at en person kan føle seg ubekvem med fokuset på seg selv hvis det er kjentfolk til stede, men så snart TV-teamet er alene med personen, slapper han eller hun mer av. Hvis intervjuet gjøres hjemme hos personen, kan man be familien pent om litt arbeidsro. På et kontor kan man lukke døren, og i en stor forsamling kan man trekke seg litt unna.

Hyggelige omgivelser, fredelig atmosfære, det å slippe å ha tilskuere til stede – alt dette virker inn på både intervjuer og intervjuobjekt. Vi kan sjelden velge intervjustedet fritt, men innenfor visse rammer har vi alltid et alternativ. (Røe 1994:40)

Noen ganger er man på jakt etter å vise et samhold eller en gruppedynamikk. Da vil det selvsagt være naturlig å intervju flere på en gang. Hvis en hendelse med en venninnegjeng er temaet for intervjuet, kan det være fint å intervju alle sammen samtidig. Da kan interaksjonen mellom dem fortelle noe eget, i tillegg til det som blir sagt.

I *Heflig og begeistret* bruker Aslaug Holm denne dynamikken når hun skal fortelle historien om hvordan en av de mannlige hovedkarakteren møtte konen sin. Hun gjør intervjuet/samtalen til en scene der konen serverer mannen middag, og de forteller om da de møttes. Dette skaper en avslappet stemning, samtidig som vi får mye ekstra informasjon om forholdet mellom de to ved å observere dem sammen.



Denne scenen blir levende ved at begge to er tilstede og kan fortelle sammen. I tilfeller der det bare er en person som skal fortelle, vil det som oftest være mest hensiktsmessig å gjøre intervjuet uten at det er andre tilstede.

Videre påvirkes settingen av hvordan fotografen velger å ta opp lyden, slik jeg drøftet i forrige kapittel. I den typiske TV-reportasjen bruker reporteren en håndholdt mikrofon som hun eller han beveger mellom seg og intervjuobjektet. Njaastad beskriver hvordan en slik mikrofonbruk kan gjøre intervjuet platt.

Når intervjuer til TV-reportasjer kun gjøres i et slikt intervjurom, forflates sakene. De får mangler i form av liten grad av innlevelse, innøvde ”runde” svar, og de skaper ikke engasjement hos seerne. (Njaastad 2004:157)

For å løse opp dette intervjurommet og skape dynamikk og flyt i intervjuet, er det effektivt å sette mygg på intervjuobjekt og regissør. Da kan intervjuet foregå mer som en samtale. En annen fordel ved å bruke mygg er at intervjuobjektet da kan holde på med en aktivitet mens han eller hun snakker. For noen personer kan stressnivået tas ned hvis de får holde på med noe som tar fokuset vekk fra kamera. Aktiviteten bør ha noe å gjøre med intervjuets tema slik den ikke blir forstyrrende, men heller medfortellende. Hvordan fotografen kan bruke

aktiviteter medfortellende, vil jeg komme tilbake til i 6.1. Aktiviteten bør ikke kreve for stor konsentrasjon, for da kan intervjuobjektet miste fokus på intervjuet og gi dårligere svar. Hvis for eksempel Nina er veldig nervøs i forkant av et intervju om hvordan fødselspermisjonen hennes påvirker yrkeskarrieren, kan man plassere henne på gulvet sammen med sønnen som leker. Da blir situasjonen mindre oppstilt, og hun kan forhåpentligvis senke skuldrene. Faren er at hun blir så fokusert på sønnen at hun ikke klarer å svare skikkelig. Dette er avveininger fotografen må ta på stedet.

Hensigten med denne gruppe plot hvor en almindelig ”talking head” – scene erstattes af et scenisk rammesat og mer dialogpræget forløb, er at få de medvirkende til i et medfortællende arrangement at udtale sig mer spontant, konkret og ægte – evt. selvavslørende – end i en traditionel ”opstillet” journalistisk interviewsituation. (Harms Larsen 2003:205)

Hvis en person er medievant, kan det lønne seg å ta karakteren ut av komfortsonen og de trygge rammene for å skape spontanitet og nærhet. Det oppdaget Aslaug Holm da hun gjorde opptak av Jens Stoltenberg til Oljeberget. Derfor ble hun med land og strand rundt på valgtourné.

Jeg fant ut at det var en veldig fordel å være med ut på tur. For da var han ute av Stortinget og ute av det kontrollerte. Og da kunne det plutselig oppstå ting som gav rom for det impulsive. Når han selv ikke hadde kontroll på alt. Og tilslutt måtte han jo bare slappe av, som han selv sa: ”Hun hengte jo på meg som en klegg hele tiden”. (Aslaug Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Holm skaper personlige intervjusettinger på disse turene. Hun intervjuer ham på sengekanten og når han pusser tenner. Tilslutt skifter han til dress i bilen mens hun filmer.



Holm utpeker spesielt en scene der miljøet skapte innholdet.

Jeg liker utrolig godt den scenen der han er og kjøper hvalkjøtt i Nord-Norge. Det kom ut av ingenting. Men jeg visste jo at på sånne turer kan det skje ting, miljøet har så mye å si, ikke sant? Stemningen du filmer i. Møtet mellom Stoltenberg og han nordlendingen er jo fantastisk. I stede for å sitte og snakke om ”hva betyr utkanten” og ”distriktet”. Hvert enkelt opptak har en atmosfære, en klangbunn. Det er i hvert fall min tilnærming. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)



I denne scenen henvender Stoltenberg seg plutselig til Holm bak kamera og spør om hun har noen penger på seg. Her skaper omstendighetene en situasjon som lar oss oppleve en ny side av karakteren. Holm liker effekten:

Jeg synes det var veldig bra. Det tar bort et filter, og så blir det et sånt direkte møte. Først er handlingen der, og så trer han ut av handlingen helt spontant og snakker rett i kamera. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Hvilken setting karakteren plasseres i og hvordan TV-teamet velger å gjøre intervjuet, har altså stor innvirkning på hvor nært innpå intervjuobjektet man kommer og hvor autentiske opptakene blir.

5.4 Størrelsen på TV-teamet

Hvor mange mennesker som er med på opptaket, påvirker stemningen og intimiteten i intervjuet. I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i et tomannsteam med regissør og fotograf. Jeg vil nå drøfte hvorfor situasjonen endrer seg etter hvor mange mennesker som er tilstede, og fordelene og ulempene ved stort og lite crew.

Jo flere som er tilstede under intervjuet, jo lengre fjerner man seg fra en vanlig samtale og nærmer seg en opptreden. Det er ikke naturlig i en samtalsituasjon at to stykker prater og at flere sitter og ser på uten å si noe. Intervjuobjektet blir observert, og for en person som ikke er vant til å prate foran tilskuere kan dette øke stressnivået.

Maktbalansen i en intervjusituasjon er skjev i utgangspunktet fordi intervjueren styrer samtalen og sitter med kontrollen over sluttresultatet. Aslaug Holm, som ofte er på opptak alene, opplever at denne skjevheten øker når det er flere med i crewet.

Hvis det er et filmteam tilstede, så blir det en overvekt av fagfolk der. Og det blir ofte en usymetri i antall folk bak kamera og foran kamera. Jeg tror det viktigste er at det blir en likeverdig situasjon. Hvis du bare er en person, er du mye mindre dominerende i den forstand at du glir mer inn i miljøet. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Er man få i crewet, forholder man seg til intervjuobjektet i større grad enn om man er mange. Da blir det naturlig å småprate med intervjuobjektet i pausene, og man blir bedre kjent. Hvis man er mange på opptak, er det lettere for fotografen å stikke seg unna og prate med for eksempel lydmannen. Crewet kjenner hverandre gjerne fra før, og det kan skape et slags skille mellom de kjente arbeidskollegene og det nye intervjuobjektet. Dette kan føre til mindre

nærhet i intervjusituasjonen. Holm beskriver hvordan hun opplever at et større crew påvirker situasjonen:

Hvis dere er flere bak kamera, så kan du alltid skjule deg bak kamera. Du kan snakke med kollegaene og du kan dekke over pinlige situasjoner. Du slipper å forholde deg til den du filmer hele tiden. Du kan få pauser. Men hvis du er helt alene, så er du nødt til å gå inn i en relasjon med den du filmer. Og du er nødt til å være der hele tiden. Det stiller større krav til deg selv, og jeg tror at det skaper en mer likeverdig situasjon. Da blir den som blir filmet mer på linje med den som står bak kamera. Det blir et mer likeverdig maktforhold. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Lotherington foretrekker også å filme med et lite crew.

Jeg synes nesten det er for mye med lydmann. Det tar enorm oppmerksom når de kommer inn med bom. Du kan jo ikke få til noe intimitet når det står tyve stykker rundt og filmer, mens en person skal fortelle om livet sitt! Det nytter ikke. Skrap ned til helt enkelt. Da vil man komme mye lengre inn til mennesket. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

Fordelen ved å filme alene er mange. Man sklir lettere inn i omgivelsene og tar mindre oppmerksomhet. Den overnevnte asymmetrien unngås, og man påvirker omgivelsene i mindre grad. Intervjuet vil oppleves mer som en samtalesituasjon fordi det ikke er andre som observerer uten å snakke. Men samtidig kan det gå hardt utover den tekniske kvaliteten at man gjør opptakene på egenhånd. Når man skal konsentrere seg om lyd, bilde og innhold på en gang, er det fort gjort å gjøre feil. Kanskje blir lyden for lav fordi filmskaperen var opptatt med å stille spørsmål? Eller man risikerer å gå glipp av en fin situasjon fordi man var opptatt av teknikken.

Derfor kan det være en fordel å ha med seg en fotograf som har ansvar for bilde og lyd. Da kan regissøren konsentrere seg fullt om innholdet. Som nevnt risikerer man da at maktbalansen tipper litt mot TV-teamet, men hvis regissøren og fotografen er bevisste på dette, kan de minimalisere effekten ved å bygge en relasjon med intervjuobjektet fra starten av.

Hvis man er et stort crew med lysmann og lydmann, risikerer man at intervjuobjektet forteller dårligere. Men til gjengjeld får opptakene god lyd og fint lys. I ”Video i praksis” beskriver Jarle Leirpoll risikoen ved å droppe lydmannen og la fotografen ha ansvaret for lyden:

En lydmann vil kunne komme tettere inn i nesten alle situasjoner. I tillegg mister man lydmannens absolutt viktigste funksjon: Å lytte kritisk til lyd kvaliteten under opptaket. Selv om fotografen har mulighet til å lytte med hodetelefoner vil hun ofte bli mer opptatt av å betjene kameraet enn å lytte til lyden. (Leirpoll 2005:64)

TV-teamet må altså vurdere om personen man skal snakke med vil legge bånd på seg på grunn av teknikken, og prioritere hva som er viktigst: Et trygt intervjuobjekt eller optimal teknisk kvalitet? Kanskje er personen som skal intervjues så medievant at teknikken ikke er noe problem? Men tilbake til eksempelet med Stoltenberg i Oljeberget. Holm viser oss et annet bilde av Stoltenberg enn det vi er vant til å se i de mange lyssatte studiointervjuene med ham på TV. Så jeg vil konkludere med at et stort team påvirker intervjuobjektet uansett hvor medievant han eller hun er.

6.0 Det kreative og tekniske aspektet: Hvordan kan fotografen underbygge historiefortellingen slik at den oppleves nær og autentisk?

Det følgende kapitlet tar for seg hvordan fotografen gjennom kreative og tekniske valg kan arbeide for å gi opptakene en autentisk følelse og øke seernes nærhet til intervjuobjektet.

6.1 Aktivt eller sittende intervju?

I det klassiske intervjuet sitter intervjuobjektet på en stol i et halvnært utsnitt. Et halvnært utsnitt vil si at bildet kuttes over hodet og under brystet (Leirpoll 2005:33). Denne formen for intervju gir et rolig inntrykk i dokumentaren, og fordi det skjer lite i bildet faller seerens fokus naturlig på



personen som prater. I løpet av intervjuet zoomer gjerne fotografen litt ut og inn, slik at ansiktet innimellom fyller en større del av skjermen. Spesielt hvis intervjuet blir opphetet eller emosjonelt, tar fotografen gjerne nære bilder der man ser ansiktsuttrykket tydelig. Videre vil jeg referere til denne intervjuløsningen som 'sittende intervju'. Bildet over viser Kent fra *Uteliggernes sang*. Noen av intervjuene i dokumentaren er gjort som slike sittende intervjuer, og de fungerer godt fordi karakterene da forteller på en rolig og god måte.

Et annet alternativ er å gjøre intervjuet i en aktivitet eller situasjon. Da blir intervjuet en scene i seg selv eller integrert i en pågående scene. En slik måte å løse intervjuer på vil ofte skape mer driv i dokumentaren eller innslaget. Hvis man klipper fra observerende scener til sittende intervju, risikerer man at flyten i filmen stagnerer, fordi seeren blir tatt ut av

hendelsesforløpet. *Uteliggernes sang* består av en blanding av sittende intervju som vist over, og aktivt intervju:



Bildene over viser Clas og Kent som har bandøving. Innimellom spillingen klippes det til små intervjustrekk med de to, mens musikken fremdeles ligger under. Jeg synes denne formen for intervju gir en større opplevelse av karakterene enn når Kent sitter i et oppstilt sittende intervju. I et aktivt intervju vil man fortsatt være i en form for scene, selv om intervjuobjektet svarer på spørsmål. Aslaug Holm jobber ofte på denne måten:

Jeg vil være med i handlingen, og kamera skal ikke bryte inn og stoppe opp situasjonen. Så i hvert fall i de observerende dokumentarene, så vil jeg gjerne ha samtalene integrert som en del av handlingen. Man tenker: Hva er det scenen forteller gjennom bilder og stemning, mer enn gjennom ordet. Det er i hvert fall min tilnærming. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Som nevnt i punkt 5.3 om valg av opptakssituasjon, kan et aktivt intervju i tillegg hjelpe intervjuobjektet å slappe av. Fokuset flyttes fra kamera til situasjonen, og svarene blir gjerne mer levende. Hvordan man velger å gjøre intervjuet, påvirker altså både driven i filmen og hvordan seeren opplever intervjuobjektet. Hvis intervjuobjektet opptrer mer naturlig i en aktiv intervjusetting, vil dette bidra til å øke autensiteten i filmen.

Det drejer sig om gennem valg af udtryk at tilføre personen troværdighed i sin særlige funktion i historien, og om at styre seernes identifikation og fascinasjon i forhold til rollen. (Harms Larsen 2003:144)

TV er et visuelt medium og begrepet ”Show, don` t tell” er velkjent i bransjen. Oversatt betyr det ”Vis, ikke fortell.” Det er ofte positivt hvis seeren kan få informasjonen gjennom å oppleve en situasjon istedenfor gjennom intervju, altså at man *viser* i stede for å *fortelle*. Men mye informasjon er vanskelig å formidle på annen måte enn gjennom intervju, og da kan et aktivt intervju være en god løsning. Man både viser og forteller.

Olav Njaastad oppfordrer til å bryte ut av det gamle mønsteret med sittende intervju:

I de fleste tilfeller vil det å bryte konvensjonen tjene intervjuobjektets sak, fordi en naturlig samtalsituasjon med ekte reaksjoner fra intervjuobjektet ikke skaper den samme avstandsfølelsen hos seerne. Seerne vil oppleve en større nærhet til den portretterte fordi de føler at de opplever en virkelig samtale. (Njaastad 2004:157)

Å gjøre aktive intervjuer stiller større krav til fotografen. I stedet for å rigge opp et standard sittende intervju, må fotografen vurdere hvilken aktivitet som kan passe og om lyd og lysforhold tillater denne aktiviteten. Under intervjuet må fotografen jobbe dynamisk med å følge det som skjer, og i mange tilfeller vil det være naturlig å filme intervjuet håndholdt. Da har fotografen større bevegelsesfrihet og kan fange situasjonen fra ulike vinkler. Posisjonering av regissøren er mer krevende i en aktiv intervjusetting fordi intervjuobjektets blikkretning vil variere hvis han forflytter seg under aktiviteten. I tillegg må fotografen jobbe med endringer i lysforhold og fokuspunkt hvis intervjuobjektet beveger seg. Men å ta klippebilder blir ofte enklere, fordi det er naturlig å klippe til nærbilder av aktiviteten.

Målet må være i større grad å unngå oppstilte intervjuer. Dette innebærer at fotografen må legge om arbeidsstilen og filme mer. Jobben blir mer intens, men opptakene bedre og arbeidsgleden større. (Njaastad 2004:158)

I *Heflig og begeistret* er det mange aktive intervjuer. Et eksempel er fiskeren som holder på å trekke line, mens han forteller. Hvis Holm hadde valgt å filme en observerende scene med ham på båten, for så å klippe til et sittende intervju hjemme, ville uttrykket blitt et helt annet.

Jeg tenker veldig scenisk i forhold til tilnærming. Isteden for å tenke intervju, så tenker jeg at her er en scene som skal fortelle *dette*. For eksempel Trygg i badekaret. Det er en scene på badet, det er ikke et intervju. Det er en poesi i scenen som oppstår når han synger i badekaret, og måten det er filmet på gir en helhetlig opplevelse som forteller mer enn hva ord gjør. Selve samtalen i badekaret er integrert i scenen, og blir en del av hele opplevelsen. Istedenfor å tenke intervju som skal bildelegges, så tenker jeg å fange en situasjon der samtalen er en del av denne situasjonen. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Aslaug Holm er opptatt av å bruke miljøet til å fortelle noe mer om karakteren.

Jeg synes alltid det er fint å vise menneskene i et rom, der rommet tilfører karakteren noe. En stemning, klangbunn, noe usagt. Det fargelegger på en måte mennesket du møter. Da blir ikke selve det verbale intervjuet fokuset, det handler like mye om væremåten til karakterene og hvordan de forholder seg til hverandre. Da blir min rolle å gli inn i dette miljøet.

Jeg skulle for eksempel filme Kai, som er en litt sånn damenes kar. Så da tenkte jeg intuitivt at jeg ville filme ham i sengen. Men det ville bli kunstig å komme dit midt på

dagen og be ham om å legge seg i sengen. Så for at det skulle bli mer naturlig og autentisk ville jeg filme ham i sengen på morgenen, før han sto opp. Jeg avtalte derfor å komme hjem til ham klokken åtte på morgenen. Ingen låser døren i Berlevåg, så jeg gikk inn, sto i yttergangen med det lille kameraet og ropte: "Hvor er du?". Han svarte bak en av de lukkede dørene, og jeg trasket inn på soverommet. Jeg begynte å filme, men det hele opplevdes litt kunstig.

Det er da man kommer inn på regi som fotograf. Du har mulighet til å påvirke og skape omstendighetene, slik at det blir en mer poetisk stemning.

Da kom jeg på noe han hadde sagt en gang. At han ikke var noe til kar før han hadde fått seg dagens første røyk. Så jeg spurte om han kunne ta seg en røyk nå mens han lå i sengen. Han begynte å rulle og brukte heldigvis lang tid. Det ble etterhvert en meditativ stemning. Så tente han røyken rolig, og pustet ut. Da ble det en helt annen stemning, og jeg opplevde at jeg kunne jeg spørre om hva som helst. Han fortalte om sitt forhold til kvinner. Det var et helt nydelig øyeblikk som var ekte og autentisk. Det var ingenting imellom. Du kan få den muligheten når du har åpnet opp for det. Og det hjelper å være rolig og lyttende bak kamera. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)



Men hvis temaet for intervjuet er ømtålig, kan det være lurt å gjøre et sittende intervju. Da får intervjuobjektet ro og kan konsentrere seg bedre. En sterkt fortalt historie kan være gripende i seg selv, og det å se ansiktsuttrykket til den som forteller kan gi seeren mye. Kanskje vil enn aktivitet komme i veien for det sterke budskapet? Ved vanskelige temaer kan den mest verdige løsningen være et sittende intervju.

Hvis en mor har mistet datteren sin for kort tid siden og skal fortelle om dette, vil det mest sannsynlig være best å gjøre dette intervjuet sittende. Det vil være vanskelig for moren å fortelle, og historien er så sterk at den ikke nødvendigvis trenger å bygges opp av andre fortellergrep. Men hvis moren skal fortelle om datteren som døde for ti år siden, kan det være vakkert å gjøre dette mens moren steller blomstene på graven.

Kort tid etter 22. juli 2011 sendte NRK og TV 2 hver sin dokumentar om terroren som rammet AUFs sommerleir og regjeringkvartalet. Begge kanalene bruker intervjuer med ungdommer som var på Utøya som fortellerelement.

TV 2 lar øyevitneskildringene til ungdommene alene være fortellerstemmen gjennom hele filmen. En blanding av intervjuer og dokumentarisk materiale både fra 22. juli og fra dagene før og etterpå gir en sterk beskrivelse av hva som skjedde på Utøya.



Intervjuene er gjort med nøytral bakgrunn. Dette retter seernes oppmerksomhet fullt og helt mot den som snakker. Når det klippes i intervjuet, bruker TV 2 ”dip to black” som vil si at man viser et lite sort blink mellom bildene, i stede for å klippe til andre innklippsbilder. Intervjuobjektene er enkelt, men pent lyssatte, og mikrofonene synes ikke. Reporterens spørsmål blir ikke brukt. Disse grepene skaper en ren og enkel stil som retter fokuset mot intervjuobjektene og det de forteller. TV 2 har ikke brukt intervjuer som ble gjort med overlevende ved Sundvollen hotell der berørte bodde 22. og 23. juli. Men de bruker et intervju som er gjort på Utøya 22. juli før massakren, med en jente som ble drept. I følge fagbladet Journalisten (august 2011) er bruken av dette intervjuet avklart med jentens pårørende.



NRK bruker en fortellerstemme til å binde sammen dokumentaren og bruker intervjuer med ungdommer som overlevde Utøya som et element i historiefortellingen. Som TV 2 har også NRK gjort intervju med noen av ungdommene i etterkant. Bildet til venstre viser intervjusettingen de bruker på disse intervjuene. Når de klipper i intervjuet, klippes det mellom dette utsnittet og et tettere utsnitt. Intervjuobjektene er lyssatt, og det er ikke synlig mikrofon i bildet. Men i motsetning til TV 2s nøytrale bakgrunn gjøres intervjuene her i en korridor der det innimellom går mennesker i bakgrunnen. Det blir et forstyrrende element. NRK bruker også to intervjuer gjort med overlevende på sykehuset og et intervju som er filmet med en overlevende på kvelden 22.juli.

Intervjuene i disse to dokumentarene er eksempler på en situasjon der det er riktig å gjøre sittende intervju i rolige omgivelser. Intervjuobjektet trenger roen, budskapet er så sterkt i seg selv at seeren får nok med å fordøye det som blir sagt. Her kunne det blitt uverdigg med kreative krumspring. Hvordan et intervju bør løses, vil altså variere etter tema og setting.

Nils Petter Lotherington understreker at fotografen og regissøren må vurdere fra gang til gang hvilken form for intervju som egner seg best:

Det finnes ikke noe fasitsvar. Men jeg tror ofte det kan være fint å ta den gode samtalen sittende. Den tror jeg ikke du klarer å levere på samme måte mens du hogger ved. Da er det eventuelt finere å legge over speaken fra intervjuet på bilder av at personen hogger ved. Samtidig så er det jo fint å få inn litt liv. Talking heads er jo veldig tradisjonelt. Det er deilig med historier som ikke alltid er helt etter den malen. La det leve litt og puste litt. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

6.2 Valg av bakgrunn

Fotografen må jobbe bevisst med bakgrunnen til intervjuet, altså hva som synes i bakgrunnen av intervjuobjektet. Det er fotografens ansvar at intervjubildet blir estetisk vakkert, og da har bakgrunnen mye å si. Men ikke minst er bakgrunnen viktig fordi den forteller noe om miljøet intervjuobjektet befinner seg i og derfor kan brukes medfortellende.

Hvor du gjennomfører intervjuet, blir viktigere i fjernsyn enn i de andre mediene. Et fjernsynsbilde på 10 sekunder inneholder 40 000 ganger så mye informasjon som en tekst det tar 10 sekunder å lese. Dette er noe vi kan utnytte, men det er også noe som kan skape støy. Ute på location på location må vi både være oppmerksomme på bevegelser og lyder som kan distrahere under intervjuet, og lete etter situasjoner som vi kan utnytte auditivt og visuelt. (Handgaard 2009:212)

I boken ”De levende billeders dramaturgi” deler Harms Larsen intervjubakgrunnen opp i tre ulike kategorier.

Nøytral bakgrunn er typisk ensfarget, for eksempel sort molton eller en ensfarget vegg. Bakgrunnen skal ikke skildre et miljø eller en stemning, men være så ren som mulig, slik at seerne fokuserer fullstendig på den som snakker. Bildet til høyre fra TV 2`s 22.julidokumentar viser en slik nøytral bakgrunn. Det eneste som skiller intervjuobjektet fra veggen er lysspillet fra en lyskaster.



Målet er ”rensede” bilder; meningen er at seerne – uforstyrret af baggrunden – skal koncentrere sig om det der siges, og om ansigtsmimikken. (Harms Larsen 2003:197)

Metonymisk bakgrunn understreker noe ved personens identitet. Bakgrunnen er medfortellende og knytter intervjuobjektet til et miljø. Et eksempel kan være en artist som blir intervjuet i et øvingslokale med instrumenter i bakgrunnen. Det kan være revisoren bak et overlesset skrivebord eller heisekranføreren bak spakene på heisekranen. Eller som bildet til høyre viser, Clas fra *Uteliggernes sang* som blir intervjuet på gaten. Han har akkurat krøpet ut av soveposen sin, og folk trasker forbi. Intervjuet er et sittende intervju, men blir levende på grunn av den metonymiske bakgrunnen og situasjonene i for- og etterkant.



Et hjem forteller mye om identiteten til et menneske og kan være ofte være et fint bakteppe for et personlig intervju. Handler intervjuet om en person som ikke får støtte fra NAV, kan det være fint å vise levestandarden til personen. Er temaet at en mann har mistet foreldreretten til barnet sitt, kan det være fint å vise leker som ligger på gulvet. Gamle fotoalbum er gjerne lett tilgjengelige når man er hjemme hos en person og kan ofte brukes for å visualisere det intervjuobjektet forteller i intervjuet.

Sittende intervju kan oppleves statisk, men som beskrevet i Clas` eksempel over kan metonymisk bakgrunn plasserer personen i et miljø. Derfor blir det ofte mulig å filme intervjuobjektet i noen situasjoner som oppstår i dette miljøet i for- eller etterkant av intervjuet. Hvis man gjør et aktivt intervju, vil som regel hele settingen være medfortellende, men fordi intervjuobjektet gjerne beveger på seg i løpet av intervjuet, blir det ekstra krevende for fotografen å passe på bakgrunnen.

I *Tilbake* jobbet jeg med metonymiske bakgrunner. Målet var at intervjuene på sykehjemmet skulle ha et institusjonspreg over seg, mens intervjuene hjemme hos Gustav skulle ha et lunere, hjemmekoselig preg. Gjennom denne kontrasten ønsket jeg å understreke brutaliteten ved å bo på en institusjon. Fordi det ikke gikk an å gi noe særlig regi til de demente karakterene våre, var det ikke alltid jeg hadde full kontroll over situasjonen og bakgrunnen. Derfor er ikke dette konseptet hundre prosent gjennomført, men det var en kontrast jeg siktet mot.



Bildene over viser forhåpentligvis hvordan jeg har prøvd å lage en hjemme-hos følelse hos Gustav og en institusjonsfølelse i bildet til Wilhelm.

En *metaforisk bakgrunn* inneholder et element som fungerer som metaforisk kommentar til intervjuobjektet eller temaet. Det kan for eksempel være en bakgrunn med mye blått i hvis en valgkommentator forteller at Høyre gjør det bra på valgmålingene.

Uansett hvilken kategori bakgrunnen faller inn under, må fotografen passe på at det som skjer i bakgrunnen ikke tar vekk vesentlig oppmerksomhet fra den som snakker. Hvis det er mye aktivitet i bakgrunnen, kan seeren lett bli sittende å følge med på det som skjer bak, i stedet for å høre på intervjuobjektet. Fotografen må finne balansen mellom det ikke-distraherende og det medfortellende. Et grep for å fremheve intervjuobjektet er å jobbe med liten dybdeskarphet i bildet. Det vil si at bakgrunnen blir diffus eller ”blurry”, mens intervjuobjektet er i fokus og derfor blir det naturlige å hvile øyet på.

På samme måte som øyet vårt, så kan ikke kameraet fokusere på både nære og fjerne ting samtidig. Bare i et visst avstandsområde fra linsa vil et motiv bli skarpt, og dette området kalles dybdeskarphet. (Leirpoll 2005:21)

Dybdeskarpheten påvirkes av blenderåpningen, brennvidden og avstanden mellom intervjuobjektet og bakgrunnen. Blenderåpningen er det hullet som slipper lys inn i kamera. For å oppnå liten dybdeskarphet må blenderåpningen være stor. Brennvidden definerer om du jobber med tele- eller vidvinkel, altså om du har zoomet inn eller er helt utzoomet. Når fotografen zoomer inn, blir dybdeskarpheten mindre. For at bakgrunnen skal bli ufokusert, må altså fotografen ha stor blenderåpning, plassere intervjuobjektet i avstand fra bakgrunnen og zoome inn. For å kunne zoome inn, men likevel ligge på et halvnært utsnitt, må fotografen plassere seg et stykke unna intervjuobjektet. En ufokusert bakgrunn krever altså en del plass. De siste årene har det kommet speilreflekskameraer med videofunksjon og videokameraer med utskiftbar optikk, noe som gjør det enklere å få en ufokusert bakgrunn.

Vanlige TV-bilder er todimensjonale, så for å skape en illusjon av dybde i bildet er det fint å bruke linjer som peker innover i bildet (Leirpoll 2005:36). Det kan for eksempel være en korridor, en bilvei eller en allé.

Hovedregelen er å unngå en flat bakgrunn hvis det er mulig. Farger kan også brukes

for skape rom i bildet. Kalde fargetoner oppleves fjerne, mens varme farger skaper nærhet.

Bildet av Ilse viser hvordan gangen i bakgrunnen, og det kalde dagslyset som faller inn i enden av korridoren, er med på å skape dybde i bildet. Andre ganger kan det være ønskelig å skape en trang og forflatet effekt.



I *Uteliggernes sang* blir Charlie intervjuet mens han er på avrusning. Her blir den flate bakgrunnen i intervjubildet med på å skape den stusselige og triste stemningen:



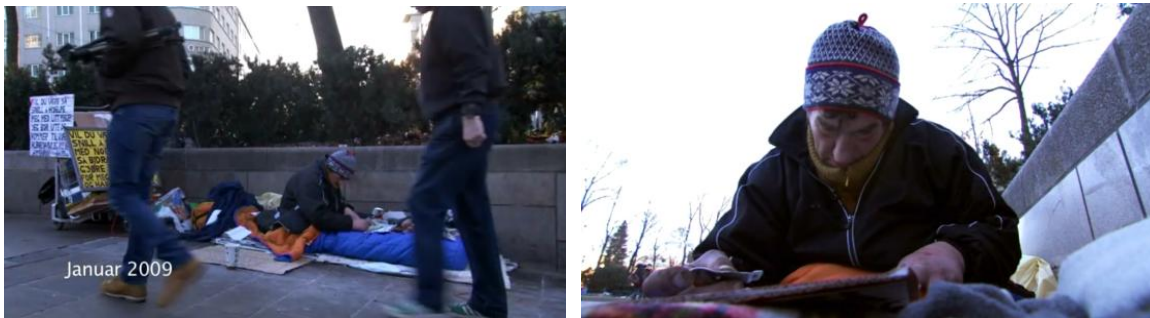
Fotografen må også passe på at ikke elementer i bakgrunnen er plassert merkelig i forhold til intervjuobjektet. Unngå planter som ser ut som de vokser ut av øret eller flaggstenger som stikker opp fra hodet.

6.3 Etablering av intervjusituasjon

Hvis man gjør et sittende (eller stående, men statisk) intervju, må regissør og fotograf vurdere hvordan skal etablere intervjusituasjonen.

Et alternativ er å klippe rett til intervjuet. Et annet er å starte med et totalbilde slik at seeren får se hvilket miljø intervjuet foregår i. For å skape flyt i historien, kan det være fint å la intervjuobjektet holde på med noe som tilslutt ender med at hun setter seg, og intervjuet starter. Det kan være husmoren som lager seg en kopp te og setter seg ved kjøkkenbordet.

Eller som i *Tilbake*, der Gustav går på skitur i skogen, og så blir intervjuet. *Uteliggernes sang* viser et oversiktsbilde av hvordan Charlie bor på gaten, før det klippes til intervju med ham:



Etter å ha sett etableringsbilde der folk går rett forbi ham mens han sitter og hutrer, blir intervjusekvensen hans enda sterkere.

Etablering av en intervjusituasjon kan øke autensiteten, fordi det gir intervjuobjektet en grunn til å sitte der vedkommende sitter. Men for at etableringen skal fungere, er det viktig at settingen ikke virker oppstilt. Hvis intervjuobjektet er komfortabelt og situasjonen tillater det, kan fotografen gjerne starte opptaket litt før intervjuet starter og filme at personen faktisk setter seg. Dette gir ofte de mest troverdige opptakene. Hvis fotografen regisserer situasjonen, kan intervjuobjektet lett ”spille skuespill” og bli ansent og usikker på blikkretning. Dette ødelegger den autentiske stemningen.

6.4 Bildekomposisjon

Bildeutsnitt, høyden på stativet og posisjonering av reporter påvirker hvordan intervjuet oppleves. Derfor kan fotografen jobbe aktivt med disse og flere andre valg for å skape nærhet og autensitet under intervjuet.

Bildeutsnitt

Jeg vil først ta for meg *bildeutsnitt*. Det vil si hvor stort eller nært bilde fotografen filmer av intervjuobjektet.

Et *totalbilde* får med både hode og bena til intervjuobjektet. På bransjespråket forkortes dette utsnittet som TOT. Et slikt stort bilde er ikke vanlig å bruke i intervjusammenheng.

Et *halvtotalt* bilde viser hele hodet og kutter bilde under knærne på personen.

Bransjeforkortelsen for dette utsnittet er HTOT. Det ikke særlig vanlig å bruke et så stort

bilde under selve intervjuet, men man bruker gjerne et halvtotalt bilde for å etablere intervjusituasjonen og vise litt av miljøet. (Haandgaard 2009:223)

Ved et *halvnært* bilde ser man hele hodet og kutter bildet under brystet. Bransjeforkortelsen for dette utsnittet er HNÆ. Dette er et alminnelig intervjuutsnitt. Ansiktsuttrykkene synes godt, uten at bildet blir påtrengende nært.

Et *nært* bilde kapper toppen av hodet og under haken. Bransjeforkortelsen for dette utsnittet er NÆ. Dette utsnittet brukes ofte i intervjusammenheng for å bygge opp under intensiteten i en samtale. Jo nærmere utsnitt man har, jo mer intens føles samtalen.

Et *ultranært* bilde viser kun øynene til intervjuobjektet. Bransjeforkortelsen for dette utsnittet er UNÆ. Det er ikke vanlig å bruke så nære bilder under intervju.

I Oljeberget bruker Aslaug Holm bildeutsnittene effektivt for å skape ulike roller:



Det venstre og midterste bildet viser partisekretær Martin Kolberg i et totalbilde og et halvtotalbilde. Dette skaper en distansert og formell effekt. Som kontrast er bildene med Jens Stoltenberg halvnære, noe som gir en nærmere opplevelse av ham. Aslaug Holm forklarer:

Med Martin Kolberg var det en naturlig løsning i og med at han er en institusjon. Det var ikke Martin Kolberg som person som var viktig, men som representant for Arbeiderpartiet. De lange linjene. Så da vil jo det uttrykkes i formen på den måten. Når jeg filmet Jens Stoltenberg så ville jeg komme forbi det offisielle. Så det gav seg litt selv. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

I vår film *Tilbake* har vi tatt utgangspunkt i halvnære bilder, og så har jeg jobbet meg inn mot nære bilder for å øke intensiteten i noen situasjoner.

I intervjuet på rommet til Wilhelm ønsket jeg i utgangspunktet å ligge på et halvnært bilde, men jeg hadde ikke nok lys til å kunne zoome inn. Derfor bestemte jeg meg for heller å filme en halvtotal der interiøret i rommet er med å underbygge stemningen.

Overvinklet/undervinklet

Et *overvinklet* bilde vil si at kamera filmer ned på intervjuobjektet. For å oppnå denne effekten, setter man stativet høyt. En slik vinkel får ofte intervjuobjektet til å virke lite, det blir sett ned på. Fotografen kan bruke overvinklet kamera for å fremstille en person som svak, enten med negativ hensikt eller for å bygge sympati.

Undervinklet kamera har motsatt effekt. En slik vinkel kan få personen til å virke større enn den er. Man ser opp på personen, og det kan gi en følelse av underkastelse. Undervinklet kamera kan gi en følelse av makt og dermed gjerne et usympatisk inntrykk. I tillegg blir undervinklede bilder ofte uflatterende fordi intervjuobjektet får dobbelthake.

Å filme intervjuobjektet i øyehøyde er det mest vanlige. Dette er en nøytral posisjon, seer og intervjuobjekt er på samme nivå. (Handgaard 2009:226)

I nyhetsinnslag er det ikke uvanlig å se under- eller overvinklede intervjuer, som ganske enkelt skyldes at fotografen som har kameraet på skulderen er lavere eller høyere enn intervjuobjektet.

Hvis hensikten med det personlige intervjuet er å skape nærhet, slik jeg tar for meg i denne oppgaven, vil det mest naturlige være å filme i øyehøyde. Da stiller intervjuobjektet og seer på likt nivå.

I *Tilbake* er et av intervjuene med Wilhelm filmet overvinklet. Som omtalt i rapporten, skyldes dette at jeg hadde stativet høyt fordi Wilhelm var ute og gikk. Så satte han seg ned og begynte å pakke. Da tok jeg ikke sjansen på å justere høyden på stativet, i frykt for å påvirke situasjonen.



Plassering av reporter, intervjuobjekt og kamera

Hvordan intervjuobjektet og reporteren plasseres i forhold til hverandre, er med på å etablere stemningen mellom dem. Hvis de sitter langt fra hverandre eller med for eksempel et skrivebord i mellom seg, vil dette skape en distanse. Sitter de for nær hverandre, vil det føles unaturlig og ubehagelig. Posisjoneringen vil påvirke relasjonen mellom de to og dermed hvordan intervjuobjektet forteller.

Uansett hvilket sted man velger, bør man tenke gjennom hvordan man (*regissøren*) blir plassert i forhold til intervjuobjektet. Noen intervjuobjekter føler seg usikre dersom intervjueren står for tett innpå dem. De kan føle "reviret" sitt truet. Det kan virke direkte inn på hva som blir sagt og ikke sagt. (Røe 1994:40)

Mellom intervjuobjektet og regissøren går det en fiktiv linje som kalles akse. Denne aksens må fotograferen forholde seg til når hun filmer. For det første må fotograferen holde seg på den ene siden av aksens for at ikke blikkretningene skal oppleves rare når intervjuet klippes. For det andre endres seerens følelse av nærhet til intervjuobjektet etter hvor nært opptil aksens fotograferen filmer intervjuet:

Hvordan kamera plasseres i forhold til aksens mellom intervjuperson og intervjuer, har mye å si for den opplevelsen seeren får av det som blir sagt under et intervju (...) Velg kameravinkel ut fra ønske om identifikasjon. Jo høyere opp i aksens, desto større identifikasjon. (Handgaard 2009:227-228)

Hvis fotograferen stiller seg 90 grader på aksens vil intervjuobjektet vises i profil. Dette skaper distanse til seeren, fordi man bare ser det ene øyet. Intervjuobjektets blikkretning er mot regissøren, så hvis kameraet settes nært inntil reporter vil bildet vise intervjuobjektets ansikt frontalt med begge øyne. Dette skaper størst nærhet.

Brennvidde

Hvis man filmer med vidvinkel og står nær intervjuobjektet, risikerer man at bildet blir forvrengt. Dette vil ødelegge for den autentiske følelsen fordi det gir et annet synsinntrykk enn det øyet vårt er vant til å observere.

Teknikken kommer i veien for nærheten. En vidvinkel er en teknisk greie som ødelegger. Og tele er også en sånn teknisk greie, fordi de blurrer ut bakgrunnen. Men å bruke et normalobjektiv vil gi den samme vinkelen som øyet ditt har. Da skjer det noe følelsesmessig helt annerledes, enn å bruke alle disse tekniske duppedittene med forskjellig brennvidde. Nærm deg virkeligheten. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

Etter min mening vil intervjuer filmet på tele med utblurret bakgrunn kunne skape nærhet. Fordi bakgrunnen er diffus, fokuserer man på intervjuobjektet. I tillegg er utsnittet ofte ganske tett når man bruker tele, noe som også gir en nær følelse.

Kamerabevegelser

Kamerabevegelser bør følge bevegelser som skjer i bilderuten. En umotivert panorering eller zoom vil oppleves unaturlig for øyet og man risikerer å ødelegge den autentiske følelsen.

Generelt kan vi si at all kamerabevegelse som ikke kommer av at vi følger noe eller noen foran kamera, synliggjør fortelleren. Dette fordi alle kamerabevegelser, unntatt kjøring, er kunstige for det menneskelige øye. Dermed blir de effekter. (Handgaard 2009:229)

Derfor gjelder det å bruke kamerabevegelser under intervju med forsiktighet. I *Tilbake* har vi brukt en panorering og en zoom som overgang fra intervju til neste scene. Disse bevegelsene kunne ødelagt for den autentiske følelsen, men vi testet det ut og syntes det fungerte.

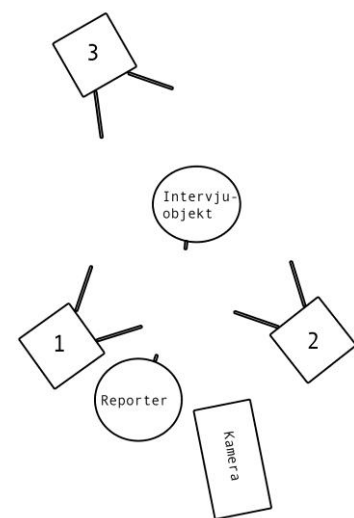
Bevegelsene skaper en form for dynamikk som vi liker. Den første gangen vi bruker denne effekten er etter Iles første kommentar i starten av filmen. Når Ilse er ferdig å snakke, zoomer jeg inn i veggen samtidig som jeg vrir om til ufokus. Dette klippet fader vi over i eksteriøre tåkebilder. Jeg synes klippet fungerer fordi det binder sammen overgangen fra det dokumentariske materiale til de poetiske eksteriørbildene. Senere i filmen bruker vi en panorering for å knytte sammen to situasjoner der Ilse sitter og synger samme sangen. Vi ønsker å vise at hun synger mye og repetativt, og ved å panorere ut av en setting og over i en annen prøver vi å knytte de to sangsituasjonene sammen til en scene.

6.5 Lys

For å kunne filme er man avhengig av lys. Dette kan enten være dagslys, lys fra en stuelampe eller fra en lyskaster. Uten lys vil bildene bli undereksponerte. Men i tillegg til å være en nødvendighet, kan lys brukes kreativt til å skape en stemning. Samtidig kan et lyssatt intervju skape en polert følelse som ødelegger autensiteten. Fotografen må i hver enkelt sammenheng vurdere hvordan han eller hun skal bruke lyset for å tilføre intervjuet den ønskede stemningen.

Den mest standardiserte formen for lyssetting av et sittende intervjuobjekt, er trepunkts lyssetting, se illustrasjonen til høyre.

Ved en trepunkts lyssetting bruker man hovedlys (1), bløtlys (2) og spisslys (3). Hovedlyset settes på samme side av kamera som reporteren sitter. Det gir nok lys til eksponering, men skaper skygger på den halvdelen av ansiktet som er nærmest kamera. Derfor bruker man et bløtlys til å lette disse skyggene. Bløtlyset plasseres på andre siden av kamera enn hovedlyset, og skal være svakere enn hovedlyset. Spisslyset settes på bakhodet og skuldrene til



3-punkts lyssetting (egen figur)

intervjuobjektet for å fremheve ham eller henne fra bakgrunnen. Plasser spisslyset på samme side som hovedlyset og ca 45 grader vertikalt bak personen (Leirpoll 2005:53). Spisslys gir gjerne en lyssatt look og kan ødelegge den autentiske følelsen. Har lyskasteren dimmer, kan man eventuelt sette et sterkt neddimmet spisslys for å skape en mer naturlig effekt.

Hvis intervjuobjektet blir stresset av lyssettingen, kan man eventuelt bare sette hovedlys og bruke en reflektor som opplett for å fjerne sjenerende skygger. En reflektor er et objekt med en stor, hvit flate, som man bruker til å reflektere noe av lyset fra lyskasteren. Den kan også brukes til å reflektere lys fra et vindu eller fra solen. Som reflektor kan man for eksempel bruke en isoporplate.

Man skal være god for å sette lys som ser helt naturlig ut. Med lys følger det naturlig skygger, og disse kan lett lage en unaturlig look. Hvis man får nok lys til eksponering bare ved å bruke vinduslys og en reflektor, skaper dette ofte en mer autentisk stemning. I tillegg blir det en mindre iscenesatt situasjon for intervjuobjektet.

Vær obs på at jo flere lyskasterer du bruker, jo mer søl blir det, og jo flere skygger får du (...) Ofte kan det være bedre å sette opp en reflektor enn en lyskaster for bløttlys. En isoporplate, hvit papp eller en annen form for reflektor som kaster tilbake en del av hovedlyset vil gi et bløtt, fint opplett på motsatt side av ansiktet. Reflektor/bløtt lys skal ikke fjerne skyggene – bare dempe kontrasten! (Leirpoll 2005:54)

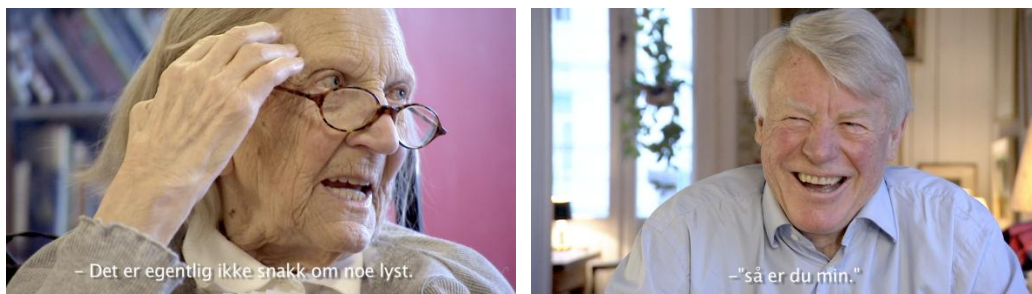
Lyssetting av intervjuobjektet og av bakgrunnen kan brukes til å skape stemninger. En varm fargetone og myke kontraster kan skape en trygg og lun atmosfære. Et mørkt rom med et hardt lyssatt intervjuobjekt gir en skummel look. Bildet til høyre av Charlie fra *Uteliggernes sang* er lyssatt ganske hardt og gir Charlie en røff look som passer til hans rolle i filmen. Ønsker man å fremstille en person dårlig, kan man sette et uflatterende lys som gir neseskylgge og mørke partier under øynene. Om det er etisk riktig kan selvsagt diskuteres.



Lyssætningen i forbindelse med sync-optagelser kan også være mer eller mindre medfortællende; der kan lægges ”dramatisk lys” på den talendes ansig og på baggrunden og dermed skabe for eksempel krimi- eller gyser-associationer, eller man kan – bogstavelig talt – stille ”modstandere” og ”bødler” i et dårligt lys og de andre som seerne skal identificere sig med, i et tiltalende lys. (Harms Larsen 2003:198)

Hvis intervjuet gjøres utendørs, må fotografen passe på at bakgrunnen ikke er lysere enn intervjuobjektet. Dette gir en utvasket og blass effekt. Hvis det er sol, bør intervjuobjektet helst plasseres i skyggen, med skygge i bakgrunnen. Da unngår man at personen myser mot solen, og man får et mykere lys i bildene. Antageligvis må man åpne blenderåpningen litt opp, og da får man en litt defokusert bakgrunn i tillegg. Er man tvunget til å gjøre intervjuet i solen, bør intervjuobjektet ha solen rett i ansiktet. Hvis ikke blir skyggene veldig harde, og man risikerer at det ene øyet forsvinner helt i skygge. Ønsker man et avslappet og komfortabelt intervjuobjekt, er det naturlig nok uideelt å plassere dem med solen i øyene. Derfor er overskyet vær optimalt for utendørsfilming. Lyset er mykere, og kontrastene og skyggene blir mindre.

Naturlig lys kan være vakkert. Hvis personen plasseres slik at lyset fra et vindu treffer litt på skrå forfra, får man nok eksponering samtidig som man unngår et helt flatt lys. Med flatt lys mener jeg at lyset treffer rett forfra og at ansiktet forflates. Faller lyset litt fra siden slik at ansiktet får lysere og mørkere partier skaper man dybde. Men man må være obs på uflatterende neseskysger og skygge fra øyenbrynsbenet. Sistnevnte skaper mørke partier under øynene og er et vanlig problem hvis man plasserer intervjuobjektet under en taklampe som gir lys rett ovenfra.



I Iles intervjuposisjon bruker jeg ingen ekstra lamper. Jeg har plassert henne slik at hun får nok eksponeringslys fra stuelampene, og vinduslyset som faller inn fra høyre skaper dybde i bildet og et fint liv i ansiktet hennes. I Gustavs intervjuposisjon har jeg satt opp hovedlys og bløtlys. Vinduet bak ham gir et naturlig, helt lett spisslys.

6.6 Lyd

Jeg har under avsnittet ”Valg av teknisk utstyr” drøftet hvordan lydutstyret påvirker forholdet mellom intervjuobjekt og regissør. Jeg vil nå diskutere hvordan fotografen kan ta opp lyden på ulike måter for å underbygge historiefortellingen.

Først og fremst må foto og regi vite hvilken stil intervjuet skal ha. Skal regissøren være usynlig? Skal lydutstyret være usynlig? Om intervjuet er en del av en reportasje eller en observerende dokumentar er avgjørende for hvilken mikrofon man velger. En håndholdt mikrofon gir et reportasjepreg. Da synliggjøres regissøren, fordi det er opplagt at det er noen som holder mikrofonen. Hvis man gjemmer en mygg under skjorten på intervjuobjektet, kan man i ettertid klippe bort regissørens spørsmål og ende opp med at intervjuobjektet prater alene og uten synlig lydutstyr. Kanskje er det dette som skaper den mest autentiske følelsen? For sikkerhetsskyld bør man mygge opp regissøren også, i tilfelle man i ettertid finner ut at man vil bruke noen av spørsmålene.

Spørsmålet når det gjelder redigerte intervjuer, er altså hvorvidt intervjueren skal høres og/eller synes i det ferdige produktet. Dette bør vi ha bestemt oss for før vi går i opptak. Gjør vi ikke det, får vi problemer under redigeringen. (Handgaard 2009:215)

Bruk av mygg gjør det enklere å sette opp intervjuposisjonen fordi regissøren ikke trenger å rekke frem med mikrofonen. Da kan intervjuobjektet og regissøren sitte med en litt større og mer naturlig avstand mellom seg, og det blir lettere å lyssette uten å få skygger fra regissøren på intervjuobjektet. I tillegg er det lettere å få et godt frontalt bilde av intervjuobjektet hvis det er litt avstand til regissøren.

Før intervjuet starter må fotografen vurdere lydforholdene på stedet. Et mest mulig stille sted er å foretrekke. Støyen under intervjuet kan skape vansker med å forstå hva intervjuobjektet sier og komme i veien for publikums nærhet til intervjuobjektet. I tillegg kan uregelmessig støy gjøre det vanskelig å klippe i et intervju. Hvis to svar skal klippes sammen og det bare er støy under det ene, blir klippet tydelig, og det kan ødelegge for den autentiske opplevelsen. Hvis man ikke kan unngå støyen, kan situasjonen ofte reddes inn ved å vise støykilden. Man aksepterer bilstøy hvis man har sett at intervjuobjektet står rett ved en bilvei. Men hvis man har kamera vendt vekk fra bilveien og bakgrunnen er en idyllisk skog, vil bilduren virke distraherende.

Miljølyd kan lette forståelsen av innholdet, men miljølyd kan også skape skurr. Derfor er det viktig å unngå distraherende og irrelevante støykilder under opptak. (Handgaard 2009:221)

Lydbildet er med på å skape levende situasjoner, og derfor kan det være lurt å ta opp ekstra lyd av ulike ting som skjer i miljøet. Hold mikrofonen nær den sildrende bekken eller den puttrende kjelen. Denne lyden kan være med på å bygge atmosfæren i filmen når man sitter i redigeringen. I tillegg bør fotografen ta opp 30 sekunder med stillhet i intervjusituasjon. Be

intervjuobjektet og regissøren sitte med mikrofonene påslått, slik at du fanger helt lik lyd som det ville vært i en tenkepause. Denne lyden gjør det lettere å klippe intervjuet etterpå (Leirpoll 2005:65).

6.7 Klippebilder

Det er vanlig å redigere intervjuer i etterkant. Intervjuobjektet har gjerne svart på spørsmålet flere ganger, og man velger den beste formuleringen. Man har begrenset med tid i filmen, så noen svar klippes ned.

For å kamuflere disse klippene, trenger man såkalte innklippbilder. Dette er bilder man legger over kuttet for å skjule at man har klippet, og bildene bør ta minst mulig fokus fra det som blir sagt.

Klippebildenes journalistiske funksjon er å holde seernes oppmerksomhet festet til det som er vesentlig i TV-reportasjen. Tanken er at et ”rått klipp” i et intervju virker forstyrrende på seeren og forkludrer innholdet. (Njaastad 2004:82)

Det mest typiske er å klippe til hender. Denne løsningen er lettvinnt for fotografen, men ikke spesielt kreativt. I dokumentaristmiljøet ser mange på innklipp til hender som en klisje som bør unngås. Men bildeopplevelsen er subjektiv, og det opplevde vi på den første screeningen for Wilhelms familie. I den versjonen av filmen som vi viste da, brukte vi et innklipp til Wilhelms hender i et intervju. Etter å ha sett filmen for første gang, var datterens sterkeste inntrykk bildet av farens hender, fordi hendene var det eneste som var igjen av den sterke pappaen hun husket. Innklipp til hender som fikler nervøst kan også ha en fortellende effekt. Men ønsker regissøren å unngå bilde av hender, finnes det ofte andre alternativer. I en nyhetssak med en byggeleder klipper man gjerne til bilder fra byggeplassen. I et personlig intervju kan man for eksempel vise stillbilder fra album som beskriver det personen snakker om. Ved aktive intervjuer gir ofte innklippsbildene seg selv fordi det pågår en aktivitet som seeren kan få se nærbilder av.

Gode klippebilder er bilder som er journalistisk motivert og som styrker innholdet i fortellingen. Det kan være reaksjonsbilder som understreker poenger, detaljbilder eller bilder som letter forståelsen av noe som beskrives i saken. (Njaastad 2004:82)

Det mest vanlige er å gjøre hele intervjuet med kamera på ansiktet, og så ta innklippbilder når intervjuobjektet er ferdig å prate. Men fordi dette kan oppleves statisk, jobber noen

fotografer mer dynamisk med å bevege seg ned til hendene når intervjuobjektet gestikulerer i praten. Dette kan gi en mer levende kameraføring, men samtidig risikerer man å gå glipp av et viktig ansiktsuttrykk.

I forkant av intervjuet må fotografen og regissøren bli enig om hvordan man skal klippe intervjuet. Dette er avgjørende for hvordan fotografen filmer.

Et alternativ er å bruke jumpcut. Det vil si å klippe mellom to nesten like bilder uten å kamuflere klippet. Dette ødelegger følelsen av at intervjuet er ubearbeidet, men samtidig vet den oppgående seer uansett at intervjuet er klippet. Jumpcut kan derfor enten øke den autentiske følelsen, fordi filmskaperen innrømmer overfor seer at han klipper og derfor bygger en tillit. Eller det kan skade den autentiske følelsen fordi seeren blir revet ut av historien. Filmskaperen kan ved å innarbeide jumpcut som en stil i filmen, gjøre at seeren etter hvert ikke reagerer på klippene. Men hvordan seeren reagerer vil være subjektivt. Derfor forsøker mange filmskaperere å unngå jumpcut.

I *Tilbake* bruker vi jumpcut. Etter prøving frem og tilbake kom vi frem til at dette gav den mest autentiske følelsen for oss. Vi testet det ut på screening og fikk positive tilbakemeldinger. Men at alle seere vil like stilen, kan man aldri sikre seg.

6.8 Voice-over vs se ansikt

I redigering kan man velge om intervjuobjektet skal synes mens hun prater, eller om man legger noen andre bilder over, slik at hun blir en slags fortellerstemme, en voice-over.

Før opptaket starter bør foto og regissør være enig om hvordan intervjuet skal brukes. Hvis intervjuet skal være voice-over, er det ikke nødvendig å jobbe med lyssetting, fordi bildet ikke vil synes uansett. Derimot blir lyden ekstra viktig fordi man ikke får vist miljøet og eventuelle støykilder. Fotografen bør likevel alltid lage et bilde som går an å bruke, i tilfelle det skjer noe uforutsett.

Hvis intervjuet skal brukes som voice-over, må fotografen jobbe ekstra med å ta bilder som skal ligge over stemmen. Disse bildene må enten ha en relevans for det som blir sagt eller være så nøytrale at seeren bare bruker oppmerksomheten på å høre på stemmen. Lyd og bilde vil alltid konkurrere med hverandre, og fotografen må jobbe for at budskapet kommer frem, slik at seeren opplever nærhet til intervjuobjektet.

I *Lykkens grøde* er størsteparten av intervjuene voice-over. Man hører stemmene til Guri og Marit fortelle, og man ser bilder av dem i ulike hverdagslige situasjoner. Mange av bildene viser dem tenkende.



Når man bruker voice-over på denne måten, kan man gi seeren en følelse av å høre tankene til intervjuobjektet.

Men noen ganger er mimikken og kroppsspråket vesentlig for å få frem budskapet i det som blir sagt. Nærheten kan ligge i pausene. Da er det vesentlig å vise seerne den som snakker. Derfor bør fotografen alltid lage et bilde som går an å bruke. Man vet aldri hva som kommer til å skje på opptak, og kanskje tar intervjuet en annen vending enn planlagt slik at man blir nødt til å bruke bildet.



Bildene over viser et intervju der Guri blir sittende og stirre ut i luften etter at hun har pratet, og så begynner hun å gråte. Her har filmskaperne valgt å vise intervjubildet, selv om størsteparten av filmen bruker voice-over.



Bildet til venstre viser Simen fra *Valdres Teens*. Han vil bli profesjonell fotballspiller og har akkurat spilt en kamp som ikke gikk så bra. I stede for å vise et sittende intervju av ham som forteller om kampen, ligger stemmen hans over bilder at han går nedslått ut fra banen. Bildet

underbygger innholdet i intervjuet og gir en sterk effekt.

Hvilken form som passer best, voice-over eller intervjubilde, vil variere etter tema, intervjuobjekt og miljø. Ofte vil begge deler passe fint, og jeg tror det er viktig å ikke låse seg helt til den ene eller andre formen. Å formidle budskapet til publikum må være prioritert nummer en, og noen ganger kan en form sperre for budskapet. En blanding mellom voice-over og intervjubilde kan fungere fint. I *Tilbake* bruker vi stort sett intervjubilde fordi intervjuobjektene snakker så utydelig og usammenhengende at det blir rart å vise andre bilder samtidig. Gustav er så uttrykksfull når han snakker at vi vil se ansiktet hans, men vi har lagt stemmen hans litt under andre bilder i inngangen til scenene hans for å skape flyt i klippen.

7.0 Kommunikasjon mellom fotograf og regissør

For at opptakene skal bli slik regissøren har sett for seg, er det viktig at fotografen har forstått regissørens visjon. Med regissørens visjon mener jeg hvilket budskap han eller hun ønsker å formidle til publikum og hvilken estetisk form opptakene skal ha. Jeg vil også drøfte hvordan kommunikasjonen innad i TV-teamet påvirker intervjuobjektet.

7.1 Regissørens visjon

Før opptak er det viktig at regissør og fotograf snakker om hva som er målet for intervjuet. Regissøren må formidle sine tanker og ideer til fotografen, og fotografen kan spille ball tilbake igjen ved å komme med forslag, alt etter hva teknikken og opptakssituasjonen tillater.

Sett fotografen godt inn i stoffet, slik at også den personen som skal håndtere kameraet forstår hva saken dreier seg om og kan delta i diskusjonen om bilder. Husk at uten forståelse for sakens innhold er det umulig for fotografen å bidra med kreative innspill. (Njaastad 2004:69).

Hvis det er snakk om et langt prosjekt, som for eksempel opptak til en dokumentar, kan regissøren låne fotografen filmer, bøker eller annet som kan gi ham eller henne et inntrykk av hva visjonen er. Skal intervjuet være del av et nyhetsinnslag, blir det gjerne en muntlig briefing i bilen.

Valg av teknisk utstyr påvirker hvilken stil opptakene får, derfor må fotografen vite hvilken stil som er målet før teamet reiser ut på opptak. Skal opptakene være håndholdt, kan det være lurt å ta med easyrigg. Eller vil regissøren ha alle bildene statiske på stativ? Hvis det bare er stemmen til intervjuobjektet som skal brukes, trenger ikke regissøren ha på seg mikrofon.

Men skal spørsmålene skal være med i det ferdige produktet, må fotografen pakke to myggsett.

For å få et vellykket resultat er det viktig at intervjueren bestemmer seg hvor synlig og hørbar han (og eventuelt teamet) skal være i det ferdige produktet, hvilken fortellerposisjon de skal innta, før intervjuet starter. Valg av fortellerposisjon vil i stor grad bestemme både intervjueteknikk og mikrofon- og kamerabruken. (Handgaard 2009:217)

Før man befinner seg i opptakssituasjonen, må fotografen kjenne regissørens balansegang i prioriteringen mellom det visuelle og det innholdsmessige. Hvis en lyskaster vil øke bildekvaliteten betraktelig, men gi litt dårlige svar – hva ønsker regissøren å gjøre? I de fleste situasjoner vil det være upassende å diskutere dette foran intervjuobjektet, så fotografen må vite det på forhånd.

Da jeg intervjuet Aslaug Holm, spurte jeg henne om hun hadde noen tips til hvordan fotografen kan jobbe for å få tak i regissørens visjon:

Jeg tror det handler om å forstå filmen. At du kjenner filmen under huden. At du fanger de menneskene som er i den filmen. Jeg tror det blir for faglig hvis du tenker *innholdet*. I stede handler det om å bli kjent med menneskene og fange karakterene og humoren som ligger i det universet du filmer. Og som fotograf er man mye med å påvirke hvordan filmen blir, fordi du går inn i prosjektet med din måte å se virkeligheten på. Du inspirerer også regissøren. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

7.2 Fotograf og regissørs kommunikasjon i intervjusituasjon

Kommunikasjonen mellom fotograf og regissør er med på å skape stemningen i intervjusettingen. Har de en god tone, vil det være med å underbygge en trygg atmosfære. Hvis de er stresset, misforstår hverandre eller kjefter, kan det gjøre intervjuobjektet usikkert og ødelegge for nærheten i intervjuet. Mennesker som er usympatiske mot kollegene sine, innbyr ikke til tillit. Nils Petter Lotherington er opptatt av teamets væremåte:

Om teamet utrygt, da blir det helt frenetisk. Det setter seg i den som skal bli intervjuet. Senk skuldrene. Man må ikke ha stress under opptak. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

For å beholde roen i opptakssituasjonen og unngå misforståelser, er det viktig å ha forberedt seg godt. Som jeg drøftet i avsnittet om ”Regissørens visjon” må fotografen på forhånd vite hvilken stemning og stil han eller hun skal jakte etter. Når målet er et autentisk og nært intervju, må TV-teamet passe på at de ikke tar for mye plass slik at de ødelegger den stemningen som er i miljøet.

Å gjøre intervjuet mer likt en samtale krever at fotograf og reporter forstår hverandre uten mange ord underveis og at de har avtalt på forhånd hvordan arbeidsmetoden er. (Njaastad 2004:125)

I disse forberedelsene bør man forsikre seg om at man har forstått hverandre riktig. Det kan lett oppstå irritasjon hvis man har misforstått hverandre og må bruke verdifull tid på å gjøre opptak på nytt. Har for eksempel fotografen filmet intervjuet i et annet utsnitt en regissøren ønsket, og intervjuobjektet må svare på spørsmålene på nytt, kan dette ødelegge det autentiske inntrykket. Svarene kan fremstå innøvde og lite spontane.

Det er altså viktig å kommunisere tydelig. God planlegging gjør at intervjuet går mest mulig knirkefritt, og det gir et profesjonelt inntrykk. Når TV-teamet viser at de vet hva de holder på med gir det forhåpentligvis intervjuobjektet følelsen av å være i trygge hender. Det innbyr til tillit. Skulle uhellet være ute og man må gjøre opptak på nytt, så spar oppvaskpraten til man sitter i bilen på vei hjem.

8.0 Det menneskelige aspektet versus det kreative og tekniske aspektet

Jeg har i denne oppgaven drøftet hvordan fotografen kan jobbe for å skape en autentisk og nær følelse i personlige intervjuer. Denne jobben innebærer som omtalt både et menneskelig aspekt og et kreativt og teknisk aspekt. De tre aspektene er knyttet nært sammen, men jeg har valgt å drøfte dem hver for seg for å kunne gå i dybden på hvert av temaene. Fordi temaene henger så tett sammen, har jeg allerede vært innpå sammenhengen mellom de tre i en del av underkapitlene. I dette kapitlet vil jeg diskutere grundigere hvordan fotografen kan jobbe for å finne balansegangen mellom de menneskelige og teknisk kreative hensynene han eller hun må ta ute på opptak.

Bildeeksempelet under illustrerer hvordan setting og teknikk påvirker intervjuobjektet. Bildet til venstre er fra Dagsrevyen, og bildet til høyre er fra Aslaug Holms dokumentar *Oljeberget*. Intervjuet i Dagsrevyen er formelt og oppstilt, med pen lyssetting og et klassisk utsnitt. Bildet fra *Oljeberget* gir et mer menneskelig og nært inntrykk av Stoltenberg. Her er den tekniske kvaliteten derimot dårligere. Bildet er filmet i motlys og er blast med lite farger.



Begge bildene fungerer til sin hensikt. Dagsrevyen har et journalistisk perspektiv og formidler statsministerens budskap. Aslaug Holm har et personlig perspektiv og viser seerne mennesket Jens Stoltenberg.

Er nærhet til intervjuobjektet viktigere enn kvaliteten på bildene og lyden? Og i så fall, hvor mye viktigere? Fotografen må gjennom hele opptakssituasjonen jobbe med denne balansegangen. For å ta riktig avgjørelse er det viktig at han eller hun kjenner regissørens visjon. La oss si at TV-teamet skulle lage en dokumentar om en jente som hadde slitt med psykiske problemer, men som gjennom terapiriding hadde fått det mye bedre. Hva ville regissøren valgt hvis han eller hun fikk disse alternativene?

Alternativ 1: Et håndholdt bilde med rotete bakgrunn, hvor intervjuobjektet forteller avslappet og med stor innlevelse om hvilken glede ridningen har gitt henne i livet. Intervjuobjektet holder på å børste hesten mens hun snakker, og det skraper litt i lyden på myggen.

Alternativ 2: Intervjuobjektet sitter hjemme i stuen, kamera står stødig på stativ og fotografen har satt opp en pen 3-punkts lyssetting. Lyden er god, og intervjuobjektet forteller greit, men litt ukomfortabelt, om ridningen. Etterpå drar TV-teamet til stallen og filmer bilder av henne som rir.

Begge alternativene har positive og negative elementer ved seg, og begge ville vært brukbare i dokumentaren. Det er ikke en kritisk avgjørelse hvilket alternativ man velger å gå for, men det ene alternativet er nærmere regissørens visjon enn det andre. Da må fotografen vite hvilken prioritet regissøren har mellom teknisk kvalitet og innhold.

Blir den tekniske kvaliteten for dårlig, vil dette komme i veien for innholdet, selv om innholdet er godt. Fotografen har både ansvaret og den beste kompetansen for å sette grensen for hvor mye man kan nedprioritere den tekniske kvaliteten. Er det nødvendig med ekstra lys for å kunne eksponere, så *må* man sette noe ekstra lys selv om intervjuobjektet blir litt ukomfortabel. Det er ikke vits å filme et innholdsmessig godt intervju som ikke kan brukes

fordi det er undereksonert. Eventuelt kan man finne en annen location eller gjøre intervjuet på et tidspunkt når det er mer naturlig lys fra vinduene. Under planleggingen kan det være lurt å diskutere slike problemstillinger med regi, slik at det ikke blir et tema man må ta opp foran intervjuobjektet.

Temaet på intervjuet og intervjuobjektets personlighet vil som tidligere drøftet i oppgaven være med å avgjøre hvordan intervjuet løses. Hvis man skal intervju en bonde om saueklipping, kan det skape fin driv i historien å gjøre intervjuet mens han barberer sauene. Men lyden fra klippemaskinen vil mest sannsynlig ødelegge lyd kvaliteten på intervjuet. Fotografen kan gjøre et testopptak og sjekke om lyd kvaliteten blir brukbar, og hvis ikke må han eller hun finne på en annen intervju setting som kan underbygge historien.

Fotografen må også vurdere i hvilke sammenhenger han eller hun skal gripe inn under intervjuet hvis det er noe galt med teknikken. En slik avbrytelse kan gjøre at intervjuobjektet mister tråden i hva hun snakket om, samtidig som man river ned illusjonen om at intervju situasjonen er en samtale. To vanlige problemer under intervju er at det oppstår en høy lyd i miljøet som tar fokus vekk fra det intervjuobjektet sier, eller at myggen lager elektrisk støy eller skrapelyder fordi intervjuobjektet beveger på seg. Skal fotografen avbryte med en gang lyden oppstår, selv om intervjuobjektet holder på å si noe veldig fint? Hvis lyden er så ødeleggende at svaret ikke kan brukes, vil det i mange tilfeller lønne seg å avbryte slik at intervjuobjektet ikke snakker seg ”tom” om temaet. Men samtidig kan det være respektløst å avbryte et følelsesladet svar. Dette er avveininger som fotografen må ta i den enkelte situasjonen.

Hvilket teknisk utstyr man har tilgjengelig, vil være med å avgjøre balansegangen mellom det menneskelige og det teknisk kreative. Bruker man et kamera som ikke er lyssterkt, blir man gjerne nødt til å sette lys eller flytte intervjuet utendørs. Har man bare en mygg, blir man nødt til å utelate regissørens spørsmål, og må tilrettelegge opptakene og fortellermåten etter denne begrensingen. Eventuelt kan man bruke lyden fra kameramikrofonen og akseptere at denne har dårligere lyd kvalitet. I vår eksamensfilm *Tilbake* bruker vi i noen tilfeller kameramikrofonen for å fange min lyd i dialog med karakterene. Karakteristikken på lyden fra kameramikrofonen er annerledes enn lyden fra myggmikrofonene, men vi kom frem til at historien trengte stemmen bak kamera og lar det gå på bekostning av lyd kvaliteten.

Hva skal man prioritere? Best mulig teknisk kvalitet eller et autentisk, upolert materiale?

Jeg tror det handler om å være opptatt av historien og fortellingen, og ikke være så opptatt av å ta gode bilder. For hvis du bare er opptatt av din egen jobb, og dirigerer karakteren rundt for å få fine bilder... Selvfølgelig skal man tilstrebe å ta best mulig bilder, men det viktigste er å se hva som ligger i scenen. At du fanger øyeblikket, og at du er tilstede med kamera der og da på en best mulig måte. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

Hvert opptak har sine begrensninger og muligheter. Det finnes ingen fasitsvar på hva som er riktig å gjøre, og fotografen må vurdere hver enkelt situasjon.

9.0 Etikk

Når TV-teamet drar ut for å gjøre et personlig intervju, er hensikten å få et menneske til å dele noe av seg selv, for så å vise det til offentligheten. I denne prosessen gjelder det å ha Vær Varsom-plakaten i bakhodet og ta etiske vurderinger underveis. Vær Varsom-plakaten er journalistenes etiske normer. Ved arbeid med dokumentarfilm har man andre krav til objektivitet enn det journalister har, men de punktene i Vær Varsom-plakaten som omhandler respekt for og beskyttelse av mennesker, er relevante for dokumentarfilmskapere.

Uansett om man lager dokumentarfilm eller et TV-innslag, har man et etisk ansvar både overfor de som lar seg intervju, de som blir omtalt og seerne. De som lar seg intervju er hovedfokuset i min oppgave, og jeg vil drøfte de etiske hensynene man har overfor dem i den følgende teksten. De som blir omtalt i filmen, er også viktige å ta hensyn til. La oss si at intervjuobjektet er en jente som forteller om foreldrenes skilsmisse og beskylder faren for å ha gitt henne alt for mye ansvar og ødelagt barndommen hennes. Mange av seerne vil kjenne til familien og dermed vite hvem faren er, selv om han ikke nevnes med navn. Beskyldningene kan ødelegge "hans gode navn og rykte" og i verste fall få konsekvenser for sosialt liv og yrkesliv. Så fremt en person ikke er dømt for noe i retten, vil et intervjuobjekts beskyldninger bare være en påstand. Punkt 4.14 og 4.15 i Vær Varsom-plakaten omtaler hvordan mennesker som blir utsatt for beskyldninger skal få imøtegå disse så snart som mulig. På journalistmunnne kalles dette "Samtidig rett til tilsvare", og prinsippet er at den som angripes skal få lov til å forsvare seg i samme sak. Straffeloven omtaler ærekrenkelses, og de fleste søksmål mot pressen skjer på grunnlag av straffelovens bestemmelser om ærekrenkelses og injurier (Brurås 2006:204). § 246 og 247 omtaler ærekrenkelses, og i § 247 står følgende:

(...) Er ærekrenkelsen forøvet i trykt skrift eller i kringkastingssending eller under særdeles skjerpene omstendigheter, kan fengsel i inntil 2 år anvendes. (Straffelovens § 247).

Både regissøren og intervjuobjektet kan bli saksøkt. Dette gir regissøren et spesielt ansvar for at intervjuobjektet vet hva han eller hun begir seg ut på.

I tillegg til å ha et etisk ansvar overfor intervjuobjektet og de omtalte, har regissøren et etisk ansvar overfor publikum. Seerne skal ikke villedes. Hvis TV-teamet har iscenesatt en situasjon som aldri ville funnet sted om det ikke var for dem, er man på kanten til å lure seeren. Det er mange hensyn å ta når man jobber med TV, men de etiske prinsippene eksisterer for å veilede i det ulente terrenget.

“Ethical consideration attempt to minimize harmful effects.” (Nichols 2010:52)

Jeg har i denne oppgaven lagt stor vekt på at TV-teamet må vinne intervjuobjektets tillit for å få et nært og autentisk intervju. Jeg mener ikke at man skal smiske og vise uekte sympati for å skape et følelsesladet intervju. Det vil være uetisk, og kan lett oppfattes som sosialpornografisk. Hensikten må være å bygge en god relasjon slik at TV-teamet får de svarene de er på jakt etter, samtidig som intervjuobjektet blir fremstilt på en sannferdig måte og kommer ut av intervjuet med æren i behold.

Om vi er aldri så mye ute i et rent saklig ærend, må vi beregne den følelsesmessige innvirkningen av intervjuene vi sender. Kringkastingsintervjuets styrke ligger først og fremst på det personlige plan. Der formidler følelser, enten vi vil det eller ei. Intervjuobjektene framstår ikke som kjølige hjerner eller talende dokumenter. Publikum tolker helhetsinntrykk, de hører og ser et menneske av kjøtt og blod. (Røe 1994:37)

9.1 Personlige utleveringer på TV-skjermen

Å utlevere seg selv i media, er en risiko. Når det gjelder personlige intervjuer, risikerer intervjuobjektet at noen seere er uenige med synspunktene deres, ler av dem eller ser ned på dem. Noen kan bli provosert. Fordi intervjuobjektet ikke representerer en organisasjon eller et parti, men seg selv, kan en slik respons føles ekstra tøff.

Det kan være fristende å underdrive konsekvensene av å utlevere seg selv på TV, for å få intervjuobjektet til å si ja til intervjuet. Men det er regissørens ansvar at intervjuobjektet vet hva han eller hun er med på. I boken “Introduction to Documentary” drøfter Bill Nichols

hvordan dokumentariskapere bruker ekte mennesker i filmene sine i motsetning til fiksjonsfilmer der det er skuespillere som figurerer:

What responsibility do filmmakers have for the effect of their acts on the lives of those filmed?" Most of us think of the invitation to act in a film as a desirable, even enviable, opportunity. But what if the invitation is not to act in a film but to *be* in a film, to be yourself in a film? What will others think of you; how will they judge you? What aspects of your life may stand revealed that you had not anticipated? (...) These issues add a level of ethical consideration to documentary that is much less prominent in fiction film. (Nichols 2010:48)

Aslaug Holm har over lengre tid jobbet med en dokumentar der hun filmer sønnene sine og selv er deltagende i filmen. Hun reflekterer rundt erfaringen med å utlevere seg selv på film kontra det å filme andre menneskers liv:

Du fanger jo andre i sårbare situasjoner, så det har vært utrolig viktig for meg å kjenne litt på hvor krevende det er. Å oppleve det. Jeg har kjent på risikoen ved å lage film om andre folk sitt liv. Jeg tror at noe av det som er krevende med å lage dokumentarfilm er å være oppriktig. På den ene siden så ønsker du å være en uredd, sannhetssøkende person og filme maktpersoner og mennesker som har det vanskelig i samfunnet. Samtidig så er det en ambivalens i det å ta opp et kamera og filme andres liv. For hvor sannferdig kan du være? Hvor åpen klarer du å være i møtet med andre mennesker? Du kommer ofte til kort, ikke sant? Men jeg tror det er utrolig viktig å ha en menneskelighet der. Å være empatisk. Det er bra å reflektere rundt den risikoen og kjenne på den. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

I mitt arbeid som nyhetsfotograf, har jeg ved opptak på ulykkessteder flere ganger opplevd reportere som har klart å overbevise vitner eller pårørende til å uttale seg selv om de i utgangspunktet ikke ønsker det. I slike tilfeller tror jeg det er utrolig viktig å være forsiktig. En ting er om en person fniser og synes det er litt flaut å komme på TV, men sitter på en veldig fin vitneobservasjon. Da synes jeg det er greit å legge litt press på vedkommende. Men har en person opplevd en traumatisk hendelse, bør man i utgangspunktet ikke spørre om intervju, og om man spør må man akseptere et nei med en gang.

Jeg filmet for Dagsrevyen 23. juli utenfor Sundvollen hotell hvor alle de berørte etter Utøya-massakren oppholdt seg. Vi var flere team fra NRK der, men jeg og min reporter filmet ikke noen intervjuer med ungdommer som hadde opplevd massakren. Flere sto sammen med oss og gav intervjuer til radio og avis, men de ønsket ikke å bli filmet. Dette respekterte vi, men mange av de utenlandske TV-kanalene kastet seg over dem og presset frem intervjuer. Kanskje hadde vi en høyere terskel for å ta opp kamera fordi vi som nordmenn i større grad

identifiserte oss med de berørte?

9.2 Å beskytte intervjuobjektet mot seg selv – ikke alt skal sendes

Ikke alle mennesker bør intervjues på TV, selv om de er villige og har uttalelser som gjør seg godt i dokumentaren eller innslaget. Dette omtaler Vær Varsom-plakaten i punkt 3.9:

Opptre hensynsfullt i den journalistiske prosessen. Vis særlig hensyn overfor personer som ikke kan ventes å være klar over virkningen av sine uttalelser. Misbruk ikke andres følelser, uvitenhet eller sviktende dømmekraft. Husk at mennesker i sjokk og sorg er mer sårbare enn andre.

Mennesker som ikke kan ventes å være klar over virkningen av sine uttalelser, er for eksempel barn og berusede mennesker. Barn under 16 skal ikke intervjues uten tillatelse fra foreldre. Berusede mennesker skal i hovedsak ikke intervjues i det hele tatt.

Vår dokumentar om demens faller inn under denne paragrafen. Demente kan ikke ventes å være klar over virkningen av sine uttalelser. I vårt arbeid for å gjøre filmen mest mulig etisk riktig, startet vi med å få tillatelse fra de pårørende. De pårørende trodde at de demente ville ønsket å delta i filmen. Vi har vært bevisst på å bevare integriteten til karakterene, og de pårørende har gitt tilbakemeldinger på at vi har fanget personlighetene deres godt. Videre har vi vært nøye på hvilke uttalelser de demente kommer med, og har ikke tatt med vulgære eller støtende kommentarer. Den første pasienten vi fikk tillatelse til å filme, fulgte vi en stund, men vi valgte å ikke ta ham med i filmen, fordi sykdommen utviklet seg raskt og han ble veldig vulgær og frekk. Vi kan aldri med sikkerhet vite om Ilse, Wilhelm og Astrid ville ønsket å være med i en dokumentar om demens. Men vi har gjort hva vi kunne for å forsikre oss om det. Skal man ikke lage filmer om mennesker som ”ikke kan ventes å være klar over virkningen av sine uttalelser”? Barn, demente, psykisk utviklingshemmede?

Når vi har å gjøre med intervjuobjekter som av forskjellige grunner ikke kan forventes å ha full oversikt over effekten av sine uttalelser, skal vi vise særlig aktsomhet. (Røe 1994: 90)

Jeg tror det Røe sier er viktig. Man skal *vise særlig aktsomhet*. Jeg tror ikke man nødvendigvis skal la være å intervju intervjuobjektene, men man skal trå forsiktig. Kanskje er det akkurat disse gruppene som trenger å bli hørt? Jeg mener at med tillatelse fra verger, nøye etiske vurderinger og en verdig fremstilling må man kunne lage film om disse gruppene også.

”Husk at mennesker i sjokk og sorg er mer sårbare enn andre.” Denne setningen fra Vær Varsom-plakatens punkt 3.9 opplevde jeg spesielt sterkt da jeg jobbet utenfor Sundvollen. Da sa en ung jente som hadde vært på Utøya ja til å gi intervju til en TV-kanal. Idet hun begynte å fortelle, strømmet det til med andre fotografer, og snart var hun helt omringet av media. Hun fortsatte å fortelle, og alle fikk sitt, så gikk hun inn på hotellet. Fem minutter senere kom det en politimann ut og fortalte at jenten hadde brutt fullstendig sammen og oppfordret til ikke å sende intervjuet. Jenten hadde opptrått helt naturlig, men med tanke på hva hun hadde vært gjennom, burde det være opplagt for journalistene og fotografene at denne jenten var i sjokk. Men i mange andre tilfeller kan det være vanskelig å avgjøre om en person er i sjokk eller ikke. Uansett synes jeg at dette eksempelet viser at hvis fotografen og journalisten er tvil, så bør man la være å gjøre intervju med en person som kan være i sjokk.

9.3 Kan fotografen fange virkeligheten?

I denne oppgaven jakter fotografen på den autentiske stemningen i intervjuet. Det som oppleves som ekte og troverdig. Å filme virkeligheten går ikke nn. Virkeligheten oppleves subjektivt fra menneske til menneske. Men fotografen kan fange et utsnitt av den virkeligheten han eller hun opplever. Regissøren og intervjuobjektet gir også sin versjon av virkeligheten.

Intervjuet *er* aldri virkeligheten selv, men en versjon av virkeligheten som lyder i høytaleren eller ruller over skjermen. Intervjueren vinkler intervjuet og tilstreber med det en versjon av virkeligheten, men ikke hele virkeligheten. Intervjuobjektet ivaretar egne interesser og presenterer sine versjoner av virkeligheten, men heller ikke hele virkeligheten. (Røe 1994:89)

Når man dukker opp med kamera, påvirker man det miljøet og den virkeligheten man møter. Tilstedeværelsen til TV-teamet vil i de fleste tilfeller medføre at mennesker oppfører seg annerledes enn de ville gjort om de var alene.

Som drøftet tidligere i oppgaven, gir det gjerne mer driv i historien om intervjuet gjøres i en aktivitet. Ofte må denne aktiviteten settes i gang av regissøren. Blir dette manipulasjon av virkeligheten? Mange som jobber med dokumentar eller nyhetsinnslag, vil si at det er ok å gi slik regi for å spare tid, så lenge den regisserte situasjonen kunne utspunnet seg naturlig om man hadde ventet lenge nok. Hvis man vil intervju husmoren mens hun tørker støv, er det dumt om TV-teamet må bli værende tre dager fordi husmoren har en fast dag hun gjør

husarbeidet. Bill Nichols drøfter hvordan den autentiske følelsen kan bli ødelagt når regissøren gir regi og dermed pålegger karakteren en "rolle":

The director`s right to a performance is a "right" that, if exercised, threatens the sense of authenticity that surrounds the social actor. Social actors present themselves as they are, not as a director conceives a role. Too much direction and the sense that we behold an authentic self-presentation may waver. (Nichols 2010:46)

Aslaug Holm gjør ofte intervjuene i en situasjon slik at de blir del av en scene i stedet for et stillesittende intervju.

Å si at iscenesettelse ikke er lov, men at det er greit å filme i 30 timer for å vente på det faktiske øyeblikket og så ta ut dette ene minuttet. .. Hva er forskjellen på det? Du velger ut et øyeblikk, og hvordan du får det øyeblikket handler jo om din tilstedeværelse som regissør. Du er jo der med kamera og påvirker situasjonen uansett. Men for at iscenesettelse skal fungere, så må det være noe som er troverdig og lever av seg selv når du filmer. Det må oppstå noe foran kamera. Er det autentisk eller ikke? Det opplever du som seer, tenker jeg. (Holm, eget intervju, 12.04.2012)

9.4 Fotografen påvirker hvordan intervjuobjektet fremstår

Ulike valg fotografen gjør i opptakssituasjonen, påvirker hvordan intervjuobjektet fremstår. Som jeg har drøftet i kapitlet om kreativ historiefortelling, kan fotografen for eksempel lyssette intervjuobjektet pent eller uflatterende. Lyssettingen er medfortellende, og hvis man lager en skummel lyssetting vil det sette intervjuobjektets utsagn i en annen kontekst enn om man hadde laget en hyggelig stemning med lyset. Valg av location påvirker også budskapet. Hvis man intervjuer en rik dame om veldedighet og plasserer henne i fattigslige omgivelser, kan det gi henne en "ovenfra og ned"-fremtoning. Overvinklet kamera kan få personer til å fremstå stakkarslige, og undervinklet kamera kan gi den samme personen et dominerende og usympatisk uttrykk. Fotografen har altså stor makt over budskapet i intervjuet. Den vanligste feilen som begås, er kanskje at fotografen ikke er bevisst på påvirkningskraften sin og legger uintenderte budskap i bildene sine. Stativet står litt for lavt på grunn av slurv, og påfører dermed intervjuobjektet et uttrykk som kan oppfattes som usympatisk. Verre er det når fotografen med hensikt fremstiller en motpart i en sak som usympatisk ved hjelp av kreative grep. Hvis personen klarer å sette seg selv i et dårlig lys er det én sak, men å tillegge en person negative karaktertrekk bevisst er i etikkens grenseland. Jeg mener at det er uetisk.

9.5 Redigeringen i ettertid – intervjuet i en kontekst

I redigeringen må TV-teamet vurdere hvilke utsagn som skal brukes. Kanskje er noen av svarene for private til at de bør sendes. Videre må teamet vært obs på at svarene settes i riktig kontekst. Budskapet i et svar kan oppleves annerledes når det settes inn i en helhet i en dokumentar eller et innslag.

Det er fort gjort både å kommentere og fordreie et utsagn gjennom valg av bilder, musikk, innledning eller annonsering. (Røe 1994:92)

Derfor bør teamet være varsom. Hvis man plukker ut deler av et svar, kan også meningsinnholdet bli annerledes enn det intervjuobjektet intenderte. Redigerer TV-teamet en reportasje som skal bli ett minutt og tretti sekunder, må regissøren og fotografen være selektive i utvelgelsen av svar. Da kan det være fristende å redigere bort alle forbeholdene og kun bruke hovedsynspunktene til intervjuobjektet. Seerne sitter da igjen med en feil oppfatning av intervjuobjektet, og det er uetisk både mot intervjuobjektet og seerne. Videre er det viktig at intervjuet brukes i den sammenhengen som ble avtalt med intervjuobjektet.

Intervjuobjektet skal kjenne til hvilken sammenheng intervjuet er tenkt brukt i. Blir det satt inn i en helt annen sammenheng enn den avtalen ble basert på, plikter vi å informere intervjuobjektet om dette. (Røe 1994: 89)

Hvis intervjuet er veldig personlig utleverende, kan det være lurt å vise den ferdig redigerte versjonen til intervjuobjektet før sending, for å forsikre seg om at personen kan håndtere at dette vises offentlig. Dette kan gi en trygghet for intervjuobjektet, samtidig som regissøren forsikrer seg om at han eller hun har sitt på det tørre.

Når alt kommer til alt, dreier dokumentarfilm seg om at man lager film om ekte mennesker av kjøtt og blod. TV-teamet er privilegert for at noen velger å åpne seg for dem i et personlig intervju og bør behandle intervjuobjektet med respekt når de setter sammen filmen eller innslaget.

Assumptions vary considerably, (...) but the underlying question of what we do with people persists as a fundamental issue for the ethics of documentary filmmaking. (Nichols 2010:66)

10.0 Konklusjon

Jeg har drøftet hvordan det i en intervjusetting oppstår et spesielt intervjurom der maktforholdene er annerledes enn i en vanlig samtale situasjon. Den dynamikken og psykologien som utspiller seg mellom TV-teamet og intervjuobjektet, har innvirkning på resultatet av intervjuet. Intervjuobjektet kan lett bli nervøs og usikker på grunn av maktskjevheten og alle forventningene.

All teknikken rundt intervjusituasjonen kan også virke skremmende på intervjuobjektet. Kraftige lyskastere, et stort kamera og en pekende mikrofon kan komme i veien for et nært og godt intervju.

Min masteroppgave har tatt utgangspunkt i at regissøren ønsker seg et nært personlig intervju med autentisk stemning. Hvordan fotografen skal løse dette, både ved menneskelig kontakt og rent kreativt og teknisk, vil variere fra situasjon til situasjon. Temaet for intervjuet, personligheten til intervjuobjektet, tidshorizonten for prosjektet og hvilket utstyr fotografen har tilgjengelig er bare noen av faktorene som spiller inn.

En konklusjon føler jeg likevel at det går an å trekke: I og med at målet er et nært personlig intervju, vil en god kjemi og tillit mellom intervjuobjektet og TV-teamet være avgjørende. Nils Petter Lotheringtons kloke ord oppsummerer godt det jeg ser på som hovedmomentet ved å bygge tillit til intervjuobjektet:

Min filosofi er at de fleste går og er veldig mye fotografer, og glemmer å være medmenneske. Det skjer noe med menneskene når de får tid til å bli kjent. Det skal være trygt og behagelig. Fotografen er opptatt av å filme vakkert, og så forsvinner den menneskelige kontakten. Jeg mener at man må drite litt i å være flink fotograf, og heller være tilstede og se det andre mennesket. (Lotherington, eget intervju, 30.03.2012)

Når denne tilliten ligger i bunn, tror jeg sannsynligheten er større for at intervjuobjektet takler å få kamera rettet mot seg. Personene bak kamera er ufarliggjort, og forhåpentligvis føler intervjuobjektet seg trygg på at intervjuet vil bli forvaltet på en god måte i etterarbeidet. Da har man bygget en god plattform for det forestående intervjuet.

Hvilken form TV-teamet velger på intervjuet, har innvirkning på følelsen av autensitet og nærhet i sluttresultatet. Skal man velge en medfortellende location i et levende miljø, et sittende intervju i trygge omgivelser. eller et intervju i aktivitet?

Fotografen må ved hvert intervju vurdere hvilken løsning som er mest hensiktsmessig. Er temaet vanskelig for intervjuobjektet å snakke om eller komplisert å forklare, kan det være lurt å gjøre intervjuet sittende i rolige omgivelser. Da kan intervjuobjektet konsentrere seg om å snakke, og seerne blir ikke distraheret av omgivelsene rundt. Hvis temaet derimot ikke er for følsomt eller komplisert, kan det være fint å plassere intervjuobjektet i en situasjon. Flere av lærebøkene jeg har lest anbefaler denne måten å jobbe på. Min egen erfaring som fotograf tilsier også at dokumentaren eller reportasjen blir mer levende hvis intervjuobjektet holder på med en aktivitet.

Drøftingen i oppgaven min har nesten tatt form som en intervjuguide over hva fotografen skal tenke på i forbindelse med personlige intervjuer. Problemstillingen legger opp til dette. Kanskje har jeg vært vel grundig og detaljert, og noen kan mene at jeg har beveget meg litt utenfor temaet nærhet og autensitet. Men jeg mener at det menneskelige, det tekniske og det kreative henger så tett sammen at det er riktig å gå i dybden på denne måten.

Min konklusjon er at for å skape et nært personlig intervju med autentisk stemning, er det viktig å bygge tillit mellom intervjuobjektet og TV-teamet. Videre må fotografen vurdere hvert enkelt intervjuobjekt og tema individuelt, og tilpasse både utstyr, opptakssituasjon og kreative fortellermetoder deretter.

Appendix for produksjonen av *Tilbake*

Søknad til Fritt Ord stipendet

Kjære Fritt Ord

Ytringsfriheten er en av de største privilegiene vi har i det norske samfunnet, den sørger for at mangfoldet skal kunne ha innflytelse og at enkeltmennesket trygt skal kunne engasjere seg. Men hva med de enkeltmenneskene som ikke helt husker hva de mener? Hva med dem som ikke er helt sikre på hva ytringsfrihet er i det ene øyeblikket, men kan komme på det i det neste? Hva med de som ytrer seg, men som bare blir møtt med et smil og klapp på skulderen, nemlig de demente? Hvordan skal deres rettigheter og behov ivaretas, og skjønner de som tar avgjørelser på vegne av demenspasienter virkelig hva slags livssituasjon de befinner deg i?

Jeg skal lage en dokumentarfilm som del av min masteroppgave i dokumentarregi ved Høgskolen I Lillehammer. Denne filmen skal handle om tre demente mennesker. Jeg ønsker å gi et innblikk i deres virkelighetsoppfattning, slik at en skal få en utvidet forståelse av hvordan det kan være å bli rammet av en slik sykdom. Filmen skal prøve å fange frustrasjonen og de kompliserte livssituasjonene disse menneskene opplever i hverdagen. Filmen skal også prøve å tegne et levende og verdig bilde av hovedpersonene, slik at vi skal se dem med nye øyne - og mer respekt. Filmen er inspirert av diktet *Ser du meg søster*. Jeg mener at denne filmen vil øke kunnskapsnivået om demens, og kunne bli et viktig innlegg i debatten om eldreomsorg og behandling av demente.

"Hva ser du søster"

*Hva ser du søster i din stue? En gammel, sur og besværlig frue,
usikker på hånden og fjern i blikket, litt grisert og rotet hvor hun har ligget.
Hun snakker høyt, men hun hører deg ikke, hun sikler og hoster, har snue og hikke.
Hun takker deg ikke for alt det du gjør, men klager og syter, har dårlig humør.*

*Er det hva du tenker? Er det hva du ser? Lukk øynene opp og SE - der er mer!
Nå skal jeg fortelle deg hvem jeg er, den gamle damen som ligger her.*

*Jeg er pike på 10 i et lykkelig hjem med foreldre og søsken - jeg elsker dem!
Jeg er ungmø på 16 med hjerte som banker av håp og drøm og romantiske tanker.
Jeg er brud på 20 med blussende kinn. Jeg er mor med små barn, jeg bygger et
hjem, mot alt som er vondt vil jeg verne dem.*

*Og barna vokser med gråt og med latter. Så blir de store, og så er vi atter
to voksne alene og nyter freden og trøster hverandre og deler gleden
når vi blir femti og barnebarn kommer og bringer uro og latter hver sommer.
Så dør min mann, jeg blir ensom med sorgen og sitter alene fra kveld til morgen,
for barna har egne barn med hjem det er så mye som opptar dem.*

*Borte er alle de gode år, de trygge, glade og vante kår.
Nå plukker alderen fjærene av meg. Min styrke, mitt mot, blir snart tatt fra
meg. Ryggen blir bøyd og synet svikter - jeg har ikke krefter til dagens plikter.
Mitt hjerte er tungt og håret grått. Med hørselen skranter det også smått.
Men inne bak skrøpeligheten finnes det ennå så meget vakkert og minnes;*

*barndom, ungdom, sorger og gleder, samliv, mennesker, tider og steder.
Når alderdomsbyrdene tynger meg ned så synger allikevel minnene med.*

Men det som er aller mest tungt å bære er det at EVIG kan INGENTING være!

*Hva ser du søster? - En tung og senil og trett gammel skrott?
- Nei. Prøv en gang til! Se bedre etter - alt som du kan finne;
et barn, en brud, en mor, en kvinne! Se meg som sitter der innerst inne!
Det er MEG du må prøve å se - og finne!*

Diktet er funnet i en nattbordskuff på et eldre hjem.

Jeg søker derfor Fritt ord om 20.000 kr., og håper at dere vil være å være med å sette dementenes hverdag på dagsorden.

Prosjektbeskrivelse

Denne dokumentarfilmen skal bli mellom 28 og 58 minutter lang. Den skal lages av fotograf Kristin Bull, som går siste året på masterstudiet i dokumentarfotografi og av meg selv som går på dokumentarregi. Opptaket av filmen begynner i november, og vil fortsette til ut på nyåret. Parallelt med dette vil vi klippe det materialet vi har underveis, og vise dette til medstudenter og faglærere for å få tilbakemelding på filmens former. Jeg ønsker å samarbeide med komponist Alf Lund Godboldt - som jeg har samarbeidet med på mine to siste filmer - for å skape det poetiske uttrykket jeg ønsker. Den ferdige filmen skal kunne brukes i undervisning av helsepersonell og forhåpentligvis bli vist på nasjonale og internasjonale festivaler. Produsent for filmen er min professor Alexander Røsler. Filmen skal ikke bli en informasjonsfilm eller undervisningsfilm, men forhåpentligvis en film som kan gi grunnlag for diskusjon og gi en innsikt i de menneskelige aspektene. For å sørge for at de fakta som nødvendigvis vil bli gitt om sykdommen demens vil jeg få fagpersoner fra Madserudhjemmet til å ettergå og godkjenne denne informasjonen.

Synopsis

Denne filmen handler om tre enkeltmennesker med sykdommen demens. Vi møter dem først der de bor nå på Madserudhjemmet i Oslo. Første del av filmen skal portrettere dem som forvirrede eldre mennesker, publikum skal få en dårlig følelse av at en demensavdeling er trist, skummel og svært lite givende for de som bor der. Deretter vil jeg gå mer spesifikt inn på karakterene, og gjennom deres minner vil jeg skape et bilde av hvem dette mennesket faktisk er, hva personen har gjort før og hvilke redsler og drømmer personen har. Disse minnene vil jeg vise frem til publikum ved at de eldre forteller om, eller gjenopplever scenene. I denne delen vil jeg at publikum skal se forbi personens ytre og se at den demente eldre personen er et menneske med verdighet, meninger og behov.

En annen del av filmen skal være et skyggeteater. Det er inspirert av bandet Little Dragons musikkvideo til sangen *Twice*. Her skal jeg illustrere og billedgjøre hva demens er. Livet er som et landskap med fjell og daler, de viktige tingene i livet som har gjort dypt inntrykk på oss, eller ting vi har opplevd igjen og igjen er fjelltopper, mens de andre minnene er daler. Jeg har selv jobbet på eldre hjem, og der fikk jeg forklart at det å få demens kan sammenlignes med et tjukt teppe med tåke som legger seg over dette landskapet, og dermed også hvordan minnet om hvordan ens datter ser ut nå, som voksen dame kan, forsvinne i tåken. Derimot kan minnet om at hun var en liten jente du var glad i være klart som dagen. Det kan også være tilfellet med andre episoder, som da du ble helt forferdelig redd for henne den gangen hun ble borte for deg på en togstasjon, og dette kan personer med demens gjenoppleve igjen og igjen. Dermed kjenner man ikke igjen sin voksne datter, og man kan ofte bli redd

og frustrert og lure på hvor den lille jenta er, noe som fører til at man gjenopplever denne traumatiske opplevelsen fra år tilbake. Gjennom skyggeteater og dokumentarmateriale fra karakterenes liv skal jeg lage en enkel, nesten naivistisk historie som forklarer nettopp dette.

I et tredje lag i filmen skal det være en form for rekonstruksjon av den virkeligheten de demente opplever. I en situasjon der en av karakterene for eksempel er veldig frustrert og redd fordi han-eller-hun ikke vet hvor de små barna sine er, og derfor må si til en pleier at de må finne dem, vil vi klippe til en "point of view" der den demente for eksempel tror den står og snakker med en togkonduktør på femtitallet. Det blir dermed veldig frustrerende for den demente når togkonduktøren, som egentlig er pleieren sier at barna er voksne og har det helt bra. Helt konkret kan det nevnes at den ene hovedpersonen ofte tror hun er på et tog til Hannover, og det er ønskelig å filme fra denne strekningen. Jeg skal ha flere slike rekonstruksjoner i filmen der jeg prøver å illustrere følelsen av demens. Dette mener jeg kan være et viktig innlegg i debatten rundt det å realitetsorientere demenspasienter.

Dette er selvfølgelig et kunstnerisk uttrykk for hvordan jeg tror det oppleves, basert på informasjon fra pårørende og helsepersonell, samt min egen fantasi. Det skal gå klart fram av filmen at dette er et poetisk uttrykk, laget for å vise hvordan følelsen kan være, og at det ikke er harde fakta.

En av karakterene er fra opprinnelig fra Tyskland og en opprinnelig fra Italia. Disse karakterene tror ofte at de er tilbake i hjemlandet sitt, eller de tror at de skal reise dit. Vi har derfor et ønske om at noen av rekonstruksjonene kan være fra steder i deres faktiske hjembyer. To av karakterene synger og dander mye når de hører på musikk, jeg ønsker derfor å i noen situasjoner kunne bruke reallyden fra radioen og betale tono for dette.

Budsjett

Utgifter	Sum
Transport	5 000
Filmmusikk	10 000
Rekvisitter	2 000
Postproduksjon	3 000
Animatør	5 000
Tono	5 000
Opptak i utlandet	5 000
TOTALT	35 000
Inntekter	Sum
Budsjett - TVF, HIL.	15 000
Eventuell støtte fra Fritt Ord Stiftelsen.	20 000
TOTALT	35 000

Med vennlig hilsen
Kristin Dahlen Rogstad
Masterstudent ved Høgskolen i Lillehammer.
Tlf 97747309 - Kristin.rogstad@gmail.com

Produksjonsplan for *Tilbake*

Oktober	November	Desember
1 Praksis	1 Uttak utstyr	1 SCREENING Pilot
2 Praksis	2 OPPTAK høstbilder	2 Opptak?
3 Praksis	3 OPPTAK Claudio	3
4 Praksis	4 OPPTAK	4
5 Praksis	5 HELG –opptak?	5 Klipp
6 Praksis	6 HELG- opptak?	6 Klipp
7 Praksis	7 Innlevering utstyr	7 Klipp
8 Praksis	8 Klipp	8 Klipp
9 Praksis	9 Klipp	9 Klipp
10 Praksis	10 Klipp	10
11 Praksis	11 Klipp – kjøp lampe	11
12 Praksis	12	12 Klipp ferdig
13 Praksis	13	13 Versjon2: PILOT
14 Praksis	14 Klipp	14 Julebord TVF
15 Praksis	15 Demenskurs	15 Juleferie
16 Praksis	16 Uttak utstyr	16
17 Praksis	17 Opptak	17
18 Praksis	18 Opptak	18
19 Praksis	19	19
20 Praksis	20	20
21 Praksis	21 Opptak	21
22 Praksis	22 Opptak	22
23 Praksis	23 Opptak	23
24 Praksis	24 Opptak	24
25 Workshop	25 Opptak	25
26 Workshop	26 HELG – opptak	26
27 Preprod	27 HELG – opptak	27
28 Preprod	28 Innlevering utstyr	28
29	29 Klipp	29
30.	30 Klipp	30
31 Preprod Lyd Svennl		31

Januar	Februar	Mars	April
31 KristinBull ble 26!	1 MA – levere.	1 Levere utstyr	1
1 og 2	2 Klipp & Logg	2 Undervisning	2 Påskeferie
3	3 Klipp & Logg	3 FRI	3
4 Julefri ferdig.	4 Ikke helt fri	4 FRI	4
5 Planleggingsdag	5 Ikke helt fri	5	5
6 Planleggingsdag	6 Klippe & logge	6	6
7 FRI	7 Klippe & logge	7 Bull premiere	7
8 FRI	8 ferdig stille	8	8
9 Skrive MA oppg.	9 Screening .	9	9 LYD mikse
10 Skrive MA oppg.	10 Foredrag	10 Bryllup	10 LYD mikse
11 Hente utstyr	11 FRI	11 Teknisk dag	11 LYD mikse Unvs.
12 Opptak	12 FRI	12 - SCREENING	12 LYD mikse Unvs.
13 Opptak	13 Lage ny taktikk	13 Klippe veiledning	13 LYD mikse
14 FRI	14 Klippe	14	14 LYD mikse
15 FRI	15 Klippe	15	15 Teknisk dag
16 opptak Ilse	16 Klippe Julbord	16	16 Teknisk dag
17 opptak Gustav	17 Hente utstyr.	17 Ikke helt fri	17 LEVERE FILM.
18 Skitur & tåke opptak	18 FRI	18 Ikke helt fri	18 Skrive MA oppg.
19 opptak W flytter	19 FRI	19	19 Skrive MA oppg.
20 FRI	20	20	20 Skrive MA oppg.
21 FRI	21	21	21
22 FRI	22	22 Låse klipp.	22
23 Levere utstyr.	23	23 LYD/COLOR/tekste	23 Skrive MA oppg.
24 Klipp & Logg	24	24 LYD/COLOR/tekste	24 Skrive MA oppg.
25 Klipp & Logg	25 Opptakshelg	25 LYD/COLOR/tekste	25 Skrive MA oppg.
26 Klipp & Logg	26 Opptakshelg	26 LYD/COLOR/tekste	26 Skrive MA oppg.
27 Skrive MA oppg.	27	27 LYD/COLOR/tekste	27 Skrive MA oppg.
28 MA helg	28	28 LYD/COLOR/tekste	28
29 MA helg	29	29 LYD/COLOR/tekste	29
30 Skrive MA oppg.		30 LYD/COLOR/tekste	30 Skrive MA oppg.
31 Skrive MA oppg.		31 Roggis 26 år!	31 Skrive MA oppg.

Fotokonsept/ Bulls tanker.

- Bildene skal kunne ligge lenge uten å klippes. For autentisk følelse.
- ALT skal være stativ.
- Nærhet, personlighet.
- Ikke reportasjestil. Trenger ikke begynne med et oversiktsbilde alltid, hva med små detaljer som kan få seeren til å bli nyskjerrig?
- Den autentiske stemningen. Observere dem. La kamera gå, ikke skru av. Heller slett det urelevante om kvelden etter opptak.
- Bruke panner som overganger, for å skape dynamikk.
- Hvis vi skal klippe til rekonstruksjoner fungerer også pannene bra som overgang. Ta sjansen på å panne ut/zoome inn der det evt kan passe med rekonstruksjon.
- Institusjonsfølelsen. De er fratatt kontrollen over seg selv.
- Kontrasten til Gustav som bor i et koselig hjem. Men Astrid er ikke der, så det er litt stort og tomt.
- Det er greit at vi synes. Husk å ta lyd på Kristin. Og Kristin.
- Tåkebilder
- Timelapsbilder av tåke, oversiktsbilde over by eller dal. Tåke som driver over byen. (Gjerne med elementer som viser at bildet går baklengs.)
- Eksteriørbilder som går baklengs.
- Poetiske eksteriørbilder. Bildene skal ha en stemning, ikke bare brukes til å lage tomme pauser i filmen. De skal si noe mer. Morgen/kveldsstemming/tåke.
- Madsrud som en institusjon: "Weil ich HIER bleiben muss."

Utstysrliste

- Panasonic 2100
- Lader + 2 batterier
- strømforsyning til kamera
- Kameralampe
- dedolight kitt
- p2 kort
- stativ til stort kamera
- monopod til stort kamera
- 2 Sennheiser mygg sett
- bom-sett
- headsett
- lydmikser
- linsepapir og linseveske
- backfokusark regntrekk

Klippemanuser / planer

Pilot klippe-manus

Triste steriotyp-gamlehjem bilder av Ilse, Wilhelm og Astrid.

Ilse trist i sengen.

Astrid i solen.

Wilhelm sover i gangen.

En pleie situasjon (?)

Noe natur bilder kanskje.

Wilhelm skal til India – scene.

Astrid får besøk av Gustav.

Rekonstruksjon av romantisk middag.

Over i scene der Gustav mater Astrid. Sier det er rart med mennesker som forsvinner.

Ilse ser i kamera. Snakker om opera. Synger. konfliktsky

Fade over i tekst plakat:

INN I HUKOMMELSEN

Klippeplan til screening 2

Mandag 5 mars

Filme det siste.

Kjøpe hardisk.

Besøke Madserud.

Skrive klippemanus og legge klippeplan.

Sette på disc-kopiering.

Tirsdag 6 mars

Bull:

Klipper bilde montasjer.

- Tekstplakat montasje, med tåkebilder i revers til tekstplakat på alle bilde.
- Montasje mellom intro og fordypning. Timelaps, tåken kommer.
- Montasje fordypning og avtoning. Vann renner baklengs, livet går videre. Våren kommer. Legge på vårlig lydbilde.

Onsdag 7 mars

Rogstad: Anslag & Intro

Bull: Fordypning og avtoning.

Torsdag 8 mars

Jobber hver for oss.

Rogstad: Fordypning og avtoning.

Bull: Anslag & Intro NB, Husk å tekste mens en klipper, eller legge på eksisterende tekst.

Fredag 9 mars

Vi jobber sammen. Finner endelig struktur. ”Låser klippen”. Begynner og justere lyd. Tekste ferdig.

Lørdag 10 mars

Bull: Gjøre ferdig det av lyd en ikke rakk. Eksporterer en fil til en hardisk. Lager DVD.

Mandag 12 mars

Drar til Lillehammer. Screening.

Tirsdag 13 mars

Bull fri. Rogstad legger siste plan for endelig klipp av filmen. Eventuelt viser filmen til flere.

Klippemanus 05.03.2012

- Klippe ting hardere, større følelsmessige kontraster.
- Tilbake. Underteksten er at de reiser tilbake dit de var lykkelige.
- Hvordan skal vi bruke fotografier bakover grepet? Litt usikker her.

Anslag: Wilhelm: Nå reiser jeg til India

Gustav & Astrid: Leser definisjonen av demens.

- Flyte bedre.
- Fortelle at filmen skal handle om demens, og disse tre karakterene.
- Karakterene reiser tilbake.
- Gustav er en pårørende, de andre er to eksempler på demenes.

Tåke-montasje med tekstplakat:

- Bildene går baklengs.
- Tekstplakat: Tilbake.

Intro: Hvem, hva, hvor.

Ilse: Morgen vil ikke stå opp.

Wilhelm og Randi går tur i Vigelandsparken. Wilhelm tar tablettene sine. Mer enn en kule til en trønder.

Ilse: Vil fortsatt ikke stå opp. Ikke tatt medisinerne sine. Så står hun opp likevel, tuller med pleieren. Sitter og kjeder seg. Ilse sier det ikke er snakk om lyst. (Ilse kunne sagt noe filosofisk om å måtte gjøre noe, om menneske) Ilse synger komt ein vogel. Klipp til EKS madserud som gir en institusjons følelse. Publikum bør ha skjønt at Ilse er dement og tysk etter dette.

Wilhelm sier Ha det bra til Randi. Intervju om at han er 42 år. (eventuelt sukkerbit intro først)

Wilhelm: INT snakker om jobben som eksportsjef. Viktig at folk blir fornøyd med det de handler.

Gustav lager te. Gustav intervju: Sier at han besøker hver dag, ønsker og holde kontakten. Kjører i bil. Besøker Astrid. Hun kjenner han ikke igjen. Hun prøver og si noe. Det blir bare tulle prat. Lite hvileskjær pan over grantre. Gustav går på ski. Gustav INT: Tenker noe på tiden de kunne hatt sammen. Og at det er en ensom tilværelse og være pårørende.

Fordypning.

Montage med ekstriør bilder.- Montagen skal fortelle at tåken kommer. De går lenger tilbake i livene sine.

Wilhelm pakker og vil reise til India scene. Her kan vi klippe rett til India scene. Rytme kjapt. Klippe scenen enda mer frustrerende. Jobbe med den indre dramaturgien i scenen. Fotografi av Wilhelm som fortetningsmann.

Ilse: Ilse synger komt ein vogel. Ilse snakker i gangen om at hun har vært med og synge i operaen i Hannover. Moren ????? Klipp til fotografi av Ilse som ung. Ilse spiser grøt og snakker med pleier om gamle kolleger. Ilse synger Hensing klein veldig ivrig. Scene der Ilse er deprimert ikke vil synge mer. Ilse kjøres ut i stuen og sitter der med Astrid. Nærbilde Astrid. (Hvis det finnes)

Gustav: INT Gustav snakker om da han og Astrid møttes, Klippe til foto av Astrid 50, pan over i defokus, over i bilde montasje. Foto Astrid & Gustav 40ish på veranda. Foto Astrid med barnebarn. Foto Familiebilde? Med egne barn som små. Foto Bryllupsbilde. Foto Ungdomskjæreste bilder. Foto Astrid liten jente. Foto Astrid som baby blir matet. Pan over i EKS alle av tåke. Klipp til Gustav sitter og mater Astrid. Gustav sier rart med mennesker som forsvinner, Astrid sier vi før, Gustav nå er vi her.

Avtoning.

Montage av vann som renner baklengs. Si noe om livet går videre. Gjør ikke noe om bildene her er noe mer vårlige.

Ilse hører på opera.

Gustav INT: viktig og overleve Astrid. Han er et fast holde punkt, vil fullføre det så lenge det måtte vare. Gustav kjører bil .I heis. Går inn på Madserud. Besøker Astrid. Hun kjenner han igjen. Smiler. Han mater henne, de smiler til hverandre. De spiser gele.

Wilhelm sitter i solen på verandaen og røyker sigar.

Voice: Jeg er lykkelig, lykkelig i ekteskapet og har en jobb som jeg liker. Hva mer kan man ønske seg. (Kanskje finne en setning der han sier at han har søte barn)

Budsjett

MA2- budsjett på filmen Tilbake														
	Sum	Kvit t.nr	Rekvisitter	Sum	Kvitt .nr	Teknisk	Sum	Kvit t.nr	Annet	sum	Kvitt.n r	Kristins regninger	sum	kvitt nr.
Transport														
spyleveske	59	5	scanning av foto	175	3	Lampe	558,8	1	Komponiste	7274		Teknik	317	1 og 2
Bensin	707,58	7	Ramme	109	4	Gaffa teip	99	2	NSB - synkronise rings avgift	550		hjemmeside navn	98,5	3
Bensin	626,4	10	papir til skygge teater	210	6	Disk	2890	9	Tono:(510 mer min)	2176		notatkube	39	4
Bensin	642,12	12	stoff til skyggetater	260	8	Disk 2	3718		Maxos. innspilling Trylletøven	375		frimerker	32	5
Bensin	541,26	13	Papir til klippeoversikt	175	11				Maxos. innspilling Slavekor og brudekor	750		mat til visning	76	6
Parkering	40	14	Boller til medvirkende	130	22				Maxos. innspilling av DvDer			rekvisita	20	7
Parkering	20	15	foto	1059					Dvd opptrykkin	2125		buss	395	9 til 19
Parkering	20	16		20					Grimstad POST Prod	190		transport	31	20
Parkering	29	17	papir, rekvisita	75	8				andre festivaler	7000			199	21
Parkering	10	18											272	22
Parkering	34	19											355	23
Parkering	31	20											50	24
buss	50	21											42	25
bensin	814,68	27(2)										hostel color	1140	26
teg	539	28 og 29												
Parkering	15	24												
	10	25												
	15	26												
parkering	149	27 - 33												
Bensin	622,06	35												
Bensin	477,71	36												
Bensin	716	37												
	6168,8			1940			7266			20440			3066,5	Total: 38881,11
Inntekter: Skolen:	15000		Fritt Ord:	23500										38500

Kilder

LITTERATURLISTE

Brurås, S., 2006. *Etikk for journalister* 3. utg., Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Handgaard, B., 2008. *Intervjuteknikk for journalister*, Oslo: Gyldendal Akademisk.

Harms Larsen, P., 2003. *De levende billeders dramaturgi. Bind 2 TV., DR.*

Kallevik, S.A., 2007. *Nyhetenes psykologi*, Kristiansand: IJ-forlaget.

Leirpoll, J., 2005. *Video i praksis* 3. utg., J.Leirpoll.

Nichols, B., 2010. *Introduction to Documentary* 2. utg., Bloomington: Indiana University Press.

Njaastad, O., 2004. *TV-journalistikk. Bildenes fortellerkraft.* 2. utg., Oslo: Gyldendal Akademisk.

Røe, K., 1994. *Intervjuet i radio og fjernsyn* 2. utg., Stabekk: Vett & Viten.

Sørensen, B., 2007. *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre.* 2. utg., Oslo: Universitetsforlaget.

Hva ser du søster? Dette diktet skal være funnet i nattbordskuffen til en gammel dame på et engelsk pleiehjem – etter at hun var død. Oversatt av Odny Reian.

INTERNETT

NRK Nett-TV. 2011. Dagsrevyen 10. august 2010

http://www.nrk.no/video/stoltenberg_om_kraftlinjer/C9DE86B93CF21DE9/emne/Hardanger%20kraftlinje/ (lest 10. mai 2012).

Straffeloven. *Almindelig borgerlig Straffelov* av 1902.

Tilgjengelig på: <http://www.lovdatabank.no/all/nl-19020522-010.html> (lest 10. mai 2012)

Vær Varsom-plakaten. Etisk regelverk. Vedtatt av Norsk Presseforbund 2007.

Tilgjengelig på: <http://presse.no/Etisk-regelverk/Vaer-Varsom-plakaten> (lest 10.mai 2012)

TIDSSKRIFTER

Geard, Katrine. 2011. ”Sterk TV 2-reportasje”. *Journalisten* 11, side 9.

FILMLISTE

Tilbake (Kristin Rogstad, 2012. Foto: Kristin Bull.) Høgskolen i Lillehammer

Valdres Teens (Anne Marte Kattevold Adolfsen, 2012. Foto: Tonje Louise Finje, Torstein Nodland, Morten Halfstad Forsberg, Rune Moe.) Distributør: NRK.

Utøya 22.juli 2011 (Tommy Gulliksen, 2011. Foto: Sven-Erling Brusletto, Karl Erik Brøndbo, Trond Høines.) Produsert av TV 2.

22.07.11 (Håvard Heggen, 2011. Foto: NRK Nyheter og Vilde Mikkelsen.) Produsert av NRK.

Uteliggernes sang (Mali Finborud Nøren, 2010. Foto: Per Vaage, Knut Aas, Gunhild Westhagen Magnor.) Produksjonsselskap: Skofteland Film AS.

Lykkens grøde (Karoline Grindaker & Hilde K. Kjøs, 2008. Foto: Nils Petter Lotherington og Hilde K. Kjøs.) Produksjonsselskap: Skofteland Film AS.

Oljeberget (Aslaug Holm, 2005. Foto: Aslaug Holm.) Produksjonsselskap Fenris Film. Distributør: SF Norge.

Heflig og begeistret (Knut Erik Jensen, 2001. Foto: Aslaug Holm og Svein Krøvel.) Produksjonsselskap: Norsk Film. Distributør: SF Norge.

Dei mjuke hendene (Margareth Olin, 1998. Foto: Svein Krøvel.) Produksjonsselskap: Speranza Film AS. Distributør: Sandrew Metronome.

EGNE INTERVJUER

Dybdeintervju med Nils Petter Lotherington. Foretatt 30.03.2012 i Oslo. Gjengitt med tillatelse fra Lotherington.

Dybdeintervju med Aslaug Holm. Foretatt 12.04.2012 i Oslo. Gjengitt med tillatelse fra Holm.

BILDELISTE

Alle bilder som ikke er fra *Tilbake* henvises til i listen under.

- s. 21 bilde fra lampemagasinet.no
- s.27 bilder fra *Uteliggernes sang* (2010) Foto: Vaage, Aas og Westhagen Magnor
- s. 27 bilder fra *Valdres Teens* (2012) Foto: Finne, Nodland, Halfstad Forsberg og Moe
- s. 34 bilder fra *Hefstig og begeistret* (2001) Foto: Krøvel og Holm
- s. 35 bilder fra *Hefstig og begeistret* (2001) Foto: Krøvel og Holm
- s. 36 bilder fra *Hefstig og begeistret* (2001) Foto: Krøvel og Holm
- s. 37 bilder fra *Hefstig og begeistret* (2001) Foto: Krøvel og Holm
- s. 37 bilder fra *Lykkens grøde* (2008) Foto: Lotherington
- s. 38 bilder fra *Lykkens grøde* (2008) Foto: Lotherington
- s. 39 bilder fra *Lykkens grøde* (2008) Foto: Lotherington
- s. 50 bilder fra *Valdres Teens* (2012) Foto: Finne, Nodland, Halfstad Forsberg og Moe
- s. 55 bilder fra *Hefstig og begeistret* (2001) Foto: Krøvel og Holm
- s. 61 bilder fra *Hefstig og begeistret* (2001) Foto: Krøvel og Holm
- s. 63 bilder fra *Oljeberget* (2005) Foto: Holm
- s. 66 bilder fra *Uteliggernes sang* (2010) Foto: Vaage, Aas og Westhagen Magnor
- s. 60 bilder fra *Uteliggernes sang* (2010) Foto: Vaage, Aas og Westhagen Magnor
- s. 69 bilder fra *Hefstig og begeistret* (2001) Foto: Krøvel og Holm
- s. 69 bilder fra *Utøya 22. juli 2011* (2011) Foto: Brusletto, Brøndbo og Høines
- s. 70 bilder fra *22.07.11* (2011) Foto: Vilde Mikkelsen
- s. 71 bilder fra *Utøya 22. juli 2011* (2011) Foto: Brusletto, Brøndbo og Høines
- s. 71 bilder fra *Uteliggernes sang* (2010) Foto: Vaage, Aas og Westhagen Magnor
- s. 74 bilder fra *Uteliggernes sang* (2010) Foto: Vaage, Aas og Westhagen Magnor
- s. 76 bilder fra *Oljeberget* (2005) Foto: Holm
- s. 80 bilder fra *Uteliggernes sang* (2010) Foto: Vaage, Aas og Westhagen Magnor
- s. 84 bilder fra *Lykkens grøde* (2008) Foto: Lotherington
- s. 85 bilder fra *Lykkens grøde* (2008) Foto: Lotherington
- s. 85 bilder fra *Valdres Teens* (2012) Foto: Finne, Nodland, Halfstad Forsberg og Moe
- s. 88 bilde fra *NRK Dagsrevyens studio* 10. august 2010
- s. 88 bilde fra *Oljeberget* (2005) Foto: Holm