



Masteroppgave

Om dokumentar-regissørens arbeid med

fakta, fiksjon og følelser.

av Kristin Dahlen Rogstad

Master i Fjernsynsproduksjon - dokumentar
Avdeling for TV-fag
Høgskolen i Lillehammer
Vår 2012



Høgskolen
i Lillehammer

Lillehammer University College • hil.no

Innholdsfortegnelse

1.0	Innledning – Hva vil jeg?	s.3
1.1	Problemstillingen	s.4
1.2	Hvorfor er dette viktig og finne ut av dette?	s.4
1.3	Hvordan skal jeg finne ut av dette?	s.5
2.0	Poetisk og personlig dokumentar – sjangeren jeg ønsker å undersøke.	s.7
3.0	Rapport - om den egenproduserte eksamensfilmen ”Tilbake”	
3.1	Innledning om ide og utførelse	s.9
3.2	Persongalleri	s.12
3.3	Dramaturgi	s.16
3.4	Stil og form	s.18
3.5	Opptaksperiode	s.21
3.6	Redigering	s.21
3.7	Etterarbeid	s.22
3.8	Foto/regi-samarbeid	s.24
3.9	Regissørens visjon gjennom produksjonsprosessen.	s.25
3.10	Sluttprodukt	s.29
4.0	Refleksjonsdel	s.29
4.1	Hva er problematisk med å lage dokumentarfilm?	s.29
4.2	Hva er annerledes med poetisk & personlig dokumentar?	s.31
4.3	Kreativ bearbeidelse av virkeligheten; en kontunerlige prosess?	s.34
4.4	Kan dokumentarfilm gi pålitelig kunnskap og innsikt?	s.38
4.5	Kan den kreative bearbeidelsen gå på bekostning av den autentiske stemningen i de levende bildene?	s.40
4.6	Om Roland Barthes begrepene <i>punctum</i> og <i>studium</i> , og bruk av disse i filmanalyse.	s.41
4.7	Analyse av dokumentarfilmen <i>Gazas Tårer</i> .	s.43

- 4.8 Når blir det utfordrende å illustrere underteksten? s.46
4.9 Analyse av dokumentarfilmen *Human*. s.47

5.0 Konklusjon s.50

Bibliografi s.53

Litteratur og kilder

Internett kilder

Filmliste

Appendiks (Har 8 vedlegg)

1. Klippemanus
2. Pitch
3. Produksjonsplan
4. Budsjett
5. Utstyrliste
6. Fritt Ord Søknad
7. Brev til ønskede hovedkarakterer.
8. DVD av eksamensfilmen *Tilbake – En poetisk dokumentarfilm om demens*



1.0 Innledning

Dokumentarfilm er et omdiskutert medium. Tradisjonelt har mange argumentert at fotografiet, og dermed også levende bilder, ikke er like pålitelige som tekst. Mange vil imidlertid argumentere at dokumentarfilm har en helt unik mulighet til å nå ut til seeren med kunnskap og innsikt om forståelsen av verden eller mennesket. Noe av det magiske og unike med dokumentarfilm er at bildene er ekte. Historiene som vises er fra virkeligheten og karakterene er vanlige mennesker. Dette er ett av de fortrinnene dokumentarfilm har overfor den mer populære storebroren fiksjonsfilm, og det kan fiksjonsfilmen aldri helt konkurrere med. Det er noe unikt og magisk over å se fragmenter av virkelighet på film. Fantasi og fiksjon kan skape utrolige og spennende historier, men det at historien er fra virkeligheten, kan av og til oppleves enda mer utrolig.

Dokumentarfilmmakeren har en visjon, en historie hun ønsker å fortelle fordi det er noe hun ønsker å si og sette fokus på. Historiene og menneskene er ekte, men hvilken vinkling som velges, og hvilken undertekst regissøren ønsker å formidle, er helt avgjørende for hvordan seeren opplever historiene og menneskene. Når dokumentarfilmmakeren drar ut på opptak for å lage filmen kan hun ha en klar tanke om hva hun ønsker å fange på film, men når man senere ser materialet i klippet, kan materialet fortelle tusen andre ting samtidig. Den underteksten regissøren hadde i tankene kan drukne i virkelighetens villnis. Spørsmålet er hvordan en dokumentarfilmmaker kan ta i bruk filmatiske virkemidler for å klargjøre underteksten og budskapet hun ønsker å uttrykke i filmen?

Når det gjelder underteksten kan den oppstå i flere former. Den kan ligge i en usagt konflikt, i en trykkende stemning eller i en abstrakt tanke. Uansett hva underteksten representerer, er det regissørens oppgave å synliggjøre dette for seerne. Men hvordan og med hvilke midler kan regissøren få dette fram? Hvordan kan regissøren sikre at de virkemidler og verktøy som er til rådighet, virkelig er i stand til å kunne tegne et godt bilde av underteksten? Hvordan kan regissøren best visualisere underteksten og samtidig bevare autenticiteten i dokumentaren? Hvilken rett har regissøren til å definere det abstrakte?

Jeg ønsker å undersøke hvordan regissøren kan ta i bruk noen bestemte, visuelle virkemidler i dokumentarfilm, for å visualisere undertekst. Jeg ønsker også å undersøke hva det gjør med troverdigheten i filmen når en tar i bruk andre virkemidler enn observerende scener og intervju. Jeg ønsket å finne ut av i prosessen om, for eksempel, skyggeteater, rekonstruksjoner, abstrakte bilder og metaforer kan bidra til å få fram et tydeligere bilde av underteksten. I denne masteroppgaven ønsket jeg også å prøve ut hvordan slike virkemidler kan brukes, og hvilke utfordringer jeg ville møte ved å bruke slike filmatiske grep?

Det er i sjangeren poetisk og personlig dokumentarfilm, at jeg ønsker å forske på bruken av de ovenfor nevnte virkemidler. Kan en poetisk og personlig dokumentarfilm ende opp med å gi publikum troverdig kunnskap og innsikt om det temaet den ønsker å formidle noe om?

1.1 Problemstilling

Hvordan kan en regissør visualisere underteksten i en poetisk og personlig dokumentarfilm, uten at dette går på bekostning av filmens troverdigheten og formidlingen av kunnskapen?

1.2 Hvorfor er det viktig å finne ut av dette?

Jeg er fasinert av dokumentarfilmer som tar i bruk mer enn bare intervjuer og det observerende, dokumentariske råstoffet. Jeg opplever at det visuelle uttrykket i slike filmer blir mer spennende. For eksempel i dokumentarfilmen *Man on Wier*. Her bruker regissør James Marsh mange rekonstruksjoner, blandet med et fantastisk arkivmaterialet og med intervjuer. Dette er gjort på en slik måte at jeg aldri mister følelsen av å bli fortalt en sann historie om virkelige mennesker. Han mestrer å visualisere en historie og en stemning som i utgangspunktet ikke nødvendigvis er konkret bildemessig tilstede.

Filmen viser intervju med ulike karakterer som forteller og forklarer på en utfyllende og billedlig måte. Allikevel velger regissøren å fylle ut det negative rommet med egne visualiseringer og ikke bare overlate visualiseringen av historien til den enkelte tilskuer.

Dokumentarfilmer som handler om noe konkret, i nåtid, trenger det ikke å være så utfordrende å lage en bildefortelling av. Men hva skjer når det en ønsker å formidle, og å lage film om, er noe abstrakt som ikke fysisk kan filmes. Når en ønsker å lage film om abstrakte tema eller om noe som har skjedd i fortiden, blir en også utfordret på hvordan det kan bli en spennende, visuell fortelling. I min film førte dette til spesielt spennende utfordringer som jeg ønsket å finne ut av ved å utforske ulike virkemidler.

Dementes tanker og virkelighet kan ikke filmes og dette kan heller ikke komme fram via et intervju. Tanker og virkelighetsoppfatninger kan være der som en slags undertekst i observerende scener, men dersom en ønsker og gå dypere og mer konkret inn i de dementes verden, må en ta i bruk kreativitet, fortolkning, assosiering eller andre virkemidler.

Generelt, og i min film, byr dette på store etisk utfordringer i arbeidet med å ta i bruk slike virkemidler i dokumentarfilm, og det er mange fallgruver på veien. Utrykket kan bli for insisterende og svulstig, de visuelle grepene kan oppfattes som ren gjetning eller ren fiksjon, som ikke passer sammen med det øvrige materialet.

Andre eksempler på tema som ikke konkret kan filmes er incest, voldtekt, generell vold, filosofi og følelser til mennesker som av forskjellige årsaker ikke kan formidle dem gjennom ord. Jeg mener at nettopp dette kan være viktige tema å lage film om, fordi det kan gi verdifull innsikt og kunnskap om temaet. Disse temaene fortjener å bli belyst gjennom filmer som er visuelt spennende, verdige og troverdige. Derfor er det viktig å finne ut av og utforske hvordan man best kan skape slike filmer.

1.3 Hvordan skal jeg finne ut av dette?

Det første jeg gjorde var å sette meg inn i tradisjonen om hva poetisk og personlig dokumentarfilm er fordi det er denne sjangeren jeg ønsket å utforske nærmere. Boken «Introduction to documentary» av Bill Nichols er sentral her. Jeg argumenterer i oppgaven for at min film, *Tilbake*, tilhører denne sjangeren.

Når det gjelder oppgavens og filmens litteraturforankring er Bjørn Sørensen sentral. Han er professor i filmvitenskap ved NTNU i Trondheim, og skriver helt spesifikt rundt dokumentarfilm. Spesielt appellerer hans etiske vurderinger og dokumentarhistoriske kunnskaper til meg.

Bill Nichols er ”Professor of Cinema” på San Francisco State University, han har utgitt en rekke verk som også spesifikt handler om dokumentar. Jeg opplever spesielt at hans definisjoner på de forskjellige dokumentarstilene er nyttige. I undervisningen i vitenskapsteori ble jeg kjent med Susan Sontag, Susie Lindfield og V. F. Perkins, og bruker disse teoretikerne i drøftingen. Dette gjelder spesielt Susan Sontag som utfordrer mitt syn på hvordan bilder kan eller ikke kan brukes.

I forbindelse med teaterstudier i England ble jeg kjent med Roland Barthes og hans beskrivelser av *punctum* og *studium* som begrep i fotoanalyse. Barthes begreper kommer fra verket, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*, disse begrepene er først og fremst myntet på analyse av stillbilder. Jeg mener at ved å introdusere disse begrepene i min dokumentarfilmanalyse, så vil det kunne gjøre det enklere å beskrive stemninger og følelser. Jeg ser at man kan stille seg kritisk til at min bruk av begrepene kan være langt fra forfatterens tanke om hvordan de skulle brukes.

De siste årene har jeg sett mange ulike dokumentarfilmer, og tidlig ble jeg klar over at det spesielt var to filmer som jeg ønsket å lære noe av. Disse to filmene er, *Human*, en poetisk dokumentar laget av Thomas Østbye og dokumentaren *Gazas Tårer* av Vibeke Løkkeberg. Jeg har valgt å analysere *Human* fordi jeg mener at Østbye illustrerer underteksten i denne filmen på en vellykket måte. *Gazas tårer* er en sterk film som forsøker å bruke emosjonelle følelser til å skape politisk bevissthet. Jeg opplever at Løkkeberg her også har valgt å behandle stoffet kreativt. Det kan gå på bekostning av autentisiteten i dokumentaren og det ønsker jeg å analysere nærmere ved å se nærmere på denne filmen.

Min metode for å belyse og svare på problemstillingen er ved bruk av, og forståelse for, ovenfor nevnte teori, litteratur og filmer.

Jeg har også forsøkt å finne ut av problemstillingen i arbeidet med å lage *Tilbake*, som er min eksamensfilm. Dette er en dokumentar som handler om tre mennesker med demens og menneskene rundt dem. Jeg forsøkte i utgangspunktet å visualisere noe av tankelivet til de demente og illustrere sykdommens fremtreden. Dette ønsket jeg å få til gjennom bruk av skyggeteater, rekonstruksjoner, assosiasjoner, metaforer og musikk. I denne oppgaven vil jeg blant annet diskutere i hvilken grad og eventuelt hvordan jeg fikk dette til.

2.0 Poetisk og personlig dokumentar; sjangerene jeg ønsker å undersøke

I problemstillingen spør jeg hvordan en regissør kan visualisere underteksten i en poetisk og personlig dokumentar? Derfor er det viktig å definere rammene for hva personlig og poetisk dokumentar kan være og hvordan der kan forstås.

I boken *Introduction to Documentary* definerer forfatter Bill Nichols de forskjellige formene for dokumentar, eller det han kaller "*modes of documentary*". Eksempler her er ekspositoriske, observerende, poetiske og refleksive. Jeg har valgt å sette meg mer inn i den poetiske dokumentaren som blir definert slik;

" (...) reassembling fragments of the world', a transformation of historical material into a more abstract, lyrical form, usually associated with 1920s and modernist ideas." (Nichols, 2001)

Det vil si at regissøren bruker fragmenter av videomaterialet og setter det sammen for å skape en lyrisk form med et bestemt helhetlig uttrykk. Det er denne måten å arbeide med videomaterialet på som jeg ønsker å se nærmere på. Jeg ønsker ikke å lage en ren poetisk film, men være bevisst på innslag av denne tradisjonen. Jeg ønsker at situasjonene fra gamle hjemmet og at menneskene fra mitt persongalleri, sammen skal si noe fint og noe større om det å bli dement. Jeg vil ikke at seeren selv skal se på bildene og bedømme at dette er trist, forferdelig, helt uinteressant eller fint, jeg ønsker og vise seeren klart og tydelig det poetiske perspektivet en kan ta til denne tilstanden. Fremgangsmåten jeg vil forsøke å anvende for å oppnå dette, er ved å sette sammen scener fra gamle hjemmet, med

en rolig klippertyme og med bruk av nære bilder. Sammen med poetiske assosiasjonsbilder og stemningsskapende musikk skal dette settes sammen til en helhet.

Videre sier Nichols:

”The poetic mode is particularly adept at opening up the possibility of alternative forms of knowledge to the straightforward transfer of information, the prosecution of a particular argument or point of view (...) This mode stresses mood, tone, and affect much more than displays of knowledge or act of persuasion. The rhetorical element remains underdeveloped.” (Nichols. 2001. s 103).

Jeg opplever at Nichols her beskriver en annerledes og spennende måte å formidle kunnskap på. I filmen min har jeg et synspunkt jeg vil formidle, men nettopp slik som Nichols beskriver her så skal jeg ikke ta i bruk en klassisk argumentasjon, men heller, slik Nichols sier, forsøke å spille på stemninger og følelser for å skape en slik innsikt.

Der filmen min skiller seg fra Nichols definisjon av den poetiske stilen, er der jeg ønsker å bli ordentlig kjent med karakterene i filmen. Nichols skriver at tradisjonen i poetisk dokumentar er at menneskene sjelden blir framstilt med sin psykologiske kompleksitet, men at de mer fungerer som brikker i et større mønster som filmskaperen kreerer. (Nichols, 2001, s.102). Her ønsker jeg å ligge nærmere den personlige dokumentaren, og lage tre personportretter av mine karakterer.

Min film *Tilbake*, skiller seg fra den poetiske formen også på et annet området. Jeg ønsker ikke å kamuflere min egen tilstedeværelse i filmen eller i filmskapelsen. Her er min film mer performativ, det vil si at den også viser filmskaperens tilstedeværelse. Relasjonen både fotografen Kristin Bull og jeg har med karakterene er synlige.

Jeg velger å definere min film som en personlig og poetisk dokumentar. Og det er nettopp hvordan visualisering av undertekst kan gjøres i denne typen dokumentarfilmer jeg skal undersøke.

3.0 Rapport

- om eksamensfilmen *”Tilbake – en poetisk dokumentarfilm om demens.”*

Jeg velger her å presentere rapporten som forteller om prosessen med å lage filmen. Rapporten er et nødvendig produkt for å vise erfaringene jeg hadde med å lage filmen og kan sees på som et case som jeg bruker i drøftingen i refleksjonsdelen.

3.1 Innledning: Om idé og utførelse

Ideen til denne filmen har jeg hatt helt siden jeg jobbet som pleieassistent på Stabekk bo og behandlingssenter da jeg gikk på videregående. Her møtte jeg en dame som hadde demens, hun gikk hele tiden ut – og inn av situasjoner hun hadde opplevd gjennom livet sitt, og hver dag spilte jeg en ny rolle i livet hennes. Jeg synes dette var veldig interessant og fascinerende. Jeg laget en teatermonolog basert på opplevelsen, dette ble min tentamen på dramalinjen på videregående. Monologen var slik at jeg spilte en gammel dame som bodde på gamlehjem, jeg snakket til mennesker rundt meg, som pleierne som stelte meg. Det var bare den gamle damen publikum kunne se, alt annet var imaginært: Hva som var fantasi og hva som var virkelighet måtte publikum tenke seg til selv. Den gamle damen skiftet fra å være gammel, til ung jente, til nygift og til lite barn. Gjennom de situasjonene hun gjenopplevde fikk jeg fortalt historien om livet hennes. Denne monologen var løselig basert på damen som hadde inspirert meg, av diktet *”Ser du meg søster”* av ukjent forfatter, og av Jon Fosses *”Suzanna Ibsen”*.

Diktet *”Ser du meg søster”* er av en ukjent forfatteren, og ble funnet i skuffen til en dame etter at hun døde på et gamlehjem i England. Det er usikkert om det var

den gamle damen som hadde skrevet diktet eller om det var noen andre. Det var noe av stemningen i dette diktet jeg ønsket og laget en audiovisuell fortelling av:

Ser du meg søster?

”Hva ser du, søster, i din stue? En gammel, sur og besværlig frue, usikker på hånden og fjern i blikket, litt grisete og rotet der hun har ligget.

Du 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 og se, det var noe mer. Nå skal jeg fortelle deg hvem jeg er, den gamle damen som ligger her.

Jeg er en pike på ti, i et lykkelig hjem med foreldre og søsken – jeg elsker dem. Jeg er ungmø på seksten, med hjerte som banker av håp og drømmer og romantiske tanker.

Jeg er brud på tyve med blussende kinn. I mitt eget hjem går jeg lykkelig inn. 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 latter. Så blir de store, og så er vi atter voksne alene som nyter freden og trøster hverandre. Og nyter gleden når vi blir femti, og barnebarna kommer og bringer uro og latter hver sommer.

Så dør min mann og jeg blir ensom med sorgen, og sitter alene fra kveld til morgen. For barna har egne 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 i 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 og så smått.

Men inne bak skrøpeligheiene finnes det ennå så meget vakkert å minnes; barndom, ungdom, sorger og gleder, samliv, mennesker, tider og steder.

Når alderdomsbyrden 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 – se om 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.”

Da jeg begynte på Lillehammer begynte jeg å leke med tanke om dette kanskje kunne bli en dokumentarfilm. Jeg slo tanken fra meg og tenkte at den egnet seg best som fiksjon, siden ideen handler om det indre tankelivet til demente. Det holdt ikke å basere en dokumentar på en sann historie, det burde jo virkelig *være* en sann historie. Likevel tenkte jeg at det måtte være mulig å lage en dokumentarfilm inspirert av diktet. Jeg fikk ideen om at jeg kunne filme demente som opplever at de "reiser tilbake" i sitt eget sinn, for så å klippe dette sammen med tydelige rekonstruksjoner - enten gjort med vage og nære bilder, eller ved bruk av skyggeteater. På denne måten tenkte jeg at det ville være tydelig hva som var helt dokumentarisk og at rekonstruksjonene ville stå fram som assosiasjoner, og ikke som ren fiksjon. Da jeg forsøkte å klippe dette sammen oppdaget jeg at stemningen i det dokumentariske materialet var så sterk at det ble helt feil å klippe til rekonstruksjonene. Dette vil jeg komme mer inn på under stil og form. Jeg endte derfor med å dokumentarisk filme demente når de reiser tilbake i sinnet, og tror de opplever scener fra livet sitt. Da får publikum oppleve minnene gjennom å observere den dementes opplevelse. Jeg ville allikevel gi et lite inntrykk av deres tankeverden, og hvem de faktisk hadde vært. Hver karakter har derfor fått en liten bildemontasje av fotografier fra fortiden, slik at publikum kan oppleve den følelsen jeg opplevde da jeg første gang så bilde av Astrid Simonsen, en av karakterene i filmen, som ung og vakker.

Dramaturgien var en stor utfordring, her slet jeg med å ta valget mellom en mer klassisk riktig dramaturgi, eller la stemningen gå foran driv og fortelle det jeg ønsket. Mer detaljert om dette under "Dramaturgi". Selv om jeg til slutt valgte å ikke bruke skyggeteateret, eller rekonstruksjonene så ønsket jeg og visualisere underteksten på en eller annen måte, jeg ville ikke overlate alt til det negative rom. Jeg prøvde ut en del ideer her, fant til slutt ut at jeg ville visualisere metaforen "inn i tåkehavet" og det med at de demente går *tilbake* i livene siden. Her brukte jeg ekte eksteriørbilder av tåke og laget noen montasjer som går i revers. Valg av karakterer er jeg veldig fornøyd med, her gjorde jeg noen valg som ikke var helt tro mot originalideen, men jeg føler at historiene er så sterke at det er verdt det, og at det bare tilfører filmen enda et lag. Mer om dette under "Persongalleri".

3.2 Persongalleri

Valg av karakterer var veldig viktig i denne filmen. Casting er selvfølgelig alltid viktig, men her måtte karakterene være i en helt spesiell fase av sin demenssykdom, dersom filmen skulle fungere slik jeg ønsket. Siden det å filme demente kan være etisk utfordrende, i og med at man aldri kan få et ordentlig ja fra de involverte, tenkte jeg at det å få med de ansatte og pårørende på en demensavdeling var helt avgjørende. Moren min er sykepleier og hun tipset meg om at det ofte er fagutviklingssykepleieren som har tid og overskudd til å kunne engasjere seg i et slikt prosjekt. Jeg ringte en del demensavdelinger i Oslo-området, da jeg snakket med fagutviklings- sykepleieren på Madserudhjemmet visste jeg at her kunne de være gode muligheter for å lage film. Hun var umiddelbart med på ideen, og ønsket oss hjertelig velkommen, samtidig som hun understreket at de ville være strenge for å ivareta de involvertes verdighet. Jeg begynte da å besøke Madserudhjemmet, og gikk rundt og snakket med de forskjellige menneskene jeg møtte der.

I utgangspunktet skulle avdelingssykepleieren på demensavdelingen foreslå noen karakterer som kunne passe, for så å ta kontakt med de pårørende for å få samtykke. Dette var egentlig ingen ideell løsning, fordi jeg var så prisgitt avdelingssykepleieren, jeg fikk nemlig ikke lov til å ta kontakt med de pårørende per telefon eller mail. Dette førte til at arbeidet gikk veldig langsomt. Jeg satset derfor på å møte pårørende fysisk når jeg var på Madserud, og heller diskutere eventuell deltagelse med dem da. Den andre dagen jeg var på hjemmet møtte jeg Gustav Heiberg Simonsen, en pårørende som var veldig positiv til prosjektet. Problemet var imidlertid det at hans kone Astrid ikke passet min beskrivelse av hva slags type karakter jeg trengte, hun har dessverre kommet så langt inn i demenssykdommen at hun ikke kan snakke så mye lenger, noe som gjør det vanskelig å tolke hvor i livet/ sitt eget sinn hun tror at hun er. Kristin Bull og jeg hadde med oss kamera den dagen så vi bestemte oss likevel for å filme Gustav og Astrid, bare for å se hva vi kunne få ut av det. Jeg hadde begynt å tenke at det kanskje var dumt å bare fokusere på den demente, siden pårørende-perspektivet ved demenssykdom er så spesiell. Denne dagen filmet vi scenen der Gustav

mater Astrid og hun sier ”Vi, vi, før” og Gustav svarer, ”Nå er vi her”, som jeg synes er en viktig og fin scene i filmen.



Da Kristin Bull og jeg kom hjem og så på materialet ble vi med en gang enige om at de to måtte være med. De kunne være en liten bihistorie som kunne tilføre filmen enda et lag. Jeg var litt redd for at filmen kanskje kunne bli rotete, men bestemte meg for å ta sjansen og heller måtte rydde opp i klippen med hard hånd hvis det skulle bli nødvendig. Vi prøvde mange måter å få Gustav til å være Astrids stemme og fortelle om hvem hun hadde vært. Vi laget også noen rekonstruksjoner basert på Gustavs fortellinger om hvordan livet deres hadde vært. Disse fungerte ikke, og vi bestemte oss for å heller bruke fotografier fra fortiden. Dette synes jeg fungerer veldig godt, jeg ville at publikum skulle få følelsen fra diktet; ” *Se bedre etter – alt som du kan finne; et barn, en brud, en mor, en kvinne!* ”. Disse bildene føler jeg får en helt spesiell betydning satt i sammenheng med at hun i dag er dement.



Da jeg møtte Wilhelm viste jeg med en gang at han var en sånn karakter som passet helt perfekt til filmen. Han var også veldig fysisk aktiv i begynnelsen da

jeg møtte han. Wilhelm hadde alltid på seg yterjakke og var enten på vei et sted, eller han trodde han måtte betale en regning. Hans kone, Randi, var positiv, og vi begynte å filme ham ganske tidlig. Det vi oppdaget med Wilhelm, var at han hele tiden involverte oss i minnene sine, dette kunne fungere til en viss grad, men jeg ønsket helst å kunne være mer *flue på veggen* og observere noen av disse minnene. Vi bestemte oss derfor for at Kristin Bull skulle filme Wilhelm alene for og se hva hun fikk fanget på film da, og at hun skulle prøve å ikke svare når han spurte om ting, og være opptatt av kamera slik at han heller henvendte seg til andre. Dette var en stor utfordring for Kristin Bull teknisk, siden vi filmet alt med stativ, i tillegg til at Wilhelm ofte ble veldig opptatt av å ta på seg myggen. Ofte gjorde han det heller slik at hele situasjonen handlet om mikrofonen, og ikke det minnet han i utgangspunktet gjenopplevde.

Den andre kvelden Kristin dro alene til Madserud for å filme Wilhelm, fikk vi scenen der han skal reise til India, vi bestemte oss derfor for å fortsette med denne metoden mest mulig. Sett bort i fra noen scener med hans kone Randi, og noen intervjuer, er ikke de øvrige scenene med Wilhelm planlagt. Jeg mener at Wilhelm er den karakteren som tydeligst viser hvordan det er å reise tilbake sine egne minner, det er derfor han får åpne hele filmen med replikken "*Nå reiser jeg ...*".

Jeg hadde i utgangspunktet også med tre andre karakterer i begynnelsen av opptaksprosessen. Den ene karakteren ble etter hvert veldig aggressiv og vulgær, slik mange demente kan bli, man mister grensen mellom hva som er greit å si og ikke. Jeg valgte å ikke ta med denne karakteren fordi jeg i tillegg var veldig usikker på om hans kone egentlig hadde skjønt hva de hadde sagt ja til. Det å ta vekk denne karakteren fører kanskje til at vi ikke gir et helt helhetlig inntrykk av sykdommen demens. Men det var veldig viktig for meg at filmen skulle bli verdig. Deler av demenssykdommen er spesielt sår og jævlig, som når noen blir veldig seksuelle eller de griser med avføring, jeg følte ikke at dette hadde noen plass i min film. Min film skulle gi et mer poetisk perspektiv på sykdommen. To av de andre karakterene jeg valgte bort var rett og slett så forvirrede at jeg ikke skjønnte hvordan jeg skulle få framstilt dem på film uten at både jeg og publikum også ble forvirret.



Den aller første gangen jeg var på Madserud møtte jeg Ilse. Hun tok tak i meg for å prate, fortalte i vei og sjarmerte meg med en gang. Denne dagen trodde hun at hun satt på toget til Hannover, og jeg tenkte at hun hadde den formen for demens som Wilhelm hadde, og som jeg var på jakt etter. Når vi senere begynte å filme henne merket jeg hvor reflektert hun ble når hun forholdt seg til Kristin Bull og meg. Hun opplevde også disse konkrete tilbakeblikkene så kort og sporadisk at det var veldig vanskelig å fange noe som kunne brukes til en scene. Likevel synes jeg at det materialet vi satt igjen med sa noe fint. Jeg var ikke helt sikker på hva, men jeg tenkte at hvis Kristin Bull og jeg var helt betatt av denne gamle damen så må jo flere bli det.

I klippen jobbet vi mye med å finne ut hva Ilse skulle fortelle, de andre karakterene hadde klare oppgaver, men Ilse var et lite mysterium. Vi ende opp med å la henne fortelle om verdigheten og integriteten, det og være klar over sin egen situasjon og hvordan det er å bli fratatt muligheten til å gjøre akkurat som en vil. Jeg føler at møtet med Ilse kan gi publikum en økt respekt for hva slags situasjon de demente står i og må takle hver dag.

3.3 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 begynne ”in medias res” for å fange seernes interesse med en gang, den øvrige filmen skulle ha en rolig rytme, men jeg ville at

begynnelsen skulle være mer rett på sak. Denne første scenen med Wilhelm viser at vi er på en institusjon og man får en følelse av at det han sier ikke stemmer. Det 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 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 screenings 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 tilbake inn på sykehjemmet.

Det å finne en god dramaturgi var en stor utfordring, jeg hadde i utgangspunktet tenkt og bruke en historie fra fortiden som framdrift, men når filmens form tok en annen retning falt denne muligheten bort. Et annet alternativ var å skape framdrift ut fra sykdomsforløpet og klippe karakterene mer og mer demente. Denne løsningen prøvde vi ut i klippet, men jeg følte at den brøt med den stemningen vi ønsket å skape. Jeg ønsket ikke å lage en utelukkende trist film, som bare sier; demens er grusomt, se hvordan disse personene sviner hen. Jeg ville at en skulle se demens og alderdom fra et nytt perspektiv, og at seeren kunne undre seg over hvordan livet går i ring og de eldre menneskene går tilbake i livet. Folk som forteller om nær døden-opplevelser sier at de opplever at livet passerer i revy, det gjør det på en måte for demente også, bare at de selv spiller i revyen og at den går over mye lengre tid. Jeg hadde heller ikke mulighet i denne filmen til å følge karakterene så lenge at jeg kunne belage meg på å klippe etter en veldig tydelig utvikling i deres sykdomsforløp. Virkeligheten er aldri så enkel. Astrid ble faktisk litt bedre i løpet av vår opptaks periode, selv om hun i det store og det hele blir dårligere og dårligere.

Et tredje alternativ for å skape dramaturgi var å klippe karakterene mer tydelig tilbake i livet, ved først å ha scener der de vet de er gamle, så ha scener der de tror der er i 40-årene, deretter ungdomstiden og så til slutt gjøre det tydelig at de er blitt som barn igjen. Dette har jeg gjort til en viss grad, og når jeg ser tilbake på det nå tenker jeg at vi kanskje kunne ha forsøkt mer på å få til en slik utvikling. Problemet med å få gjennomført dette er imidlertid at så tydelig er ikke sykdomsforløpet i det virkelige liv. De går fram og tilbake, ut – og - inn av minner og nåtid. Det å strengt klippe det til å se ut som de jevnt og trutt går tilbake vil ikke gjenspeile mye av det fascinerende med denne tilstanden, som er at du på en og samme tid tror du skal rekke et møte i India, samtidig som du vet at du må pakke bleier. Jeg ville fortelle om mitt poetiske syn på denne tilstanden, men jeg ønsket ikke å forenkle og tilrettelegge så mye at dagliglivet til karakterene ikke ville være i gjenkjennelig for dem rundt. Til slutt ende jeg på en relativt klassisk dramaturgi, som jeg ofte tyr til i mine filmer. Først blir publikum introdusert for filmens synsvinkel, så kommer en introduksjonsdel hvor karakterene og situasjonene blir presentert. Deretter går vi dypere inn i det konkrete synspunktet, også avtoner vi med noen scener som gir en slags aksept av situasjonen.

Det var viktig for meg at denne avtoningen skulle være full av glede og håp, selv om den handler mye om døden. Wilhelm sier *"Jeg er lykkelig i ekteskapet, jeg har en jobb som jeg liker, hva mer kan man ønske seg, når mine dager er slutt, er jeg fornøyd med livet"*. Dette oppsummerer noe av det jeg ønsker å antyde, nemlig at det er noe som er bedre ved å reise tilbake i livet til der du var lykkelig, fremfor å sitte og være fullstendig klar over at du er inne i livets siste fase. Slutten kommer likevel 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. 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 noen flere sekunder med pause og stillhet mot slutten, ville nok avrundingen kommet tydeligere frem. Det er notert til neste gang. Vi ønsket at filmen skulle være 28.30 sekunder uten rulletekst og vignett, slik at vi kan prøve å få den vist på NRK. I introduksjonsdelen er jeg litt redd for at

publikum skal føle at filmen er retningsløs, men jeg endte med å stole på at karakterene er så sterke at ønsket om å bli bedre kjent med dem står sterkere enn behovet for en klassisk drivende utvikling.

3.4 Stil og form

Vi snakket mye om formgrep helt fra idéfasen, fordi jeg ønsket å understreke underteksten, som er å reise tilbake i sin egen hukommelse og det levde livet. 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 slik at det brøt med den autentiske følelsen, og det skulle gi en stemning, mer enn å være 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 stofflerret. 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 vakkert

visuelt, 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 uten å overlate alt til det negative rom? Vi forsøkte å dele filmen inn i kapitler med ulike verbbygninger. Infinitiv, presens, preteritum og futurum. Dette viste vi på en screening og fikk negative tilbakemeldinger. Vi oppdaget også at det var noe svært ironisk ved å gjøre dette, nettopp fordi karakterene lever på tvers av tidene.

Da satt vi oss ned og vurderte hvordan vi på en enklest mulig måte kunne fortelle om tid som går bakover. Kristin Bull foreslo å bruke stillbilder som går bakover i tid, og jeg kom med ideen om å spille eksteriørbildene baklengs. Vi prøvde begge deler og syntes det fungerte godt. Jeg videreutviklet etter hvert ideen til å ha musikk som går baklengs. Først hadde jeg bedt komponistene om musikk som ga en følelse av levd liv og nostalgi, men jeg synes at uttrykket ble kjedelig og svulstig. Jeg fikk ideen om å spille det baklengs, og likte stemningen og lyden. Deretter sendte jeg dette tilbake til komponistene, med beskjed om at jeg hadde tatt meg store friheter. Heldigvis likte de uttrykket og videreutviklet det. Det eneste stedet musikken spilles forlengs er i bildemontasjen fra Astrid og Gustavs ungdom, det synes jeg er en fin detalj. Musikken er komponert av Alf Lund Godbold og Simen Solli Schien som driver ”Musikkdepartementet”.

Tåken som metafor hadde jeg bestemt meg for å bruke fra starten av, men vi hadde egentlig planlagt 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 av den siste opptaksdagen kom tåken. Da filmet vi anslagsbildene i Frognerparken i løpet av tretti minutter, før det ble mørkt.



Stillbildene er veldig effektfulle, og dette 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 identifiserer seg med karakteren og begynner å tenke på hvordan man selv vil bli som gammel, og hva man selv har å tenke tilbake på.

3.5 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 husker naturlig nok ikke avtaler. Innimellom var de heller ikke i humør til å bli filmet. Derfor valgte vi å ha tre lengre, sammenhengende opptaksperioder der vi kunne være tilstede med kamera på Madserud hver dag og følge med på hva som skjedde. Denne metoden fungerte bra. Når vi kom på morgenen brukte vi litt tid på å gå rundt på avdelingen og kjenne på stemningen og prate med karakterene våre. Da hadde vi i hvert fall et litt klarere bilde av hva dagen ville bringe. Av og til var Kristin Bull der alene resten av dagen, for å se hva hun kunne få ut av karakterene, mens jeg dro hjem for å klippe.

Opptakene med Gustav var som regel planlagte, men situasjoner som innebar å forholde seg til demente og været, ble tatt mer på sparket, selv om vi ofte hadde lange samtaler for å forberede oss i tilfelle ulike scenarioer inntraff. Slik hadde Kristin Bull faste rammer hun kunne improvisere innenfor. Jeg oppdaget utover i opptaksperioden at Kristin Bull virkelig hadde skjønnet hva jeg var på jakt etter, og lot henne få større kreativ påvirkning på innholdet.

3.6 Redigering

Vi har klippet parallelt med opptak gjennom hele produksjonen. Vi rigget oss til hjemme hos meg med to "Mac-er" 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. Siden vi begynte klippet i starten av opptaksperioden fikk vi raskt oversikt over hvilke situasjoner som fungerte og hvilken som ikke fungerte, og fikk justert oss underveis i opptaksprosessen. Et eksempel på dette er at vi fant ut at Kristin Bull skulle være alene på opptak for å få 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 prosjektfil, og kom med andre forslag til det som lå på "tidslinjen". Mot slutten av klippeperioden satt vi sammen og jobbet med strukturen. På grunn av original ideen med å klippe til rekonsruksjoner hadde jeg planlagt at disse overgangene skulle skje med at man panted ut av situasjoner og dermed kunne elegant fade eller klippe over i rekonsruksjonene. Kristin Bull hadde derfor foretatt mange panner i mye av materialet vårt. Disse pannene kunne vi likevel bruke i klippet, og jeg synes at de er med på å skape den rolige klipperytmen jeg ønsket.

3.7 Etterarbeid

Etterarbeid synes jeg er en vanskelig affære. På dette stadiet i prosessen er jeg blitt vant til å sitte med filmen i et "Final Cut Pro"-prosjekt og ha kontroll på alt.

Jeg er veldig opptatt av detaljer og stemninger, og føler at selv de minste ting kan ødelegge helheten i filmen.

Arbeidet med lyddesigneren Marianne var utfordrende, først lot jeg henne jobbe uforstyrret med å rydde opp i lyden og gjøre den bedre, men fant ut at det er mange meninger om hva som gjør lyd bedre. Jeg får frysninger på ryggen når jeg ser at lyddesigneren har kuttet hardt i susing og bakgrunnsstøy. Selv om det virker som den generelle oppfatningen blant lyd - og filmfolk er at publikum ikke vil legge merke til om det er stor forskjell på susing her og susing der, så lenge de hører hva som blir sagt. Jeg tror at mange ulogiske lydskifter vil føre til at publikum oppfatter at noe ikke stemmer, og dermed ødelegge den autentiske stemningen. Jeg er likevel klar over at opptakslyden vår var veldig dårlig, og jeg føler at vi til slutt ende opp med et OK kompromiss.



Vi har valgt å tekste hele filmen på grunn av den dårlig opptakslyden og fordi karakterene til tider har dårlig taletydighet. Vi vurderte å bare tekste de uklare partiene, men kom frem til at man reagerer mindre på teksten om den ligger på hele filmen. Arbeidet med å legge på musikk og det øvrige kreative lydbildet er gjort så enkelt som mulig. Det er her jeg sliter med å ikke kunne sitte med bildene og lyden og legge på musikken selv, men måtte sitte ved siden av og si ”sånn, der, nei, et sekund til”. Som regissør er det vanskelig å si at jeg vil ha

lyden akkurat der - og der uten å se bildene ordentlig. Dette er ting som må sees i forhold til hverandre, og som en må prøve ut til en finner ut hva som passer best. Jeg satt derfor mye med lydefekter og de ferdige musikkstrekene i "Final Cut Pro"- prosjektet, slik at jeg kunne gi klare beskjeder når jeg satt med Marianne og Krister å jobbet i Pro Tools – prosjektet.

Kristin Bull gjorde fargekorrigeringen, og her fikk hun min fulle tillit til å gjøre det slik hun selv mente var best. Vi var uansett enige om at vi ikke skulle gjøre noen store endringer.

Jeg brukte en del tid på å finne riktig "font" på skriften i filmen, dette er en av de detaljene som jeg føler er av stor betydning for hvordan filmen oppfattes. Jeg ville ikke ha noe skrift som var for snirklete og "poetisk" i seg selv, da ville filmen tippe over til å bli svulstig etter min smak. Jeg ville heller ikke ha en for klinisk skrift. Jeg synes at Andale Mono fungerer veldig fint, denne fonten har karakter, men er likevel enkel og lesbar.

3.8 Foto/regi-samarbeid

Jeg ønsket et rolig tempo og uttrykk på filmen, derfor har vi brukt stativ i alle scener. Jeg var også veldig klar i min kommunikasjon med Kristin Bull på at jeg ikke ønsket å måtte klippe for mye i scenene. Det føler jeg av og til kan ødelegge den autentiske stemningen. Jeg var derfor ganske streng og klar i begynnelsen av filmingen på at hun skulle ha sakte bevegelser med kamera, slik at bevegelsene alltid kunne brukes hvis det skulle skje noe bra akkurat da.

Dette forutsatte at hun likevel klarte og dekke seg inn med klippebilder, for vi måtte jo klippe noe. Kristin oppfattet straks hva jeg var ute etter. Hun er alltid ivrig etter å forbedre seg og lytter intenst til regien hun får, det var utrolig deilig og jobbe med en slik fotograf. En annen kjepphest jeg har når det gjelder fotografens rolle under opptak, er at fotografen også må være klar over hvordan man kan bygge tillit til menneskene rundt seg, og hvor viktig timing for når en spør om ting kan være. Dette har Kristin allerede innebygd i ryggmarken, og det var til og med det hun ønsket og forske på i sin masteroppgave. Jeg var i

utgangspunktet litt usikker på om denne filmen kunne lages med to personer under opptak. Jeg var opptatt av å videreutvikle den nære stemningen jeg følte jeg hadde fått til i *Når mamma er syk*, filmen jeg laget første året på master. I arbeidet med denne filmen oppdaget jeg hvor viktig det er å bli likt, at man ikke må være ”skremmende”, og at jo mer man kan ”blende” inn i situasjonene jo bedre. Jeg tenkte derfor kanskje at jeg burde laget ekasmensfilmen alene. Likevel er det noe helt uvurderlig med å jobbe i team slik at en kan få umiddelbar tilbakemelding på ideer. Jeg ville også at filmen skulle ha et høyt nivå visuelt, men at dette ikke måtte gå på bekostning av stemning og innhold. Kristin Bull klarte å levere begge deler, og jeg føler at jeg i samarbeid med henne har kunne gått dypere inn i regissørrollen, fordi jeg ikke trengte og følge opp hennes arbeid hele tiden. Dette fordi hun tidlig i prosessen beviste at hun visste hva hun drev med. I klippeprosessen var hun også svært delaktig, selv om det var jeg som alltid hadde siste ordet, så har mange av ideene og løsningene vært Bull sine forslag.

Jeg våget også å involvere Kristin Bull så mye i skapelsen av filmen fordi jeg følte at hun hadde forstått min visjon, av og til var det Bull som minnet meg på hva jeg opprinnelig hadde ønsket å få til. Jeg ende opp med å spørre Kristin om det var greit for henne at det sto at filmen var laget av oss begge, i stedet for ”Regi av Kristin Rogstad” og ”Foto av Kristin Bull”, fordi Kristin Bull har vært så mye mer enn en fotograf. Grovt sett vil jeg si at jeg har vært prosjektleder, regissør, manusforfatter og klipper, mens Kristin Bull har vært fotograf, teknisk ansvarlig, klipper og ”director of fotografi”.

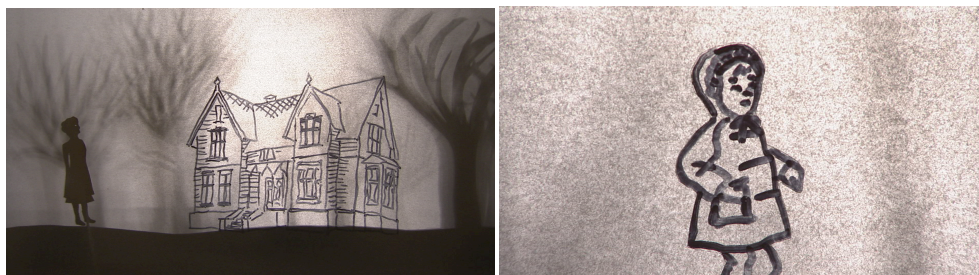
3.9 Regissørens visjon gjennom produksjonsprosessen

Min visjon med denne filmen var å lage en film som skulle gi publikum en tanke om hvordan det må være å være dement. Jeg ville også at publikum skulle se demens i et nytt lys, og se den poetiske siden ved sykdommen som jeg følte jeg så den gangen jeg var pleieassistent.

Jeg kjenner meg veldig igjen i dokumentaristen Nina Hedenius’ ord om dette ”(...) *drivkrafta mi som skapande menneske er ønske om å få fram det vakre som alle ber i seg. Vise vørðnad for livet, ei glede over det mirakuløse livet på*

alle plan. Eg skildrar og stygge og heslege ting, men sluttsommen er for meg at det er bra. Når eg ser på kunst eller les poesi, vert eg lyfta gjennom det vakre til eit høgare ideal. ” (Birkvad & Diesen. 1994: 218)

Det var nettopp dette jeg også ville få til, og løfte alderdom og demens opp til noe mer. Formmessig har visjonen min gått gjennom mange plan. Jeg gikk ut i fra et ønske om å lage denne filmen uten intervju, og med mye bruk av skyggetater og rekonstruksjoner. Jeg ville at det skulle være helt tydelig at dette var et personlig og kunstnerisk uttrykk, som likevel sa noe sant og ekte om det å være dement. I arbeidet med skyggeteateret oppdaget jeg at det endte med at jeg fortalte det samme to ganger, i stedet for at elementet kunne tilføre noe mer, ble det bare det samme på en ny måte.



Min mor, er sykepleier, har forklart meg at demens er litt som et landskap dekket av tåke, livet er landskapet og tåken er demenssykdommen. Hverdagslivet ligger i dalene, mens viktige øyeblikk i livet er fjelltopper. Når tåken kommer legger den seg først i dalene, men de sterkeste minnene, som for eksempel minnet om dine barn som små, ligger i høyden. Det er derfor mange demente ikke kjenner igjen barna sine som voksne mennesker, fordi minnet av dem som barn er mye sterkere. Jeg er veldig fascinert av denne metaforen, og ønsket og fortelle nettopp dette ved bruk av skyggeteater, fordi det blir for lite tydelig i det dokumentariske råstoffet. Jeg oppdaget etter hvert at det ikke fungerte sammen, hver for seg var det fint, men sammen ble det rart. Jeg sier ikke at et slikt grep aldri kunne ha fungert, men jeg valgte til slutt å utelate skyggeteateret, deler av denne metaforen er likevel igjen i ekstriørbildene av tåke.



Bildet som ligger før fordypningsdelen, der første scene er at Wilhelm forsøker og reise til India, er et ekstriør av skog som blir totalt dekket av tåke. Her føler jeg at jeg får visualisert metaforen på en mer subtil måte enn jeg oppnådde med skyggeteateret. I arbeidet med denne filmen har jeg lært at det ligger store muligheter til å understreke underteksten i de grunnleggende virkemidlene som klipp, foto og lyd.

Jeg var også veldig redd for at filmen min skulle bli en *Dei mjuke hendene 2*. Det føler jeg at jeg har klart å unngå til en hvis grad. Min film handler mer spesifikt om demens enn alderdom, og jeg har flere metaforer og mer symbolbruk. Olin bruker mer auditive virkemidler for å understreke sin undertekst. Etter at jeg hadde bestemt meg for å utelate både skyggeteater og rekonstruksjoner måtte jeg gå i tenkeboksen. Selv om Bulls nære og fine foto ga den poetiske stemningen jeg var ute etter, syntes jeg likevel ikke det var nok. Jeg synes det er viktig å formidle hvordan noe skal oppfattes, og hva slags stemning vi er i nå. Selv om jeg så noe fint og poetisk i en scene, var det ofte at utenforstående jeg hadde på screening, ikke så det jeg så. Jeg fikk dem ikke til å *se det jeg ser*, det poetiske. Derfor bestemte jeg meg for å pakke filmen inn i montasjer av tåke og mennesker i revers. Dette er inspirert av Østby sine montasjer i begynnelsen og slutten av *Human*, som jeg føler hjelper til å sette seeren i den rette stemningen i den filmen. En annen forklaring jeg hadde fått om demens er at de nyere

minnene forsvinner først, først de ti siste årene , så de ti neste, også videre. Dette ville jeg også illustrere i skyggeteateret, med en karakter som nærmest blir jaget av tåken bakover i livet sitt. Dette elementet ønsket jeg ikke å gi slipp på, men i skyggeteateret ble det alt for tydelig fortalt og dermed nærmest banalt. Jeg følte derfor at bruk av levende bilder i revers kunne gi noen av de samme assosiasjonene, men uten å være for insisterende. Dramaturgien og musikken bærer også noe preg av at vi går fra nåtid til fortid, som jeg har vært inne på.

Da jeg valgte å ta med Gustav Heiberg Simonsen som representant for de pårørende brøt jeg også med den originale ideen. Likevel føler jeg at jeg har lært av mine fire år som dokumentarstudent at en god dokumentarist tar i mot ”tilbud” fra virkeligheten, og ser etter om de kan tilføre filmen noe mer. Kjærligheten mellom Astrid og Gustav rørte noe i meg, og da tenkte jeg at den kunne røre noe i andre også. Jeg merket også at det utykket jeg skapte med de observerende scenene var fine, men at man satt igjen med et ønske om å vite mer, hva fører dette til, hva gjør det med dem rundt?

Alexander Røsler understreker i sine forelesninger; *”Du har funnet et poeng, so what! Hva med konsekvensene?”* (Sitat fra egen notatbok.) Jeg har erfart at det er viktig å holde seg til et perspektiv, men balansen mellom og ha et tydelig perspektiv og å være entydig er utfordrende å finne. Jeg føler at Gustav sin historie tilførte noe mer, og sa noe om konsekvensene av demens. Valget med å intervju Gustav i en vanlig ”talking head”-situasjon, og dermed ikke forsøke å inkorporere hans tanker mer i den øvrige stilen og formen, gjorde jeg på bakgrunn av undervisningen i intervjuteknikk med Maria Konow Lund. Han sier at det er tre gode grunner til å bruke ”talking head”: 1. Sterke følelser. 2. Sterke meninger. 3. Dokumentasjon (Viktig og se at det faktisk er akkurat dette mennesket som sier disse tingene) og 4. Hvis intervju objektet sier noe på en særegen måte. (Fra egen notat bok)



Jeg føler at intervjuet med Gustav faller under punkt 1. Sterke følelser, jeg ønsket at publikum også skal kunne forstå det han sa ut i fra ansiktet hans. Gustav sier ting på en nøktern og informativ måte, men sammen med ansiktsuttrykket hans skjønner vi at dette ikke er enkelt og utrykke. Det nære utsnittet klippet bra med den øvrige poetiske og nære stilen på filmen opplever jeg.

I det store og det hele har ikke visjonen min endret seg så mye, men hvordan jeg ønsker å uttrykke visjonen har blitt ganske annerledes. Ønsket om ikke å overlate så mye til det negative rom, men peke tydeligere på noen aspekter, erfarte jeg at var veldig vanskelig å gjennomføre i praksis, uten å bli for svulstig og påståelig. Jeg er likevel veldig glad for at jeg prøvde, og føler at dette er verdifulle erfaringer jeg skal ta med meg videre i mitt arbeid med film.

3.10 Sluttprodukt

Jeg er stort sett veldig fornøyd med den ferdige filmen. En av de få tingene jeg ville endret, slik jeg ser det i dag, er strekkene med tåke og musikk. Jeg skulle tatt bort et slikt strekk, det er i overkant mange og det skulle vært litt mer bruk av stillhet og lyden av natur i disse delene av filmen. Jeg hadde også ideelt sett ønsket og videreutvikle revers-ideen, slik at den kunne hatt en utvikling i filmen.

Jeg synes likevel at filmen er blitt fin og tror at den kan være nyttig for mennesker som arbeider med eldre, og for mannen i gata som ikke kan så mye om demens eller livet på sykehjem. Ikke minst tror jeg den kan være viktig for å vise hvordan det er å være pårørende til noen som er rammet av demens. Arbeidet med å få filmen ut til et bredt publikum er allerede i gang.

4.0 Refleksjonsdel.

4.1 Hva er problematisk med å lage dokumentarfilm?

Problemet med å prøve å illustrere underteksten er at dette vil innebære at filmskaperen selv tolker hva materialet uttrykker. Videre vil dette bli en kreativ bearbeidelse av hva hun oppfatter som virkeligheten. Også selve arbeidet med å sette sammen filmen vil bli en kreativ bearbeidelse av det materialet regissøren har til rådighet. Det var den engelske dokumentaristen Grierson som først kom med uttrykket *en kreativ bearbeidelse av virkeligheten*, for å forsøke å sette ord på hvordan han laget dokumentarfilm. Griersons brukte det engelske ordet *actuality*, ikke *reality*. På norsk blir det mest nærliggende ordet å oversette det til virkelighet, selv om dette ikke gjengir helt presist meningsinnholdet i det originale uttrykket. (Sørenssen, 2001). Uansett, *en kreativ bearbeidelse av virkeligheten* er det flere som mener er en uetisk metode å lage dokumentarfilm på. Blant andre mener Brian Winston at dette er uheldig for en dokumentarfilms utvikling. Han mener at Griersons inkorporering av den narrative fiksjonsfilmens teknikk, låser begrepet for dokumentar. (Sørensen, 2001:167). Winston hevder at denne dokumentarformen feilaktig utgir seg for å ha en karakter av vitenskapelighet over seg, og at dette kan garantere for sannhet og virkelighet. (Sørenssen, 2001: 168,). Dette poenget tar den amerikanske forfatteren Susan Sontag enda lenger, i sin artikkel *In Platons cave* fra 1992. Hun sier at selve bruken av fotografi i seg selv er uetisk. Sontag hevder at fotografiet gir seg ut for å være kunnskap, men da må vi akseptere at verden er slik kameraet viser oss, og kamera vil alltid utelukke mer enn det kan inkludere. Hun poengterer at kunnskap ikke ligger i hvordan noe ser ut, men hvordan noe fungerer (Sontag, 1992: 288). Altså at bruken av fotografi og video er villedende i seg selv, og man kan ikke formidle virkelighet på den måten, uansett sjanger. Mange mener altså at det å skape narrative fortellinger med dokumentarisk materialet i seg selv er uetisk og en forvrenging av virkeligheten som ikke kan forsvares. Den danske dokumentaristen Anne Wivel sier at hun ser på dokumentarfilm som fiksjon.

Når eg får tilgang til å følge nokre personar over eit langt tidsrom, ser eg utruleg mange sider ved dei folka. Derfor vel eg å kaste eit særleg lys på nokre sider framfor andre. Når eg i tillegg kaller det fiksjon, vert det moralsk lettare for meg å arbeide med. (Birkvad & Diesen, 1994: 101)

Men ser man dette i forhold til Sontag sine argumenter spiller det ingen rolle hva du selv velger å kalle dokumentar, når den allmenne oppfatningen av dokumentarfilm og fotografi er at det innehar en reel virkelighet i seg.

Dokumentarist Nina Hedenius forteller fra da hun laget filmen «*Nära jorden – nära skogen*» som er en dokumentarfilm om naturvern,

” *Når eg skal peke på slike alvorlige samfunnsproblem, nyttar det ikkje å velje ei for dyster framstillingsform. Det når eg ikkje fram med. Folk slår av TV.*” (Birkvad & Diesen, 1994: 101)

Blir dette å forvrengte sannheten eller blir det et subjektivt uttrykk fra filmskaperen sin side? Når jeg velger å framstille demenssykdom poetisk kan det diskuteres om det kan føre til å rose male bilde av hva demens er. Det vil si at det kan gi et feilaktig inntrykk av sykdommen. Og fordi de levende bildene kan bli oppfattet som sannhet kan noen få inntrykk av at demens sykdom ER poetisk. Det kan være utfordrende å skille mellom den kreative bearbeidelsen av virkeligheten og virkeligheten i seg selv. Imidlertid vil være et større problem i en ekspositorisk dokumentar, den poetiske og personlige dokumentaren innehar en naturlig forventning til at det nettopp innehar et personlig og kunstnerisk uttrykk.

4.2 Hva er annerledes med poetisk og personlig dokumentar?

Poetisk dokumentar er en undersjanger. Som jeg har vært inne på tidligere blir den poetiske dokumentaren definert til å være en konstruksjon av fragmenter av virkelighet, satt sammen til å bli et mer abstrakt og lyrisk uttrykk. (Nichols, 2001). I dette ligger det en naturlig subjektivitet, og det vil være vanskelig å oppfylle journalistiske kriterier i konstruksjonen av en slik film. Likevel er ikke dokumentaristen fristilt til å gjøre akkurat den hun ønsker. Kari Hesthamer er radiodokumentarist i NRK, i en forelesning hun hadde på Høgskolen i Lillehammer introduserte hun uttrykket *emosjonell sannhet*. Dette uttrykket eller begrepet ble viktig for meg, både for denne filmen og andre filmer jeg har laget i forbindelse med dokumentarfilmstudiene på Lillehammer.

Sørensen (2001) er inne på det stadig voksende kravet til at dokumentarfilm skal forholde seg til journalistiske kriterier. Det står også skrevet i Høgskolen i Lillehammer sin standard kontrakt for medvirkende i dokumentarfilm, at filmskaperen forplikter seg til å forholde seg til *Vær varsom plakaten*. Dette kan imidlertid føre til store utfordringer, spesielt i en personlig og poetisk dokumentar. I punkt 3.2. I *Vær varsom plakaten* står det:

“Vær kritisk i valg av kilder, og kontroller at opplysninger som gis er korrekte. Det er god presseskikk å tilstrebe bredde og relevans i valg av kilder”.

Hvordan skal dette behandles dersom en skal lage en personlig dokumentar? I en slik film kan det hende at karakteren også sitter med sin egen *emosjonelle sannhet*, og at det er sant for han eller henne, men at det ikke oppfattes som korrekte opplysninger for andre. I arbeidet på bachelor studiet med min eksamensfilm ”*Mormor og jeg*”, møtte jeg på en slik utfordring. Min mormor hadde en meget skarp kritikk av sin eldre bror og la mye av skylden for at ting hadde gått slik som det gjorde over på han, om det faktisk var ”sant” er vanskelig å fastslå. Mormors storebror er død og hadde ingen mulighet til å komme med sin side av historien. Det er her begrepet *emosjonell sannhet* kommer inn, for min mormor var dette sant, det var slik hun hadde opplevd det og det er hun som forteller dette i denne personlige dokumentaren. Jeg mener også at en kan tillate seg og bare ha en kilde i personlig dokumentarfilm, og at en ikke trenger og gi et bredt tilbud av kilder. Filmen vil da utrykke et menneske sitt synspunkt og sannhet, og vil fungere som en kommentar og ikke som en artikkel som skal belyse et helt tema fra forskjellige synspunkt.



Likevel blir ikke en poetisk eller personlig dokumentarfilm fritatt fra sitatet ”*Ord og bilder er mektige våpen, misbruk dem ikke!*” Det kan være greit for en regissør å gi uttrykk for noe hun selv mener er sant, men å bruke bildemateriale til å framstille noe regissøren opplever som feilaktig eller som løgn er ikke akseptabelt. Her finnes det mange gråsoner, poenget er at regissøren må formidle en helhet som representerer det hun opplever som sannhet. Utfordringen er å finne ut hvor grensen går?

I min egen film *Tilbake* har jeg en scene der den ene karakteren som heter Gustav kommer på besøk til sin demente kone Astrid. I denne scenen kjenner ikke Astrid igjen sin ektemann når han kommer på besøk, hun titter skeptisk på han og Gustav forsøker å forklare hvem han er. I råstoffet til denne scenen har vi også materialet hvor Astrid også kjenner Gustav igjen. I denne situasjonen hadde hun glemt han først, deretter kunne hun si navnet hans, også var han glemt igjen. Her har jeg valgt å klippe scenen slik at hun ikke kjenner han igjen denne dagen. Dette mener jeg at jeg kan tillate meg fordi det representerer en del av virkeligheten slik jeg har oppfattet den gjennom research og samtaler med de involverte.



Samtidig har en også et større ansvar for å ivareta integriteten til karakterene i en personlig dokumentarfilm. Når en går inn i folks liv og følelser, å gjør dette om

til film, har man et stort ansvar for de en portretterer. For det første er det viktig at de involverte, så langt det er mulig, får en forklaring på hva det vil si å være med i en dokumentarfilm. I filmen *Lykkens Grøde* skildres det en konflikt mellom en svigermor og en svigerdatter. Dette er en sår konflikt med mange innestengte følelser. Her mener jeg at regissørene Karoline Grindaker og Hilde K. Kjøs har funnet en god balanse hvor de ivaretar integriteten hos begge karakterene, og tilskueren får en balansert innsikt i begges situasjon. Den nære og langsomme fortellerstilen åpner opp for empati og gir rom for refleksjon. Filmen handler nettopp om forholdet mellom svigermor og svigerdatter, og jeg mener at selv om flere mennesker blir nevnt og er del av konfliktene i større eller mindre grad, så trenger en ikke gi like stort rom til alle parter.

Hvor går egentlig grensen for hva som blir forvrenging av sannheten, og hva som blir en forenkling eller en forsterkning? I arbeidet med å klippe en scene må en nødvendigvis forkorte scenen, og ved å velge ut hva som skal være med i scenen tar man et bevisst valg når det gjelder hva scenen skal fortelle. Da kan det være mange aspekt som blir valgt bort idet regissøren bestemmer seg for hva hun velger å fokusere på. Her oppstår det et spørsmål for meg og det er: når starter egentlig den kreative bearbeidelsen av en film?

4.3 Kreativ bearbeidelse av virkeligheten; en kontinuerlig prosess?

Det å velge og ta opp et kamera å filme noe innebærer allerede flere subjektivt valg. Avgjørelser som når det skal trykkes på record, hvilke utsnitt kamera skal ha og ikke minst hva det skal peke mot. Det at regissøren tar et valg om å lage film om noe indikerer at vedkommende anser dette som verdt å belyse. Så bare ved å begynne å filme er det allerede gjort mange subjektive valg på bakgrunn av hvordan den enkelte filmskaperen har tilnærmet seg temaet. Virkeligheten er allerede blitt bearbeidet og mer eller mindre satt inn i en subjektiv form fra filmskaperens side.

Dokumentarfilmen oppsto i samsvar med at film som medium oppsto. De første filmene til Lumiere er observerende scener av virkelighet uten noen form for innblanding. De er preget av en ydmykhet for den makten film innehar.

(Nichols, 2001: 84)

Men selv i Lumiere sine filmer er det gjort en bearbeidelse. Gjennom historien har det vært mange meninger og forslag på hvordan dokumentar bør lages og hvilken sjanger som er den edleste.

Winston hevder at de forventningene om vitenskapelig bevisførsel som dokumentarfilmene nå blir stilt ovenfor, er et resultat av den observasjonelle filmens naive tro på at dokumentarfilmen virkelig var i stand til å "vise verden slik den virkelig er". (Sørensen, 2001: 325)

Corner hevder at dokumentarfilmen begynte som et *filmatisk essay*, men da fjernsyns dokumentaren kom ble sjangeren dominert av journalistikk, der dokumentarfilmen ble tatt i bruk som en slags *utvidet reportasje*. (Sørensen, Corner, 1996: 2) Dette gjør at det ble stilt krav til dokumentarfilmen som resulterer i at noen dokumentarsjangere får problemer med å bli akseptert. Corner peker på at et av de nye kravene til dokumentar var at lyd- og bilde-siden av filmen også skulle fungere som *bevis* for sannhetsinnholdet i filmens argument. (Sørensen, 2001: 324 – 325.) Et slikt krav vil en poetisk dokumentarfilm ha problemer med å forholde seg til. Det vil, for eksempel, kunne bety at det ikke skulle være "lov" til å legge på lyder av fuglekvisper eller ubehagelige lyder. Heller ikke bruk av stemningsskapende musikk til bildene, som underbygger at dette er skummelt eller at det er komisk, ville være tillatt og bli sett på som falskt. Samtidig som dokumentaren ble ilagt krav om å forholde seg til den journalistiske tradisjonen, ble det også et stadig voksende krav til at filmene måtte være underholdende. (Sørensen, 2001: 325.) Tilskueren er blitt mer og mer vant med Hollywood filmer som har en forlokkende narrativ fortellerstil, hvor det under hele filmen er noe tilskueren kan lure på og se fram mot. Dersom dokumentarfilmen skulle klare å konkurrere med den populære storebroren fiksjonsfilm, var det flere som mente at den også kunne ta i bruke den narrative forteller teknikken.

I 1996 ble fjernsynsselskapet Carlton dømt til å betale 24 millioner kroner i erstatning, fordi den engelske kringkastingsadministrasjonens kontrollkomisjon ITC mente at en film hadde villedet seerne. Det var flere punkter det var snakk om, men blant annet hadde regissøren klippet sammen to situasjoner og framstilt

det som om det var den samme. Dette mente Brian Winston var et alvorlig angrep på dokumentarfilmen som form. (Sørensen, 2001: 326) Dette er en vanlig måte å klippe dokumentarfilm på som stammer tilbake til John Griersons urdokumentar *Drifters* fra 1929, der dette gjøres etter grundig research, slik at man kan lage scener som representerer hvordan situasjoner ofte utspille seg. (Sørensen, 2001: 326) Det er etter min mening ikke noe mer etisk riktig å filme en tilfeldig situasjon og så la den stå som representant for det aktuelle tema.

”Dokumentarfilmen kan ikke formidle et umediert verdensbilde, den kan heller ikke gjøre krav på å gjenspeile samfunnet. Den er, som en hvilken som helst fiksjonstekst, konstruert med tanke på å produsere en bestemt versjon av den sosiale verden.” (Roscoe og Hight, Sørensen, 2001: 328)

Sørensen skriver at forfatterne Roscoe og Hight kommer med et interessant poeng, de mener at kritikere er for opptatt av at dokumentarfilm er enten eller, det vil si; fakta eller fiksjon. Det de hevder er at hver enkelt dokumentarfilm plasserer seg på en slags glideskala mellom fakta og fiksjon, der hver enkelt dokumentarfilm har begge deler i seg, men i ulikgrad. (Roscoe og Hight, Sørensen, 2001: 328)

Dette er filmteoretiker Perkins (Perkins, 1993) enig i. Han mener at film kan ha elementer av objektivitet og subjektivitet i seg på samme tid. Det er typen film som avgjør hvor på skalaen en film vil befinne seg. Perkins mener at animasjon og abstrakt film har mange elementer av det subjektive i seg, og at dokumentarfilm befinner seg på den andre delen av skalaen med mer elementer av objektivitet, men filmen vil uansett ha elementer av både objektivitet og subjektivitet i seg.

Da jeg klippet min film *Tilbake* foretok jeg en rekke kreative bearbeidelser av materialet. I scenen der karakteren Wilhelm forsøker å pakke og komme seg av gårde på et fly til India har jeg i klippen valgt bort og tilrettelagt materialet. I råmaterialet er ikke Wilhelm sitt mål like enkelt, han skulle ikke bare til India, men han skulle også oppklare et mysterium om et forsvunnet maleri og masse annet. Selv om han uttrykker at han har dårlig tid, var han langsom i sine

bevegelser. Jeg har valgt å klippe scenen slik at han bare snakker om å komme seg til India, jeg har også forsøkt og lage en klippe rytme som har et høyt tempo og intensitet. Dette er for å forsterke flyktigheten og tydeliggjøre at Wilhelm føler han har dårlig tid, slik at dette kan øke forståelsen for den frustrasjonen han må oppleve her. Filmen og scenens form skal også si noe om innholdet. Formen og filmen er kreativt konstruert av meg, men satt sammen med utdrag fra en virkelig hendelse.



Sørenssen setter dette i en større sammenheng, han skriver:

” en tolkning av det Nichols har kalt de « uklare grensene» (...) mellom dokumentarfilm og andre medieformer faller sammen med den teoretiske retningen vi kaller post modernisme, der denne utviskingen av klare skillelinjer mellom det virkelige og det formidlende (medierte) settes i forhold til tap av troen på det virkelige. (Sørenssen, 2001: 288)

Sørensen skriver videre om et interessant synspunkt den franske filosofen Jean Baudrillard kom med, han mente at vi i det postmoderne samfunnet har mistet kontakten med det virkelige og utelukkende forholder oss til *simulacra*, det vil si etterligninger. Spesielt når det gjelder fotografier, dette har ført til at bildet ikke lenger *representerer* en virkelighet, men *simulerer* en *hypervirkelighet*. (Sørenssen, 2001: 288)

Det er altså ikke et spørsmålet om en bør bearbeide virkeligheten eller ikke, fordi det skjer automatisk når man lager film og setter sammen utdrag av levende bildematerialet. Spørsmålet blir igjen, kan en slik film som består av bilder som representerer en virkelighet, og som er blitt kreativt satt sammen av en regissør med *tanke på å produsere en bestemt versjon av den sosiale verden*, ende opp med å gi tilskueren pålitelig kunnskap og innsikt? I min prosess med å lage filmen *Tilbake* opplevde jeg at denne påliteligheten er spesielt avhengig av at regissøren legger stor vekt på arbeidet med å visualisere underteksten. For eksempel var Gustav en betydningsfull diskusjonspartner i valg av virkemidler, for eksempel i utforming av rekonstruksjonene, som kunne bidra til å visualisere underteksten.

4.4 Kan dokumentarfilm gi pålitelig kunnskap og innsikt?

Kan dokumentarfilmen være en pålitelig kilde for innsikt og kunnskap om oss selv og verden vi lever i? Her blir de forskjellige meningene om bruken av fotografi aktuell igjen. Den amerikanske forfatteren Susan Sontag mener at kunnskap ikke ligger i hvordan noe ser ut, men hvordan noe fungerer. Hun sier *"and functioning takes place in time, and must be explained in time"* (Sontag, 1992: 288). Altså vil et bilde bare kunne si noe om hvordan noe så ut, og bare det som kan fortelle oss noe, kan gi oss kunnskap mener forfatteren. Sontag sier at fotografiet gir seg ut for å være kunnskap, men da må vi akseptere at verden er slik kameraet viser oss, og kamera vil alltid utelukke mer enn det kan inkludere.

Kunnskap er mer en fakta, og det å se fragmenter fra livet til noen som lever et helt annerledes liv enn en selv, kan mane til følelsesmessige refleksjoner og tanker. Det er nettopp dette den personlige dokumentaren ofte spiller på. Når vi blir kjent med noen gjennom filmen, og ser karakterene gjøre hverdagslige ting kan vi identifisere oss med dem. Denne følelsesmessige reaksjonen bildene kan mane fram kan kanskje gi oss kunnskap? Sontag mener imidlertid at en stadig eksponering for bilder av elendighet vil ende med å gjøre mennesket mer blasert og mindre følelsesmessig deltagende. Hun kommer med et eksempel fra første gang hun selv, som tolvåring, så bilder fra Holocaust og ble følelsesmessig sjokkert og rystet. Hun beskriver fotografiene som avbildninger av en hendelse hun knapt hadde hørt om og som hun ikke hadde noen forutsetning for å påvirke.

Lidelsene var hinsides hennes evne til å fatte. Hun mener at etter gjentatt eksponering til slike bilder vil hendelsen bli mer og mer uvirkelige. Sontag argumenterer for at følelsesmessige reaksjoner ikke gir oss kunnskap fordi de er irrasjonelle og ikke vil være konstante.

I Susie Linfields artikkel *The treacherous medium*, trekkes blant andre Berthold Brecht inn som en av de som har støttet opp rundt tankegangen om at følelser ikke har noe med kunnskap å gjøre. Han var en tysk forfatter mest kjent for sine skuespill, og var svært skeptisk til fotografiet. Han uttalte at de var "*a terrible weapon against the truth*". (Linfield, 2006,) Han var selv veldig opptatt av at følelser ikke skulle være en del av det å formidle et budskap og skapte "*verfremdungeffekten*". Hans skuespill var derfor skrevet slik at publikum aldri skulle føle at de levde med i historien og dermed bli følelsesmessig engasjert, altså fremmedgjort. Hver akt i Brechts teaterstykker åpner med at det ble vist en plakate hvor det sto en kort tekst om hva som kom til å skje i den akten. Dette gjorde han fordi publikum ikke skulle bli blindet av underholdningen i å leve med i den narrative historien og lure på hva som kom til å skje, men heller forbli en utenforstående observatør som dermed kunne forstå situasjonen rasjonelt.

Linfield derimot mener at nettopp det å ha en følelsesmessig reaksjon på noe kan gi næring til en analyse av egen reaksjon og dermed gi innsikt og kunnskap. En emosjonell reaksjon på en film burde ikke utelukkes, men heller oppfordre til analyse og sondering. (Linfield, 2006) Linfield bruker eksempel fra når hun selv så bilder av sørgende kvinner fra krigssonen i Irak. Hun reagerte med å føle en maktesløshet og avsky for disse kvinnene. I stedet for å sympatisere med at de hadde mistet et familiemedlem, skriver hun at bildet manet til en politisk tankerekke i hennes hode hvor hun så på kvinnene sin bruk av burka som nettopp symbolet på konflikten de befant seg i. Linfield skriver at dersom irakiske kvinner ikke blir en aktiv del av den politiske debatten, så kan ikke denne konflikten gå mot en løsning. Denne politiske tanken fikk Linfield ut fra en emosjonell reaksjon på et bilde.

Sontag mener at et bilde gir seg ut for å være en objektiv avbildning av virkeligheten og trekker inn Andre Bazin i sin argumentasjon. Bazin mente at

kamera var i stand til automatisk å fange et bilde av verden, uten at fotografen hadde kreativ påvirkning på resultatet. Sontag på sin side mener at dette er feil, at objektet i et bilde alltid vil være tilrettelagt av fotografen, men at selve bildet i sin form utgir seg for å være objektivt og at det også er den allmenne oppfattelsen en tilskuer har av fotografier. Det er nettopp derfor fotografiet blir en upålitelig kilde til kunnskap mener Sontag. (Sontag. 1992)

I dokumentarfilm, og spesielt den personlige, har det vært tradisjon nettopp å bruke følelser for å vekke tilskueren. Dokumentar skal til forskjell fra reportasje ikke bare informere, men også emosjonelt nå inn til tilskueren. Dette er en av Alexander Røsler sine kjepphester som han har gjentatt mange ganger i sine forelesninger på høgskolen i Lillehammer. Det vil selvfølgelig alltid være viktig hvordan regissøren bruker bildene, og som i alle andre medium kan dette gjøres mer eller mindre vellykket, men det er i utgangspunktet mulig å bruke følelser for å tilegne seg kunnskap mener Linfield. Hun trekker fram at poenget ikke er å

” (...) drown in bathos or sentimentality, but to integrate emotion into the experience of looking. They can use emotion as a startingpoint, an inspiration, to analyze (...)” (Linfield, s.10. 2006)

Ved nettopp å gjøre dette, hevder Linfield, blir ikke deltagerne blaserte og mindre følelsesmessig berørt, men tvert imot kan de få et bevisst forhold til hvorfor de får de følelsesmessige reaksjonene og dermed gjøre nytelse og smerte til kunnskap og gjennom dette lære å elske klokere og mer bevisst. Det er nettopp dette poenget som gjør at dokumentarfilm kan være et viktig medium som kan bidra til uttrykk av menneskelig innsikt som vil føre til en mer opplyst og fintfølede kultur.

4.5 Kan den kreative bearbeidelsen gå på bekostning av den autentiske stemningen i de levende bildene?

I dag finnes det mange dokumentarfilmer som spiller på nettopp det å skape en følelsesmessig reaksjon hos publikum som skal føre til politisk bevissthet, og kanskje til og med konkrete endringer i samfunnet. Blant andre er filmen *Gazas*

tårer av Vibeke Løkkeberg laget slik at en ikke kan forholde seg nøytralt til filmen, alle som ser den får en form for emosjonell reaksjon. Løkkeberg går langt i sin bruk av svært sterke bilder, hun viser blant annet babyer som er skutt i hodet på nært hold. Sondags argument om at en stadig eksponering for slike bilder vil føre til likegyldighet blir veldig aktuell. Likevel mener jeg at det er måten dette gjøres på som avgjør om tilskueren blir blasert eller engasjert.

Jeg ønsker å gå nærmere inn i filmen *Gazas tårer* for å se om denne filmen gir pålitelig kunnskap og innsikt, og for å undersøke om den kreative bearbeidelsen av materialet har gått på bekostning av den autentiske stemningen som ligger i bildene. Kan fiksjonaliseringen ha gjort faktaene mindre troverdige? I min analyse av filmen *Gazes tårer* ønsker jeg å bruke noen av Barthes begreper for fotoanalyse, for enklere å kunne skrive om emosjoner i dokumentarfilm uten å blir for abstrakt.

4.6 Om Barthes begrepene *punctum* og *studium*, og bruk av disse i filmanalyse.

Roland Barthes (Bale, 2008) er blant annet fototeoretiker, han har utviklet noen begreper innen fotoanalyse som jeg mener er veldig interessante å bruke i analyse av dokumentarfilm. I sin tekst ”*Fra det lyse rommet*” fra 1980, snakker han om et fenomen han kaller *punctum*.

”Dette punctum er en detalj i et fotografi som tiltrekker eller sårer, det kan bety både stikk eller string og øyeblikk. Punktum knyttes både til det subjektive og til tiden. (Barthes, Bale, 2008: 411)

Barthes skriver at i analysen av et fotografi kan du skille på det han kaller *studium* og dette *punctum*. *Studium* forklarer han som en konsentrasjon av noe, det er den interessen som blir vekket for et fotografi gjennom kulturell og sosial forståelse. Det betyr at jeg interesserer meg for dette fotografiet fordi det enten viser meg noe fra en tid eller sted jeg ikke kjenner til, eller fordi det kan si noe politisk om verden. Det kan berøre et tema jeg tenker er viktig å belyse, men det treffer meg ikke personlig.

”Mange fotografier forblir dessverre ubevegelige foran mitt blikk. Men selv blant dem som i mine øyne får en slags eksistens, vekker de fleste av

dem en allmenn og så og si høflig interesse: Det finnes ikke noe punctum i dem.” (Barthes, Bale, 2008: 414)

Punctum er altså et fenomen som kan oppstå i fotografi når noe i fotografiet borer seg gjennom bildet som en pil som stikker seg inn i ditt indre og hvisket deg i øret ”Jeg vet hvem du er, hva som tenner deg og skremmer deg”. Det er et sensitivt punkt , et stikk som treffer.

I min egen fil Tilbake opplever jeg at det å se et fotografi av Astrid Simonsen som ung eller å ha observert scener med henne som dement i nå tid gir et *punctum*. Selv sitter jeg med en følelse av å stirre inn i en tid der de ikke kjenner framtiden deres, slik jeg gjør. *Punctum* er personlig og trenger ikke oppleves som *punctum* for alle de forskjellige menneskene som ser fotografiet, det er subjektivt. Barthes sier:

”Dette punctum er svært ofte en ”detalj”, det vil si et partialobjekt. Derfor er det å gi eksempler på punctum også en måte å utlevere meg selv på.” (Barthes, Bale, 2008: 422)

I mange politiske dokumentarfilmer vil vi finne studium, denne følelsen av at du *bør bry* deg, men du gjør det egentlig ikke. Jeg tror at i personlig og poetisk dokumentar, vil det være en større andel av små personlige detaljer hvor tilskueren kan få en opplevelse av at slike *punctum* oppstår. Nettopp fordi disse filmene er personlige og subjektive skildringer av livet eller mennesker. Det er kanskje da man kan skape en film som blir underholdende å se, og ikke en lidelse man lider seg igjennom fordi man føler man *bør*. Som et eksempel er *Dei mjuke hendene* en poetisk, men likevel politisk film. Det er en sterk film som hos mange vil føre til emosjonelle reaksjoner, likevel ivaretar Olin karakterene sine og lager en smakfull film med humor og glede som fikk satt eldreomsorg på dagsorden i sin tid. (Julie Ova, Dagbladet, 2007).

Olin har flere punctum i denne filmen, slik jeg opplever det. Blant annet i scenen der en gammel mann skal legge seg og snakker til kamera om det at kroppen skrumper inn og eldes. Her blir jeg helt personlig berørt og blir minnet på min egen forgjengelighet. Gjennom flere av scenene opplever jeg at jeg får verdifull innsikt og kunnskap om hvordan det er å eldes og hvordan det er å leve på et sykehjem i Norge. Jeg føler aldri at Olins fortellerteknikk går på bekostning av

faktaene som ligger i filmens materiale. Dette kan virke så enkelt og få til når en ser en god film, men jeg opplever at når det skal gjennomføres i praksis er dette en veldig utfordrende balanse å finne. Spesielt hvis en ønsker å strekke seg enda litt lenger i den kreative bearbeidelsen av videomaterialet enn det jeg opplever at Olin gjør.

Ivaretagelse av troverdighet i den kreative bearbeidelsen av materialet er et viktig poeng for meg som regissør og jeg går derfor tilbake til filmen *Gazas tårer*.

Løkkeberg sitt forsøk på å løfte fram og visualisere underteksten ble gjort på en uheldig måte slik jeg ser det. *Gazas tårer* er en viktig film etter min mening, men dessverre handlet deler av debatten i kjølevannet av denne filmen om selve konstruksjonen av filmen og ikke om filmens viktige budskap. (Mikael Godø, Dagbladet, 2010) Dette er viktig å unngå når en ønsker å lage dokumentarfilmer som skal nå mange mennesker og gi kunnskap, innsikt og økt politisk bevissthet.

4.7 Analyse av *Gazas tårer*

Opptakene i *Gazas tårer* er svært varierende, filmen er klippet sammen av mange forskjellige amatør-opptak som er blitt tatt av det palestinske folk under det Israelske angrepet på Gaza i årsskifte 2008 og 2009. Løkkeberg har også tatt opp noen egne opptak spesielt til filmen der hun følger tre barn som har opplevd angrepet. Disse tre barna danner rammehistorien for filmen og Løkkeberg velger å fortelle historien gjennom deres øyne.

Jeg var så heldig og å få se filmen i en forelesning av Erling Borgen på Lillehammer, han har nær kjennskap til Løkkeberg og fortalte om prosessen bak filmen. Løkkeberg fikk ikke mulighet til å reise inn i Gaza slik at hun kunne være regissør på sine egne opptak. Hun har derfor fjern-regissert alle de øvrige scenene gjennom palestinske journalister og tv folk. Dette lider dessverre det visuelle uttrykket under, og bildene blir en slags blanding av reportasje, dokumentarfilm og hjemmevideo.

Lydbilde

Lyd er utrolig viktig for å skape emosjoner på film. I og med at mye av råmaterialet som er brukt i *Gazas tårer* er amatør-opptak er ikke reallyden spesielt god. Løkkeberg har derfor valgt å konstruere et lydunivers til filmen i

etterarbeidet. Hun har jobbet med de beste lydfolkene i Hollywood for å skape dette og lyden skal ha tatt opp store deler av filmens budsjett. Jeg opplever dette som feil bruk av lyd som filmatisk virkemiddel, et slik lydunivers ”lagt på i etter tid” kler ikke bildesiden i denne filmen slik jeg opplever det.

I en av scenene ser vi en gammel dame som etter et bombeangrep leter rundt i ruinene av sitt egen hjem. Et stykke bortenfor kamera ser vi en liten kattunge som har overlevd angrepet. I lyd-bildet hører vi et krystallklart mjau som overhode ikke står i samsvar med kvaliteten eller stilen på bildet vi ser. Dette er med på å distansere oss fra situasjonen om minner oss på at vi ser på en film som er konstruert i ettertid. Her opplever jeg at Løkkeberg drukner mange potensielle *punctum* på grunn av feilbruk av filmatiske virkemidler.

Klippestil

Klippestilen i *Gazas tårer* er fiksjonell, og tid og kontinuitet er prioritert. Løkkeberg klipper sammen forskjellige situasjoner og bilder for å skape en helhetlig situasjon. Dette har hun blant annet fått mye kritikk for i mediene. For eksempel kommer dette til uttrykk i en scene med en av hovedkarakterene. Den unge gutten er ute i båt med en mann, de smiler og det er god stemning, opptakene er tatt med krystallklar HD og bildene oppleves som velkomponerte. Så klippes det inn urolige, håndholdte opptak tatt med telelinse, som viser en israelsk militærbåt som skyter på noen fiskebåter. Deretter blir det klippet tilbake til gutten i båten som spør hvorfor israelerne skyter på fiskerne, han får et langt og politisk svar og det blir klippet tilbake til militærbåten som med voldsom fart snur og setter kursen ut på havet igjen. Tilbake i båten med gutten kommer det en bølge som gjør at båten rister, gutten ler og scenen er ferdig. Bølgen som militærbåten lager skal oppleves som å være den samme som får båten gutten sitter i til å riste. Som klipper ser jeg tydelig at dette ikke er samme situasjon, men jeg stiller meg ikke nødvendigvis kritisk til å klippe på denne måten i en politisk film. Som jeg har vært inne på før er dette noe som benyttes i svært mange dokumentarer og som er en del av den dokumentariske tradisjonen. Det er likevel noe som ikke helt fungerer med denne scenen. Når Løkkeberg klipper på denne måten ødelegger hun noe autentisk med materialet sitt. Jeg tror at selv en gjennomsnittlig tilskuer uten kunnskap om filmklipping underbevist kan oppfatte

et slags stemningsbrudd, dette fører til at materialet ikke vil treffe liker sterkt som det hadde potensialet til og går på bekostning av faktaene i filmen.

I de scenene der Løkkeberg ikke regisserer så insisterende i klippen med materialet sitt, men lar scenene leve litt lenger, opplever jeg at dette magiske *punctum* oppstår oftere. Denne filmen er en sterk film som absolutt oppnår flere ganger å rive meg i sjelen, spesielt i scenen der Løkkeberg viser oss tre babyer som er skutt i hodet på nært hold.

Undertekst

Jeg vil her forsøke å analysere noen av Løkkeberg forsøk på visualisering av undertekster. I mange scener hører vi lyden av droner, klippet sammen med at hovedkarakterene titter bekymret opp mot himmelen, dronelyden ligger også som en ubehagelig påminnelse gjennom store deler av filmen. Det blir overflødig og insisterende å understreke at barna er redde og vil få varige men. Dette kommer tydelig nok fram i intervjuene etter min mening. Her har kanskje Løkkeberg gjort den feilen at hun forteller det samme igjen på en ny måte, i stedet for å skape et rom hvor en kan sette filmen i en større sammenheng. I hovedsak har Løkkeberg tatt i bruk de auditive virkemidlene for å fremheve underteksten. Det er en stor utfordringen å jobbe med private opptak og så inkorporere de i en dokumentarfilm. Her opplever jeg at Løkkeberg har kommet langt på vei, men jeg mener at hun hadde tjent på mindre fiksjonalisering og heller lagt mer vekt på å lage en film som var renere i formen.

I *Gazas tårer* er det bare smerte, dette tror jeg kan føre til at publikum får større avstand til filmen. Et *punctum* trenger ikke bare røre ved smerten i deg, det kan også røre ved noe nostalgisk, gjenkjennelig eller lykkelig. Hadde smerten blitt balansert ut med noen øyeblikk av håp eller glede tror jeg det kunne vært en helhetlig film som ville stukket enda dypere. Men så er det kanskje nettopp det Løkkeberg ikke vil, hun ville lage en antikrigsfilm som sier nettopp det, det er ingen håp eller glede med krig. Helhetlig føler jeg at råmaterialet i *Gazas tårer* er så sterkt at filmen likevel ender opp med å være en sterk og nær film. Som sagt har Løkkeberg imidlertid fått varierte anmeldelser av denne filmen og mange opplever filmen som upålitelig og distanserende. Jeg er selvfølgelig klar over at Løkkeberg har en enda mer utfordrende jobb i den kreative skapelsen av sin film,

i om med at hun bruker materialet hun selv ikke har hatt regi på. Likevel synes jeg at denne filmen er et godt eksempel på at den kreative bearbeidelsen kan kompromittere filmens troverdighet og autentiske stemning.

4.8 Når blir det utfordrende å illustrere underteksten?

Det er nettopp det å finne balansen mellom kreativ bearbeidelse og filmens autentiske stemning jeg følte jeg i likhet med Løkkeberg hadde problemer med i mitt arbeid med *Tilbake*. Ved å prøve å bruke rekonstruksjoner og skyggeteater gjorde jeg filmen min mindre troverdig og ødela den autentiske stemningen som lå i det øvrige videomaterialet. Jeg slet med å finne den riktige balansen mellom fakta og fiksjon, subjektivitet og objektivitet som ville tydeliggjort og utdypet min film. Derfor valget jeg å gå for et enklere uttrykk, med mindre fiksjonalisering.

Dette fører meg tilbake til første del av min problemstilling ”*Hvordan kan en regissør illustrere underteksten i en poetisk og personlig dokumentar uten at dette går på bekostning av filmens troverdighet og formidling av kunnskap?*” I *Dei Mjuke Hendene* går ikke Olin så langt i å visualisere underteksten, hun velger et enklere uttrykk. Olin bruker kun dokumentarisk materialet i sin film, underteksten blir brakt fram gjennom klipp, lydbilde og symbolske bilder. Klipperytmen er langsom og noen av scenene er som tablåer. I scenen der en dame sitter og mater sin mann og synger ”... *det som en gang var*”, klippes det subtilt til en koffert som vitner om et liv som en gang var mye mer aktivt enn det vi ser foran oss nå. Det er også en scene med en samtale med en pleier, hun forteller at hun en gang fant en av beboerne i klesskapet, holdende fast i stangen det hang klær på, dette fordi han trodde han var ute og kjørte trikk. Olin går ikke lenger i å illustrere det levde livet, hun er mer opptatt av her og nå. Jeg ønsket å gå dypere inn i nettopp denne opplevelsen og å stå inne i et klesskap på en sykehjem og tro at man er ute og kjører trikk. Olin gir et mer generelt innblikk i livet på sykehjem, mens jeg ønsket og gå mer konkret inn i det abstrakte. Jeg innser selvfølgelig at dette er en stor utfordring, men jeg mener at Østbye på god vei har klart å oppnå dette i filmen *Human*. Selv om *Human* er veldig annerledes enn min film *Tilbake* endte opp med å bli, og det kanskje finnes mange dokumentarfilmer som er mer egnet til en perspektivering av min film, så var

det nettopp da jeg så akkurat denne filmen at jeg ble inspirert til å forsøke å visualisere det abstrakte. Derfor ønsker jeg å foreta en nærmere analyse av nettopp denne filmen.

4.9 Analyse av Human

Thomas Østby sin film *Human* er et eksempel på det å lage dokumentarfilm om noe abstrakt. Østby sier noe om mennesket, menneskers forhold til hverandre, og om menneskelige faktorer og motsetninger.

Filmen begynner med bilde av et slags tre som henger i luften i et svart studio, du kan se røttene på treet. Vi hører operaarie og treet beveger seg sakte rundt. Etter dette går det til tittelplakat, *Human*. Filmen består ellers av scener med forskjellige mennesker i studio. Filmen er delt opp i syv kapitler. Kapittel 1 Jeg, Kapittel 2 Du, Kapittel 3 Han/Hun, Kapittel 4 Det, Kapittel 5 Dere, Kapittel 6 Vi og Kapittel 7 De. Filmen avsluttes med den sammen operaarien, ultranærbildet av hud med skjegg, mørk hud, lys hud, nær hånd med blodårer, nært panne med brannskader, mer nær hud, så tre ultra nære bilder av mose, jord og asfalt.

Visuelt uttrykk

Dokumentarfilmen *Human* er stort sett tatt opp i studio, alle karakterene er nøye lyssatt, det er tatt opp på filmrull og ikke på video-format, dette gir et uttrykk som minner om fiksjonsfilm. De fleste av scenene er tatt opp med stativ og har karakteren rett foran kamera, dette bryter med den øvrige fiksjonsfilmfølelsen og gjør at publikum får en følelse av å være observatører slik jeg ser det.

Musikk & Lydbilde

Filmen bruker noe musikk. I den første scenen vises en burleskdanser, først uten musikk, deretter kommer det noe musikk på som så forsvinner igjen. Denne scenen med danseren får en underlig stemning, når musikken ikke er på, vi ser henne på en helt annen måte enn når bevegelsene og ansiktsuttrykket hennes er akkompagnert med passende musikk. Jeg sitter med en følelse av å være flau overfor danseren, selv om hun er vakkert lyssatt, jeg opplever på en måte at hun blir eksponert, jeg ser noe mer enn en danser og noe mer enn en kvinne som lever av å vise fram kroppen sin. Denne scenen har for meg et salgs *punctum*, et

øyeblikk der jeg opplever mer enn det jeg ser foran meg. Danseren blir mer et medmenneske, mer human.

Hvordan Østbye oppnår denne stemningen tror jeg handler mye om at han ikke har musikk i starten, og at de naturlige lydene av danseren som beveger seg på gulvet er med. Real-lyden fra studio er god og jeg hører hver svish og svosh, lydene virker også helt reelle og oppleves ikke som om de er lagt på i klippet. Musikken som er lagt på er også lagt på slik at det høres ut som om det kommer fra en kilde i rommet der danseren er, og ikke som 100% filmmusikk.

Klippetil

I human oppleves klippet svært naturlig, men nå er råmaterialet til denne filmen ikke typisk dokumentarisk opptak, så det vil være enklere å klippe det sammen på en naturlig måte. Alt er filmet under kontrollerte forhold i studio. Allikevel opplever jeg hele tiden klippingen som reell, og jeg føler aldri at to bilder blir klippet sammen til en påstand jeg ikke tror på. Etter, eller før, hver karakter sier noe, har Østbye tatt med flere sekunder der karakteren bare står og ser i kamera. Karakterenes ansikt avslører at de synes dette er ubehagelig og i dette øyeblikket oppstår det noe. Jeg føler spesielt i scenen med en jente, som har brannskader i ansiktet, at jeg ser på henne og at hun ser på meg. Jeg interesserer meg for henne på en *studium* plan, det er interessant å høre hvordan hun fikk disse brannskadene, men det er noe mer ved denne scenen, det er helt tydelig at dette er, eller skal man si, hadde vært en svært vakker jente. Måten hun løfter dette ene øyenbrynet på når hun står og stirrer inn i kamera, fanger noe i meg. Dette kunne vært meg, her oppstår det et *punctum*. Jeg får også god tid til å tenke og reagere følelsesmessig fordi Østbye holder klippene sine lenge, denne klippertytmen fører til at jeg får tenkt over hva som skjer og blir ferdig med det, men siden klippet fortsatt er der blir jeg tvunget til å ta stilling til det på nytt enda en gang, før jeg blir presentert for noe nytt. Jeg opplever også at Østbye tar med små feil eller interessante ting som oppsto og som ikke var en del av det planlagte opptaket. I den ene scenen kommer det en katt gående bak den ene karakteren, katten tusler rundt på gulvet under scenen. Denne lekenheten med klippet, hvor en tillater seg å ta med ting som de

bak kamera opplevde morsomt selv om det ikke har noe med den øvrige historien å gjøre, tror jeg bidrar til en ekte og organisk stemning i filmen.

Dramaturgi

Det er ingen klassisk dramaturgi i *Human*, men filmen er delt opp i syv kapitler. Filmen handler om mennesket, og relasjoner mellom oss. I det siste kapitlet hvor vi blir presentert for de forskjellige nærbilder av menneskehud, som så går over i et nærbilde av mose, jord og asfalt, skapes det en stemning som jeg opplever som nostalgisk. Jeg får en følelse av at vi mennesker er en del av jorden, akkurat som mose og jord, og jeg blir minnet på min egen forgjengelighet. Dette øyeblikket opplever jeg også som et *punctum*, konstruert av Østbye med sammensetningen av to bilder, nær hud, nær jord med operamusikk. Arien og bildene av natur i et studio rammer fint inn alle de forskjellige scenene med menneskene og gir det hele en subtil mening. Det er her jeg mener Østbye mestrer å illustrere noe abstrakt og selve underteksten eller budskapet i filmen.

Helhet

I filmen *Human* opplever jeg at Østbye klarer å skape en nær film som greier å gå forbi *studium* og skape mange *punctum*. Thomas Østbye sin bruk av disse bildemontasjene med ultranære bilder i begynnelsen og slutten av filmen, tolker jeg slik at det skal hjelpe seeren inn i det tankeuniverset som Østbye vil at man skal være i. Bildene er ikke overtydelig og ikke totalt uforståelig, og bryter heller ikke med den øvrige stemningen i dokumentaren. *Human* er en subtil film som sikkert kan tolkes og oppfattes på mange forskjellige måter, likevel mener jeg at Østbye mestrer å illustrere underteksten på en slik måte at ikke for mye blir overlatt til tilskueren å tolke selv.

Den autentiske stemningen i materialet blir beholdt. Når noe først fungerer virker det så selvfølgelig, men å klippe sammen ultranære bilder av jord, med en film som ellers består av store totaler av mennesker i studio, er i utgangspunktet ikke gitt at skal fungere. I løpet av filmen blir det brukt nære bilder i de øvrige scenene også, det er kanskje et hint til å få et autentisk grep til å fungere. Det må henge sammen med resten av filmen på en visuell måte. Det er mange mennesker i filmen til Østbye, det gjør det også lettere å påstå noe generelt om dem fordi de

tydelig representerer noe større enn bare seg selv. I mer personlige dokumentarer hvor det er færre karakterer blir det vanskeligere å påstå noe generelt uten at det skal oppfattes som en direkte påstand om det enkelte mennesket i filmen.

Kan jeg få kunnskap av *Human*? Etter å ha sett denne filmen får jeg en følelse av å ha observert menneskeligheten utenfra. Jeg har fått et inntrykk av hvordan det er å være på den andre siden av telefonen når en telefonselger ringer meg. Telefonselgere har blitt mer humane for meg. Jeg har også fått innsikt i en prostituert sine tanker rundt sin jobb, en innvandrer sine tanker om hva han kunne ha bidratt med i det norske samfunnet om han hadde fått lov, generelt har alle de menneskene jeg er blitt presentert for, og det de representerer, blitt nærmere og mer humant for meg. En slik innsikt har jeg fått fordi jeg har opplevd å få informasjon og kunnskap om deres liv og tanker. Jeg konkluderer derfor med at denne filmen ga meg verdifull kunnskap og makte til både politiske og filosofiske tanker hos meg som tilskuer.

5.0 Konklusjon

Jeg stilte spørsmålet; Hvordan kan regissøren visualisere underteksten i en poetisk og personlig dokumentar, uten at dette går på bekostning av filmens troverdighet og formidling av kunnskap?

I arbeidet med å forske på hvordan en kan visualisere underteksten i en poetisk og personlig dokumentar har jeg først og fremst erfart at dette kan være utfordrende. Jeg opplever at jeg ikke har klart å finne fram til gode, konkrete svar på dette. Noen erfaringer har jeg likevel tilegnet meg og som jeg vil si noe om her. Regissøren må i manusarbeidet ha klart for seg hva de visuelle virkemidlene skal fortelle, disse delene i filmen bør ha helt bestemte oppgaver for å få fram hvilken del av underteksten de skal fortelle noe om. I arbeidet med filmen *Tilbake* opplevde jeg at skyggeteater og rekonstruksjoner ble fremmedelementer som lett kunne gå på bekostning av filmens troverdighet. Slike grep egner seg kanskje bedre i historier som fordyper seg enda mer i fortiden, enn det jeg endte opp med å gjøre i filmen? Bruken av metaforiske bilder opplevde jeg som et mer egnet grep til å visualisere undertekst. Slike bilder er enklere å ta i bruk etisk sett

og jeg mener at de kan bidra til å sette en tydeligere stemning i filmen. Metaforer eller konnotasjoner, som er sosiale symboler, vil jeg fortsette å ta i bruk i arbeidet med dokumentarfilm.

Margret Olin sin film *Dei Mjuka Hendene* er et mesterstykke i mine øyne. Olin løfter fram underteksten ved bruk av virkemidler som lydbilde og klipp, og jeg ønsker å utforske disse virkemidlene mer i fremtiden. Hun har et grundig, men enkelt uttrykk som jeg beundrer. Thomas Østbye er en inspirasjon for meg, han har en spennende bruk av form og visuell filmfortelling, og tørr å gå langt i den kreative prosessen, samtidig som filmene er trovedige.

Hvordan regissøren har visualisere underteksten i en poetisk og personlig dokumentarfilm har stor betydning for utfallet av filmens troverdigheten, og bevarelsen av kunnskapen som eksisterer i materialet. Min erfaring er at arbeidet med den kreative bearbeidelsen blir sentral, her kan i stor grad både mulighetene til suksess og mulighetene til fiasko bli lagt slik jeg opplever det. Denne kreativiteten er del av en kontinuerlig prosess som starter det øyeblikket en bestemmer seg for å lage film. Regissøren ønsker å formidle et budskap som da er et subjektivt uttrykk fra filmskaperens side.

Når man i dokumentarfilm tar i bruk fotografi av virkelighet, inneholder dette både fakta og kunnskap, slik jeg ser det. Ved bruk av fotografi ser jeg, slik Sontag hevder, at de kan framstå som mekaniske reproduksjoner av virkelighet, men min erfaring i arbeidet med filmen er at fotografiene kan oppstå i en ny subjektiv form, men allikevel beholde forankringen i en objektiv virkelighet.

Den personlige dokumentarfilmen har tradisjon for å spille på følelser, og jeg mener å ha erfart at Lindfields argumentasjon om at emosjonelle reaksjoner kan føre til verdifull innsikt og kunnskap er gode, spesielt fordi det kan se ut til at de kan mane til refleksjon rundt egne følelser. Jeg tror at i arbeidet med den kreative bearbeidelsen er det viktig å etterstrebe at en finner fram til og bevarer sine potensielle *punctum*. Jo flere *punctum* det er i en film, jo mer kunnskap og innsikt kan du nå frem med til tilskueren, på en måte som vil engasjere og føre til at filmen kan oppleves som sterk og viktig. Jeg mener å ha erfart i mitt arbeid

med filmen at *punctum* kan bidra til å bevare autentisiteten i filmen og dermed øke filmens troverdighet og formidling av kunnskap.

Det er her jeg mener å ha lykket best i min eksamensfilm *Tilbake*. Jeg opplever å ha fått til noe av det Olin og Østbye har vist meg i sine filmer. Jeg kan tenke meg å gå videre på bruken av *punctum* for bedre å kunne lage poetiske og personlige dokumentarfilmer som kan se ut til å treffe seeren på et personlig engasjerende plan.



Skrevet av Kristin Dahlen Rogstad

BIBLIOGRAFI

LITTERATUR OG KILDER

Bale, Kjersti & Arnfinn Bø-Rygg. (2008) ”Estetisk teori.”, *Det lyse rommet* av Roland Barthes. Universitetsforlaget AS. 2008. Norge: Oslo.

Birkvad, Søren og Jan Anders Diesen. (1994) *Autentiske inntrykk – Møte med ni skandinaviske dokumentarfilmskapere*. Oslo. Det Norske Samlaget.

Corner, John. (1996) *The art of record*. Manchester. Manchester University Press.

Linfield, Susie. ”*The Treacherous Medium*”
<http://bostonreview.net/BR31.5/linfield.php>, September/Oktober 2006.
(Fra kompendium 2010, Høgskolen i Lillehammer)

Nichols, Bill. ”Introduction to Documentary.” (2001) Bloomington. Indiana University Press.

Perkins, V.F. (1993.) ”Film as Film”, *Kap 1 – 5*, Da Capo Press.
(Fra kompendium 2010, Høgskolen i Lillehammer)

Rabkin, Gerald. (1995): ”*Is there a text on this stage?*” s.142 – 159.
Theater/Authorship/interpretation. London. Performing arts Journal.

Sontag, Susan. ”In Platos cave”, *The Philosophy of the visual arts*. Ed. By Philip Alderson. Oxford University Press. 1992. USA: New York.
(Fra kompendium 2010, Høgskolen i Lillehammer)

Sørenssen, Bjørn. ”*Å fange virkeligheten, - Dokumentarfilmens århundre*”.
Universitetsforlaget. 2001. Oslo.

INTERNETT

Med lånte øyne i Gaza; Vibeke Løkkeberg byr på sterke scener i «Gazas tårer», men hun foretar regigrep og stoffutvalg som hindrer filmen i å bli helstøpt.

(10.05.2012)

<http://www.dagbladet.no/2010/11/04/kultur/film/filmanmeldelser/anmeldelser/14084876/>

Varm og viktig «Dei mjuke hendene» avslører savn, frustrasjon og nedverdiggelse. (9.05.2012)

<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/07/06/505533.html>

Vær varsom plakaten. (12.05.2012) <http://presse.no/Etisk-regelverk/Vaer-Varsom-plakaten>

FILMLISTE

Grindaker, Karoline og Hilde K. Kjøs. *Lykkens grøde*. Norsk dokumentar. Skofteland Film. 2008.

Løkkeberg, Vibeke. *Gazas Tårer*, norsk dokumentar. Nero Media AS, 2010.

Marsh, James. *Man on Wire*, engelsk/fransk dokumentar. Magnoliafilms. 2008.

Olin, Margaret. *Dei Mjuke hendane*. Norsk dokumentar. Speranza film. 1998.

Rogstad, Kristin Dahlen. *Mormor og jeg*. Student dokumentar. TVF, Høgskolen i Lillehammer. 2012.

Rogstad, Kristin Dahlen og Kristin Bull. *Tilbake*. Student dokumentar. TVF, Høgskolen i Lillehammer. 2012.

Østbye, Thomas. *Human*, norsk dokumentar. PLYMSERAFIN, 2010.

Klippemanus 05.03.2012

- Klippe ting hardere, større følelsesmessige 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.**

Ilse:

- 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 medisinene 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 ekstrior 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.

Laget ubehagelig demensavdeling-lydbilde.

Nærbilde Astrid. (Hvis det finnes)

Gustav: INT Gustav snakker om da han og Astrid møttes,

Klipp 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. (Klipp denne scenen enda mer tragisk.)

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)

Vedlegg 2.

PITCH- INN I HUKOMMELSEN

Tre mennesker med demens. Vi ser vår virkelighet og prøver å se deres.

Framdrift.

Demens, er en diagnose som bare har ett utfall. Først gradvis tap av mental kapasitet. Og så døden.

Er denne siste tiden bare vond? En slags livet passerer i revy.

Kanskje noe intervju med pårørende. Hva mener de? Er det noe glede? Hva er denne siste tiden? Er det noe verdighet igjen? Ødelegger det hele bildet av den mann har kjent? Overskygger det alt?

Foreløpig en karakter har sagt ja til å medvirke.

Filmen begynner med et slags miljøportrett av demensavdelingen på Madesrudhjemmet. Det er store bilder.

Forklaring av sykdommen demens med et skyggeteater. Dette er et tilbake vennende element. Hvor den kanskje kan følge utviklingen til tilstanden til de eldre.

Rekonstruksjoner med mennesker, nære bilder. Lydbilder.

Bruk av Skyggeteater inspirert av Littel dragon sin musikk video Twise.

Vise denne videoen.

Vedlegg 3.

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 SvennJ		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
12 Opptak	12 FRI	12 - SCREENING	Unvs.
13 Opptak	13 Lage ny taktikk	13 Klippe veiledning	12 LYD mikse
14 FRI	14 Klippe	14	Unvs.
15 FRI	15 Klippe	15	13 LYD mikse
16 opptak Ilse	16 Klippe	16	14 LYD mikse
17 opptak Gustav	Julbord		15 Teknisk dag
18 Skitur & tåke opptak	17 Hente utstyr.	17 Ikke helt fri	16 Teknisk dag
19 opptak W flytter	18 FRI	18 Ikke helt fri	17 LEVERE FILM.
20 FRI	19 FRI	19	18 Skrive MA oppg.
21 FRI	20	20	19 Skrive MA oppg.
22 FRI	21	21	20 Skrive MA oppg.
23 Levere utstyr.	22	22 Låse klipp.	21
24 Klipp & Logg	23	23 LYD/COLOR/tekste	22
25 Klipp & Logg	24	24 LYD/COLOR/tekste	23 Skrive MA oppg.
26 Klipp & Logg	25 Opptakshelg	25 LYD/COLOR/tekste	24 Skrive MA oppg.
27 Skrive MA oppg.	26 Opptakshelg	26 LYD/COLOR/tekste	25 Skrive MA oppg.
28 MA helg	27	27 LYD/COLOR/tekste	26 Skrive MA oppg.
29 MA helg	28	28 LYD/COLOR/tekste	27 Skrive MA oppg.
30 Skrive MA oppg.	29	29 LYD/COLOR/tekste	28
31 Skrive MA oppg.		30 LYD/COLOR/tekste	29
		31 Roggis 26 år!	30 Skrive MA oppg.
			31 Skrive MA oppg.

MA2- budsjett på filmen Tilbake

Transport	Sum	Kvitt .nr	Rekvisitter	Sum	Kvitt. nr	Teknisk	Sum	Kvitt .nr	Annet	sum	Kvitt.nr	Kristins regninger	sum	kvitt nr.
spyteveske	59	5	scanning av foto	175	3	Lampe	558,8	1	Komponister	7274		Teknik	317	1 og 2
Bensin	707,58	7	Ramme	109	4	Gaffa teip	99	2	NSB - synkroniserin	550		hjemmeide navn	98,5	3
Bensin	626,4	10	papir til skrygge teater	210	6	Disk	2890	9	gs avgift Tono:(510	2176		notarkubbe	39	4
Bensin	642,12	12	stoff til skryggestaar	260	8	Disk 2	3718		Navos, innspilling Tryllefryten	375		frimerker	32	5
Bensin	541,26	13	Papir til klippoversikt	175	11				Navos, innspilling Sløvetter og bruketor	750		mat til visning	76	6
Parkeriing	40	14	Boller til medvirkende	130	22				Optrykking av DVDer ENGLISK			rekvisita	20	7
Parkeriing	20	15	foto	1059					Dvd			buss transport	395	9 til 19
Parkeriing	29	17	Papir, rekvisita	75	8 (2)				opptrykking Grinstad POST Prod	2125			31	20
Parkeriing	10	18							andree festivaler	7000				21
Parkeriing	34	19												199
Parkeriing	31	20												272
buss	50	21												355
bensin	814,68	27 (2)												50
tog	539	29												42
Parkeriing	15	24												25
Parkeriing	10	25												24
	15	26												25
parkeriing	149	33												26
Bensin	622,06	35												1140
Bensin	477,71	36												
Bensin	716	37												
Inntekter:	6168,8			1940			7266			20440			3066,5	
Skolen:	15000		Fritt Ord:	23500										
												TOTAL:	38881,11	
												TOTAL:	38500	

Vedlegg 5.

UTSTYRSLISTE

- 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

Vedlegg 6

Søknad til Fritt Ord stipendiet.

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 eldrehjem.

Jeg søker derfor Fritt ord om 15.000 kr., og håper at dere vil være å være med å sette dementes 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 dokumentarfoto 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 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 etter gå 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 eldrehjem, 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 originalt fra Tyskland og en originalt 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.

Budsjett

Utgifter	Sum
Transport	5000
Filmmusikk	10 000
Rekvisitter	2000
Postproduksjon	3000
Animatør	5000
Opptak i utlandet	7000
TOTALT	35 000

Inntekter	Sum
Budsjett - TVF, HIL.	15 000
Eventuell støtte fra Fritt Ord Stiftelsen.	20 000
TOTALT	35 000

CV

Utdanning:

2010 – 12 Master i dokumentarfilm-regi.
TVF, Høgskolen i Lillehammer.
Regi, foto, klipp, lyd og fargekorrigering på:

Når Mamma er syk, 29min.

En nær dokumentar om Kathrine (10) og Silje (15) som har en kreftsyk mor.

2008 – 10 Bachelor i fjernsynsregi med fordypning i dokumentar.
TVF, Høgskolen i Lillehammer.
Regi og klipp på:

Mormor og meg, 29 min,

en personligdokumentar hvor jeg tar et oppgjør med min mormors medlemskap i Nasjonal samling. Ble tatt ut til Den Norske Dokumentarfilmfestivalen i Volda 2011.

Hospice Stabekk 29min.

Et miljøportrett av mennesker som har døden som jobb.

Prest i Motvind 8min.

Et personportrett om Helge Hognestad, som står for det han mener selv om han blir hevet inn og ut av statskirken.

2007 – 08 Bachelor i Drama & Theatre, 1. År.

Royal Holloway University of London.

2002 – 05 Musikk, dans og dramalinjen

Rud videregående skole.

Jobb:

2011: Praksis som locationscout, regi og casting-assistent på "Åtte små historier", en dramaserie produsert av småbarnsredaksjonen i NRK Super. (To måneder)

2011 Ansatt som instruktør på *Filmbussen* (filmskole for ungdom) i Nord Trøndelag. (Fire uker)

2010- Ansatt i Monster Entertainment som regissør på Firestjernermiddag og Firestjernerreise. (to måneder)

2010- Utplassert i NRK feature avdelingen på " Bak øyeblikket - en historie om Eurovision Song Contest 2010" som regiassistenten til dokumentarist Yngvild Flikke. (En måned)

2009 - Ansatt som instruktør på *Filmbussen* (filmskole for ungdom) i Nord Trøndelag. (Totalt fire uker)

2008 - Ansatt i *Seefood* som researcher på pilot. (Tre uker)

2007 - Ansatt i *Monster Entertainment* som researcher og lettregi på prosjektet "Hit & Dit" et reiseprogram på TV Norge, Sesong 1 og 2. (9 måneder)

2006 - Deltageransvarlig og bookingassistent i *Rubicon TV* på produksjonen "Frokost Quiz". Produksjons- og bookingassistent på produksjonen "Alle mot en" (sesong 1 og 2) og produksjonsassistent på "Kjetil & Kjartan show" og "Ni av ti nordmenn." (Totalt ti måneder)

2005 Frivillig arbeid på barnesykehuset (Hospital de Niños) i San Jose, Costa Rica. (Totalt tre måneder)

Med vennlig hilsen

Kristin Dahlen Rogstad

Masterstudent ved Høgskolen i Lillehammer.

Tlf 97747309-

Kristin.rogstad@gmail.com

Vedlegg 7.

DOKUMENTARFILM OM DEMENS PÅ MATSRUDHJEMMET

- Personportrett av to til tre mennesker med demens gjennom minnene som personen gjenopplever.

Hei, jeg heter Kristin Dahlen Rogstad og går sisteåret på masterstudeiet i dokumentarregissør på Høgskolen på Lillehammer.

Jeg ønsker å lage en dokumentarfilm/kunsthjelp om personer med demens inspirert av diktet *Ser du meg søster*.

Diktet sto her. (Står i oppgaen)

Da jeg gikk på videregående jobbet ved siden av skolen på Stabbek bo og behandlingssenter. Der møtte jeg en dame som var delvis demens. Dette var en svært spennende og lærerik opplevelse, jeg følte at jeg ble kjent med denne damen gjennom de minnene hun gjenoplevde som demens. Plutselig kunne hun tro at hun satt på kontoret sitt og var 40 år mens hun andre ganger var helt andre steder i livet. Av denne opplevelsen ble jeg inspirert til å lage en film.

Mitt ønske er å portrettere et menneske og livet den har levd gjennom demenssykdommen. Deler av filmen ser jeg for meg at er tatt opp dokumentarisk hvor vi følger den demente i dens hverdag på Madsrud hjemmet. Den andre delen av filmen er mer kunstnerisk og er rekonstruksjoner basert på de minnene den demente har vært i som vi har klart å fange på film. Disse rekonstruksjonene vil da bli tatt opp i studio med skuespillere. Foreligger det videomaterialet vil et selvfølgelig være svært ønskelig å bruke dette.

Opptaks perioden er fra november og fram til februar, og dokumentarfilmen skal ferdigstilles i mai 2012 som min avgangsfilm. Jeg ønsker å kunne bruke filmen videre og sende den rundt på filmfestivaler. Jeg håper også at andre helsearbeidere, pårørende og eldre kan ha glede av en slik film.

Tidligere har jeg laget film fra Hospice Stabekk, en film om hvordan det er å ha en kreftsyk mamma og film om min egen mormor. Jeg vet at det kan være skremmende og åpne opp for et filmkamera, men jeg kan love at alle de jeg har laget film om har sagt i etterkant at det har vært en spennende og positiv opplevelse. Jeg og min fotograf vil ta en ydmyk og takknemlig holding overfor dem som ønsker å dele litt av livet sitt med oss.

Har du noen spørsmål så ikke nøl med å ringe,

Med vennlig hilsen
Kristin Dahlen Rogstad
Tlf. 97747309