

# En iscenesatt virkelighet

En studie om iscenesettelse innen dokumentarfilm.

*Nød lærer naken kvinne å spinne.  
Tidspress lærer dokumentarist å iscenesette.*



**Masteroppgave i dokumentarproduksjon**  
**MDOMAS**  
**Høsten 2017**

Samfunnsvitenskapelig fakultet, Institutt for medie-, kultur og samfunnsfag  
Nora Lovise Bregård Andresen / kandidatnummer: 3001  
Veileder: Cato Wittusen

# INNHALDSFORTEGNELSE

<b>1.0 Innledning, personlig motivasjon og struktur</b>	<b>s. 4</b>
1.1 Begrepsavklaring	s. 5
..... 1.1.1 Dokumentar: Definisjon og begrepsbruk	s. 5
..... 1.1.2 Iscenesettelse	s. 6
..... 1.1.3 Iscenesettelse vs. gjengivelse	s. 6
..... 1.1.4 Regissør vs. dokumentarist	s. 8
..... 1.1.5 Plot, sekvens og scene	s. 8
<b>2.0 Metode</b>	<b>s. 8</b>
2.1 Forsknings spørsmål	s. 8
2.2 Studiens validitet og reliabilitet	s. 9
2.3 Datainnsamling: Det kvalitative forskningsintervjuet	s. 9
..... 2.3.1 Intervjuetiske hensyn	s. 10
..... 2.3.2 Intervjuets validitet og reliabilitet	s. 11
..... 2.3.3 Transkripsjon og validitet	s. 11
2.4 Om analyse og drøfting	s. 12
<b>3.0 En drøftende analyse</b>	<b>s. 13</b>
3.1 Utvelgelse av aktører og dokumentaristens motivasjon	s. 13
3.2 Kort presentasjon: 5 aktører	s. 13
3.3 Om plotsegmentering	(Vedlegg 1) s. 14
3.4 Beskrivelse av iscenesatte sekvenser og scener i <i>Guds Lærlinger</i>	s. 14
3.5 Kort presentasjon: 6 erfaringer av iscenesettelse	s. 15
3.6 En drøftende analyse: 6 erfaringer om iscenesettelse	s. 16
..... 3.6.1. Naturlighet og gjenkjennelse i iscenesettelse	s. 16
..... 3.6.1.1 Iscenesettelse vs. gjengivelse og gjentakelse	s. 16
..... 3.6.1.2 Iscenesettelse vs. gjengivelse og gjentakelse for etablering	s. 18
..... 3.6.1.3 Aktørens følelse i opptakssituasjonen	s. 19
..... 3.6.1.4 Aktørens ansvar og overkompensering	s. 20
..... 3.6.1.5 Å kamuflere overkompensering og unaturlighet	s. 21
..... 3.6.1.6 Det oppstilte dybdeintervjuet	s. 21
..... 3.6.1.7 Rollefortolkning	s. 22
..... 3.6.2. Iscenesettelse gjennom dokumentaristens føringer	s. 24
..... 3.6.3. Iscenesettelse gjennom fordommer og referanser	s. 25
..... 3.6.4. Iscenesettelse gjennom ansvar og tillit	s. 26
..... 3.6.4.1 Relasjon, tillit og respekt	s. 26
..... 3.6.4.2 Aktørens agenda, ansvar og integritet	s. 28
..... 3.6.4.3 Dokumentaristens ansvar overfor aktørene	s. 29
..... 3.6.5. Å fremskynde gjennom iscenesettelse	s. 31

..... 3.6.6. Iscenesettelse med tid som premissleverandør	s. 32
.....3.6.6.1 Tid og iscenesettelse	s. 33
.....3.6.6.2 Tid, tematikk og vinkling	s. 33
3.7 Iscenesettelse gjennom representasjonsmodi	s. 34
..... 3.7.1 Om representasjonsmodi	s. 35
..... 3.7.2 Den ekspositoriske dokumentarfilmen	s. 35
..... 3.7.3 Den observasjonelle dokumentarfilmen	s. 36
3.8 En ekspositorisk tilnærming til <i>Guds Læringer</i>	s. 38
..... 3.8.1 Tekstplakaten som forteller og kilde til informasjon	s. 39
..... 3.8.2 Aktøren som forteller: Oppstilt intervju og voice-over-kommentar	s. 40
..... 3.8.2.1 Iscenesatt kommentar	s. 42
..... 3.8.3 Dokumentaristen som forteller og kilde til informasjon	s. 44
3.9 En observasjonell tilnærming til <i>Guds Læringer</i>	s. 45
..... 3.9.1 Iscenesettelse gjennom observasjon	s. 46
3.10 Krysningspunktet mellom det observasjonelle og ekspositoriske moduset i <i>GL</i>	s. 49

#### **4.0 Sammenfattende drøfting og refleksjon s. 52**

*Iscenesettelse - kreativt virkemiddel eller hemsko i dokumentarproduksjon?*

#### **5. Konklusjon og avslutning s. 57**

#### **6.0 Litteraturliste s. 60**

#### **7.0 Vedlegg s. 61**

1. Plotsegmentering av episode 1-6
2. Oversikt over iscenesatte scener i *Guds Læringer*
3. Oversikt: Voice over-kommentar og Talking Head i *Guds Læringer*

## 1.0 Innledning, personlig motivasjon og struktur

Et ufravikelig prinsipp og forutsetning innen journalistikken er, at i den grad det lar seg gjøre, skal det som fortelles være objektivt, eller i beste fall nøytralt. Som journalist må man, til ytterste grad og etter beste evne, balansere og presentere innholdet på en sannferdig måte. Med min bakgrunn som journalist, drives jeg av ønsket om å fortelle og levendegjøre historier som engasjerer og utfordrer, samtidig som de representerer virkeligheten på en tilfredsstillende måte. Dokumentarfaget har utvidet mitt perspektiv og sørget for en større og mer kreativ verktøykasse. Utfordringen har nå blitt å navigere rett i et hav av nye muligheter.

Dokumentarfilmen eksisterer i spennet mellom kravet om en kreativ bearbeiding av virkeligheten og journalistikkens krav til sannhet (Sørenssen, 2007, s 324), og det er her jeg finner min personlige motivasjon for oppgaven; Hvordan kan jeg, som journalist og dokumentarist, ivareta og balansere tosidigheten - der kreativitet og sannhet samspiller og utfyller, framfor å konkurrere med og gå på bekostning av hverandre. Med det som utgangspunkt ønsker jeg å undersøke hvordan iscenesettelse preger en dokumentarfilms representasjon av virkeligheten med basis i problemstillingen;

«*Iscenesettelse; kreativt virkemiddel eller hemske i en dokumentarproduksjon?*»

Ut i fra problemstillingen, utledes følgende forskningsspørsmål:

- 1.) Hvordan preger iscenesettelse en dokumentarfilms representasjon av virkeligheten?
- 2.) Hvilke utfordringer kan en dokumentarist møte ved bruk av iscenesettelse i en dokumentarfilm?
- 3.) På hvilket grunnlag kan man forsvare og/eller kritisere iscenesettelse i en dokumentarfilm?

Studiens utgangspunkt er dokumentarserien *Guds Lærlinger*, produsert av Monster for NRK, og inspirert av den danske dokumentarserien *Miraklene i Midtjylland* som vist på DR TV høsten 2014. Gjennom 6 episoder à 28 minutter møter man fem elever ved Acta Bibelskole i Stavanger, som gjennom undervisning og utadrettet praksis utfordres på sin kristne tro og forståelse av livet som Jesu disippel i moderne tid. *Guds Lærlinger* er et åpenhjertig portrett av nåtidens unge og radikale kristne, og gir innblikk i et miljø som for mange kan oppleves fremmed. I avsnitt 3.1 gis en kort presentasjon av samtlige aktører, og i 3.2 ser jeg nærmere på serieskaper og dokumentarist Liv Dagne Lundes motivasjon og utgangspunkt for dokumentarserien.

Opgaven er delt inn i fem kapitler; I første kapittel, utforskes og defineres studiens forståelse av iscenesettelse og gjengivelse. Deretter følger en innledende, språklig avklaring av sentrale begrep. Kapittel to redegjør for metodisk tilnærming og begrunner oppgavens struktur. Kapittel tre er en drøftende analyse som identifiserer og setter informantenes erfaringer av iscenesettelse i *Guds Lærlinger* opp mot hverandre. Deretter, i 3.5, drøftes erfaringene i lys av Nichols'

representasjons-modi. Det er denne delen som utgjør oppgavens teoridel. Kapittel fire er en sammenfattende drøfting og helhetlig refleksjon omkring iscenesettelse i *Guds Lærlinger*, og besvarer oppgavens forskningsspørsmål og problemstilling. Kapittel 5 er konklusjon og avslutning.

På grunn av oppgavens kontekstsensitive datamateriale, har jeg hverken mulighet til eller som mål om å generalisere mine funn eller slutninger. I stedet anser jeg studien som en filosofisk refleksjon som jeg håper kan ha overføringsverdi i å se kompleksiteten ved bruken av virkemiddelet iscenesettelse. Innledningsvis ønsker jeg å presisere at min slutninger ikke kan legges til grunn for eller gjelde iscenesettelse i dokumentarfilm på generell basis.

## 1.1 Begrepsavklaring

### 1.1.1 Dokumentarfilm: Definisjon og begrepsbruk

Dokumentaren fant sin form og sitt navn gjennom John Griersons anmeldelse Robert J. Flahertys film *Moana* fra 1926. Selv om Grierson mente fortellingen var svak, holdt han fast på at filmen var av «*documentary value*» (Sørenssen, 2007, s.77). Disse ordene inspirerte fram selve «urdefinisjonen» på dokumentarfilmen som «*a creative treatment of actuality*», og kan oversettes til en «kreativ bearbeidelse av virkeligheten». Formuleringen anerkjenner at det er virkeligheten som er dokumentarfilmens utgangspunkt, samtidig som den fordrer en kreativ behandling og bearbeidning av filmmaterialet. Dette ble Griersons store lakmestest for skillet mellom dokumentar- og ikke-fiksjonsfilmen - også den om virkeligheten. Skulle en film regnes som en dokumentar, var det altså ikke tilstrekkelig at den handlet om virkeligheten. Den måtte også ha gjennomgått en filmskapers kreative prosess og bearbeidning.

Siden den gang har Griersons berømte ord blitt et naturlig og kanskje selvfølgelig utgangspunkt for enhver som har forsøkt å utdype og konkretisere hva en kreativ bearbeidelse av virkeligheten reellt sett innebærer. Som jeg begrunner i kapittel 3.5 om representasjonsmodi, tar min drøftende analyse utgangspunkt i teori fra Nichols. Derfor har jeg valgt å støtte meg på hans definisjon av dokumentarfilmen, som beskrevet i *Introduction to Documentary*:

«*Dokumentarfilmen forteller om situasjoner med ekte mennesker (sosiale aktører) som presenterer seg for oss gjennom historier som forbinder et plausibelt forslag om eller perspektiv på det og de som portretteres. Fra sitt ståsted, gir dokumentaristen et direkte innblikk i den historiske verden (den verden som er felles for seer, aktør og dokumentarist), fremfor gjennom en lignelse og billedlig fortelling*» (Nichols, 2010, s.14).

Nichols understreker at dokumentarfilmen ikke er å regne som en *reproduksjon*, men snarere en *representasjon* av virkeligheten og den verden vi lever i, en relevant distinksjon, tatt i betrakt-

ning at vi etterspør ulike ting fra reproduksjoner og representasjoner, dokumenter og dokumentarer; For der vi bedømmer reproduksjonen etter dens troskap til originalen, bedømmer vi representasjonen etter underholdningsverdi, innsikt og kvalitet på perspektivene den tilbyr. (Nichols, 2010, s.13).

### 1.1.2 Iscenesettelse og gjengivelse

Oppgavens definisjon og forståelse av begrepet iscenesettelse må ikke forveksles med det teater- og filmteoretiske begrepet «mise-en-scene», ofte oversatt til iscenesettelse. I sin videste forstand omfatter «mise-en-scene» all audiovisuell informasjon som er tilgjengelig for seeren; Fra aktører, til lyssetting, komposisjon og rekvisitter. I oppgaven brukes iscenesettelse om situasjoner der dokumentaristen bevisst arrangerer og slik legger til rette for respons og reaksjon hos en aktør. For aktøren som opplever og «utsettes» for dokumentaristens iscenesettelse, er erfaringen reell og virkelig. Samtidig kan man ikke ignorere det at erfaringen er avhengig av og betinget dokumentaristen. Kan man ikke gi et utvetydig «ja» på spørsmålet; Hadde dette skjedd, uavhengig av dokumentaristens arrangement?; vil det, i denne oppgaven, betegnes som iscenesettelse. Essensen ligger med andre ord i avhengighetsforholdet mellom dokumentaristens iscenesettelse (årsak) og utfall (effekt). Der Nichols gir et begrepsapparat for å drøfte overordnet narrasjon opp mot iscenesettelse, savner jeg en tydelig formulert teori på iscenesettelse. Jeg oppfatter Nichols vag i sin definisjon og eventuelle distinksjon mellom iscenesettelse og det jeg under definerer som gjengivelse. Min primære motivasjon er ikke å utfordre Nichols' teori på iscenesettelse, da jeg mener det egentlig ikke er så mye å utfordre. Derfor har jeg ikke som mål å bruke informantenes erfaringer for å illustrere Nichols' teori på iscenesettelse. I stedet ønsker jeg å utforske noe jeg kun ser antydning til og omrisset av hos Nichols.

### 1.1.3 Iscenesettelse versus gjengivelse

Det er interessant å undersøke hvordan Nichols forholder seg til begrepene «reenactment», «re-creation» og «reconstruction», som jeg her vil oversette til gjenopplevelse, gjenskaping og gjenoppbygging. Slik jeg leser «Introduction to Documentary» (2010), bruker han begrepene om hverandre, uten å klargjøre forskjellen eller å skille mellom dem. En språklig nyansering og distinksjon er i seg selv interessant og kan forsyne studien med flere perspektiv på iscenesettelse. Samtidig blir det for omfattende for denne oppgaven og verdt en egen studie. Derfor skiller jeg ikke mellom begrepene, men bruker samlebetegnelsen «gjengivelse» som jeg mener fanger essensen.

I det følgende vil jeg se på krysningspunktet mellom iscenesettelse og gjengivelse. Her er det verdt å merke seg at Grierson-tilhengerne (især de post 1945) vil forsvare, om enn så vidt, gjen-

givelsen av noe som *kunne ha funnet sted*, selv om det reellt sett ikke har skjedd (Winston, 2008, s. 128). I visse tilfeller kan altså iscenesettelse regnes som gjengivelse. Men skal gjengivelsen av noe som *ikke* har skjedd være representativ, må det være svært sannsynlig at tilsvarende, altså utfallet eller erfaringen hadde vært den samme, uavhengig av dokumentaristen. Arne Sucksdorffs *Det stora äventyret* (1953), viser hvordan iscenesettelse kan regnes som gjengivelse; I forsøket på å filme en ugle i sitt naturlig habitat, slipper Sucksdorff en mus ut av lommen i påvente om at rovfuglen skal jakte sitt bytte, ifølge Sørenssen en «*metode basert på manipulering av materialet*» (2007, s.177). Griersons tilhengere forsvaret slik iscenesettelse som en representativ gjengivelse av virkeligheten. Det fordi tilsvarende hadde kommet til å skje - uavhengig av Sucksdorff, kun på et senere tidspunkt.

Ifølge Sørenssen er *Nanook of the North* (1922), «*det nødvendige utgangspunktet for enhver som vil skrive om dokumentarfilm*» (2007, s.69), ved at filmen inspirerte fram dokumentaren som en «*kreativ bearbeidelse av virkeligheten*». Nichols regner filmen som en eneste lang «reenactment», (her gjengivelse), en forståelse jeg vil utfordre med det følgende; Når Nanook jakter hvalross med harpun, gjør han det på Flahertys oppfordring. For Nanook var harpun et utdatert og gammelt redskap forfedrene brukte, og for lengst erstattet med kniv, øks og gevær. De moderne redskapene fremsto ikke like eksotisk for Flaherty som derfor arrangerte jakten slik den fremstår i filmen, noe som innebar stor risiko for Nanook. Hadde det ikke vært for Flaherty, hadde harpunjakten hverken funnet sted eller blitt filmet. Det som reellt sett representerer Nanook, er at han og familien trenger mat for å overleve (Grant og Sloniowski, 1998, s.35). Siden filmen handler om Nanook, regner jeg jakten som iscenesettelse, selv om Nichols formulerer det annerledes. Det potensielt forsonende er at jakten representerer og gjengir forfedrenes virkelighet.

Opptaket av inuittfamiliens morgen- og kveldsrutiner kaster også lys over denne studiens distinksjon mellom iscenesettelse og gjengivelse; På grunn av dårlige lysforhold i familiens iglo og inadekvat kamerateknologi, bygget de en halv iglo som ga bedre lysforhold og gjorde det lettere å filme handlingen på «innsiden» av igloen (Nichols, 2010, s.125). Det vil si at når Nanook legger seg om kvelden, gjengir han det han normalt sett gjør når han skal sove, bare foran spesialbygde kulisser og midt på høylys dag. Selv om scenen er konstruert ut i fra Flahertys behov, er den mer representativ for Nanook enn hvalrossjakten. Selv om rammen for opptaket er iscenesatt, kan innholdet i scenen ses på som en gjengivelse, siden Nanook «spiller» ut eller gjengir det som for *ham* er en helt vanlig morgen. Dette er hva Sørenssen kaller «*...den nødvendige tilretteleggelsen av virkeligheten for å vise en representativ scene fra dagliglivet til Nanook og familien hans*». (Sørenssen, 2007, s.75).

Med utgangspunkt i det over, forstår jeg forskjellen mellom iscenesettelse og gjengivelse som graden av avhengighet mellom dokumentarist og virkelighet; avhengighetsforholdet dem i mellom. Gjengivelse representerer og gjengir noe som har skjedd - eller skjer - i det virkelige liv, uavhengig av dokumentaristens inngripen. Iscenesettelse er det motsatte; noe som skjer på grunn av og er betinget dokumentaristens inngripen.

#### 1.1.4 Regissør versus dokumentarist

Siden studien stiller spørsmål ved iscenesettelse, arrangement og regissoring, mener jeg leser er tjent med en tilnærmet nøytral oppfatning av regissør/dokumentarist-rollen. På grunn av ordenes konnotative betydning, bruker jeg dokumentarist i stedet for regissør. Der «regissør» kan peke i retning av fantasi og fiksjon, mener jeg «dokumentarist» i større grad oppfattes som en nøytral beskrivelse av rollen. Slik håper jeg å unngå at leser farges av ordvalg.

#### 1.1.5 Plot, sekvens og scene

I oppgaven brukes ord som historie, plot, scene og sekvens. Her tar jeg utgangspunkt i Robert McKees forståelse, der historien er det man tar ut av handlingsforløpet, altså *hva* som skjedde. Plotet er *hvordan* handlingsforløpet forklares, altså struktureringen av bildematerialet. En scene er en handling eller situasjon, gjerne uavbrutt i tid og sted, og som tilfører ny verdi eller mening, mens en sekvens består av flere scener, ofte mellom to og fem, satt sammen til en større helhet der hver scene bygger på den forrige og slik skaper sammenheng. (McKee, 1999).

---

## **2.0 Metode**

### 2.1 Forskningsspørsmål

Opgavens første forskningsspørsmål; «*Hvordan preger iscenesettelse en dokumentarfilms representasjon av virkeligheten?*», retter seg mot aktørenes erfaring av iscenesettelse og deres opplevelse av dokumentarens representasjon av virkeligheten. Oppgavens andre forskningsspørsmål; «*Hvilke etiske utfordringer kan en dokumentarist møte ved bruk av iscenesettelse i en dokumentarfilm?*», retter seg mot dokumentaristens erfaring og refleksjon omkring bruken av iscenesettelse i *Guds Lærlinger*. Det tredje forskningsspørsmålet; «*På hvilket grunnlag kan man forsvare og/eller kritisere bruk av iscenesettelse som kreativt element og virkemiddel i en dokumentar?*», tar opp i



seg analyse fra spørsmål 1 og 2, og danner fundamentet for drøfting av oppgavens problemstilling; «*Isenesettelse; kreativt virkemiddel eller hemske i en dokumentarproduksjon?*»

## 2.2 Studiens validitet og reliabilitet

Skoleåret 07/08 var jeg selv elev ved Acta Bibelskole, og fikk inngående kjennskap til det som portretteres i *Guds Læringer*. Jeg har også en personlig interesse av dokumentaren, siden den representerer et miljø og kultur jeg godt på vei identifiserer meg med. Jeg tror ikke det er mulig å distansere meg helt fra egne erfaringer, og jeg tror heller ikke studien er tjent med det. I stedet har jeg ønsket å anerkjenne min nærhet til materialet, da jeg tror felles referanser og språkforståelse har gitt meg en unik inngang i møte med aktørene og deres refleksjoner. Jeg mener min kjennskap til kulturen har hjulpet meg å identifisere, drøfte og nyansere iscenesettelsen i dokumentaren. Samtidig har det vært viktig å beholde et kritisk blikk på hvordan og hvorvidt jeg har lagt egne erfaringer til grunn for analyse og drøfting. I forkant, underveis og i etterkant av studien har jeg reflektert og stilt spørsmål ved hvordan min nærhet til tematikk og relasjon med aktørene, har preget arbeidet. Jeg mener å ha forholdt meg til *Guds Læringer* ut i fra et faglig ståsted, så vel som et personlig.

Første gangen jeg så dokumentarserien, vekslet jeg mellom et analytisk blikk der jeg brøt handlingen ned i mindre enheter og vurderte narrasjonen fra et dokumentarteoretisk perspektiv, og et personlig blikk der jeg inntok en selvbevisst rolle og stilte spørsmål som; Hvordan vil seere uten tilknytning til eller forståelse for det kristne miljøet tolke det de ser og hører?; Vil de synes det er fremmed og underlig?; Vil det oppfattes kuriøst og eksotisk? I enkelte tilfeller der jeg oppfattet aktørenes utsagn noe ufiltrert og satt på spissen, ble jeg bevisst en slags distansering fra min side, som for selv ikke å identifisere meg med det jeg så og hørte. Det i håp om at en seers eventuelle oppfatning av innholdet som ekstremt, ikke skulle kunne projiseres over på meg. Samtidig tok jeg meg i å håpe, på egne vegne, så vel som aktørenes, at dokumentaren ville få positiv omtale og mottakelse. En interessant oppdagelse var at min oppfatning av aktørene og *Guds Læringer* som helhet endret seg underveis, i stor grad på grunn av en bedre forståelse for dokumentaristens valg og vurderinger.

## 2.3 Det kvalitative forskningsintervjuet

Kvale og Brinkmann omtaler intervjuet som en «*aktiv kunnskapsprosess*», der intervjuerens evne til å skape et trygt rom for informanten, i fellesskap med hennes innsikt på området, bestemmer kvaliteten på kunnskapen som kommer fram i intervjuet (2010, s.37). Grunnlag for studien er tre kvalitative intervju og transkripsjonen av disse. Målet var å sette et normalt språk på informantens unike erfaring av iscenesettelse (Østby et.al, 2013, s.49). Samtlige var gjort kjent med studi-

ens tema i forkant av intervjuet. En semistrukturert tilnærming, sammen med intervjuguide sørget for fleksibilitet, trygghet og la til rette for en avslappet intervjusamtale som også gjorde det enkelt å stille oppfølgingsspørsmål (Østbye et.al, 2013, s.105).

Min kjennskap til aktørenes bakgrunn opplevdes som en styrke, siden vi i stor grad har samme referanserammer og kulturelle språkforståelse. Det la til rette for noe jeg oppfattet som en gjensidig tillit oss i mellom. Min bakgrunn hjalp meg i forberedelsen av spørsmålene og gjorde det enkelt å fange opp nyansene i det som kom fram i aktørintervjuet. Utgangspunktet var ett gruppeintervju med aktørene. Grunnet sykdom meldte en aktør avbud rett før, men jeg valgte å gjennomføre gruppeintervjuet som planlagt. Den siste aktøren ble intervjuet et par dager senere.

Det er i hovedsak to grunner til at jeg utførte et gruppeintervju med aktørene; Jeg tror settingen opplevdes trygg og avslappet; og sammenlignet med individuelle og ofte mer kognitive intervju, legger gruppeintervjuet til rette for spontane og emosjonelle synspunkter. Jeg opplevde at store deler av utbyttet lå i selve dialogsamspillet, ordvekslingen og refleksjonen aktørene i mellom (Kvale og Brinkmann, 2010, s.162). Jeg vekslet mellom å være intervjuer, moderator og ordstyrer, og håpet spørsmålene ville motivere til samtale og felles betraktninger, men hadde aldri som mål at aktørene skulle ha sammenfallende refleksjoner. At det ble utført to aktørintervju, kan ha preget utbyttet, uten at jeg her tar stilling til hvordan. Samtidig tror jeg refleksjonene som ble gjort formidler essensen i deres erfaringer av iscenesettelse i *Guds Læringer*.

Etter å ha transkribert, kodet og analysert aktørenes erfaringer, utarbeidet jeg en ny guide rettet mot dokumentaristen. Jeg beholdt enkelte, men supplerte med spørsmål rettet mot kreative, tekniske og narrative valg. Arbeidet med aktørintervjuet opplevdes som en fordel i møte med dokumentaristen, og tilførte perspektiver jeg ikke hadde kommet på av meg selv, slik at hun kunne utdype og utfordre aktørenes erfaringer av iscenesettelse. Dokumentaristen fikk tilsendt spørsmålene i forkant av intervjuet.

### 2.3.1 Intervjuetiske hensyn

I forkant av studien ble samtlige gjort kjent med at gjengivelse av intervjuet kan medføre identifisering, og at de når som helst kunne trekke seg. Som premiss for deltakelsen var et gjensidig signert samtykke. De fikk også «*tilstrekkelig informasjon til å kunne ha en rimelig forståelse av forskningsfeltet, og av hensikten med forskningen*» (Østbye et.al, 2013, s.36-37). Ut i fra dette kunne den enkelte selv vurdere hvorvidt han eller hun ønsket å delta i studien.

### 2.3.2 Intervjuets validitet og reliabilitet

Kvale og Brinkmann (2010, s.93) omtaler forholdet mellom intervjuer og informant som en *asymmetrisk maktrelasjon*; altså den vitenskaplige kompetansen som skiller de to; Intervjuet som en enveisdialog på intervjuerens premisser; Intervjuet som en instrumentell dialog, der samtalen i seg selv er et middel for å oppnå kunnskap; Forskerens mulighet til manipulering og skjult agenda, samt; Forskerens monopol til fortolkning (Kvale og Brinkmann, 2010, s.52). I det følgende ønsker jeg å problematisere maktrelasjonen som kunne oppstå mellom studiens informanter og meg.

Jeg tror aktørene opplevde meg ufarlig og «nøytral», siden vi er del av samme kultur. På grunn av gruppeintervjuets dynamikk, anser jeg ikke intervjuet som en enveismonolog, og at den potensielle asymmetrien lå i min faglige bakgrunn og mulighet til å fortolke deres erfaringer i etterkant av intervjuet. I møte med dokumentaristen spilte andre aspekt inn; Selv om jeg har teoretisk innsikt, styrket ikke det nødvendigvis min posisjon overfor henne. Hun regnes som en fagperson, har ekspertise på feltet og besitter dokumentaristens perspektiv på iscenesettelse i *Guds Læringer*, erfaringer min studie avhenger av. Det som potensielt representerte en asymmetri er at jeg satt med innsikt i aktørenes erfaringer og refleksjoner. For å jevne ut noe av asymmetrien gjorde jeg samtlige kjent med hvordan jeg i oppgaven definerer og bruker begrepet iscenesettelse.

På grunn av relasjonen ser jeg ikke bort i fra at aktørene kan ha ønsket å hjelpe meg litt ekstra i arbeidet og gi svar som bekrefter og støtter opp under om mine hypoteser (Østby et.al, 2013, s. 28). Jeg håper å ha unngått dette ved å presisere at det er informantenes egne og ærlige refleksjoner jeg har ønsket å undersøke. Jeg tror gruppeintervjuet fungerte som et korrektiv ved at aktørene nyanserte og kommenterte hverandres uttalelser.

Jeg gjorde lydopptak av intervjuene. Det kan ha preget informantene i intervjuet. Samtidig mener jeg det er rimelig å gå ut i fra at samtlige er kjent med teknisk utstyr. Skulle lydopptaket ha begrenset enkelte informanter, mener jeg et eventuelt tap kan forsvares ved at opptaket og transkripsjonen har vært til betraktelig hjelp i etterarbeidet med koding og analyse.

### 2.3.3 Transkripsjon og validitet

Allerede i transkripsjonen begynte en foreløpig fortolkning, noe jeg opplevde motiverende. Av praktiske hensyn ble intervjuene transkribert som en lettforståelig tekst av meningsinnholdet. Det gjorde intervjuene bedre egnet for koding og analyse, og ga en strammere struktur til sitater brukt i oppgaven. Transkripsjonen av gruppeintervjuet består i større grad av innskutte setninger og innspill, siden aktørene kommenterer og avbryter hverandres refleksjoner, både i uenighet og

entusiasme. De individuelle intervjuene fremstår mer «ordnet» med en tydeligere spørsmål-svar-dynamikk. Informantene har ikke lest transkripsjonen og har derfor ikke hatt anledning til å kommentere og eventuell korrigerer min fortolkning av intervjuene. Transkripsjonen gjør det enklere å etterprøve funn og slutninger (Østby et al, 2013, s.108,124).

## 2.4 Om analyse og drøfting

Studien har skjedd gjennom flere deskriptive og tolkende ledd i to faser, først aktørintervjuene og deretter dokumentaristintervjuet. Grunnlaget for analyse og drøfting er transkripsjon og koding av intervju, samt egen fortolkning av *Guds Lærlinger*. Jeg opererer med et *utvidet tekstbegrep*; slik som skrift, levende og stillbilder, lyd, musikk, og kombinasjoner av disse (Larsen, 2008a, s.18, referert i Østby et.al, 2013, s.64). Først noterte jeg foreløpige refleksjoner som gjorde det enklere å oppdage tendenser og mønstre i teksten, noe Corbin og Strauss omtaler som «open coding» (referert i Thagaard, 2013, s.158-160). Analysen er kategoribasert med en empirinær tilnærming, med egen forståelse av meningsinnholdet i intervjuene som grunnlag for inndeling av kategorier (Ibid). Ut av teksten identifiserte jeg seks overordnede tema eller kategorier, som jeg kaller erfaringer av iscenesettelse. Disse gir et førstehåndsblikk på iscenesettelsen i *Guds Lærlinger*, fra dokumentaristens og aktørenes perspektiv. De seks erfaringene er:

1) Naturlighet og gjenkjennelse; 2) Iscenesettelse gjennom dokumentaristens føringer; 3) Iscenesettelse gjennom fordommer og referanser; 4) Iscenesettelse gjennom ansvar og tillit; 5) Iscenesettelse gjennom fremskynding; 6) Iscenesettelse med tid som premissleverandør.

I analysen veksler jeg mellom å referere til den enkelte aktør og aktørene som ett hele, etter hva jeg opplever konstruktivt for analysen; Når aktørene er uenige eller når det fortelles om en scene eller situasjon som angår kun én aktør, og når de uttaler seg på generell basis refererer jeg til aktørene som gruppe. Sitatene er ikke anonymisert og jeg gjør ikke forskjell på det individuelle og gruppeintervjuet. Imidlertid skiller jeg mellom aktørenes og dokumentaristens intervjusvar.

Siden jeg veksler mellom analyse og drøfting av dokumentarist- og aktørperspektivet, har jeg valgt å kalle kapittel tre for en drøftende analyse. Videre vurderer jeg informantens erfaringer av iscenesettelse opp mot Nichols' representasjonsmodi. I det jeg kaller en sammenfattende drøfting trekker jeg de lange linjene og besvarer oppgavens forskningsspørsmål og problemstilling. Underveis i prosessen med analyse og drøfting, har jeg også gått tilbake til *Guds Lærlinger*, for å vurdere informantens utsagn opp mot egen fortolkning av dokumentarserien.

### 3.0 Drøftende analyse

#### 3.1 Utvelgelse av aktører og dokumentaristens motivasjon

Ansvarlig for utvelgelse av aktører til *Guds Læringer* var dokumentarist Liv Dagne Lunde, Kelly Kristiansen og kreativ produsent, Ingrid Boon Ulfsby. Serien er dokumentaristens forsøk på å nyansere det hun omtaler som en ellers ensidig negativ fremstilling av kristne i media. Det overordnede målet med *Guds Læringer* var å lage en objektiv fremstilling av norsk, kristen ungdom, noe hun mener gjenspeiles i valg av bibelskole og aktører. Filmteamet besøkte en rekke bibelskoler, men valgte ACTA bibelskole ut i fra to kriterier:

- 1) *Alminnelighet og gjenkjennelse*: Dokumentaristen opplevde lærere og elever som jordnære mennesker som seeren kan kjenne seg igjen i, uavhengig av hvorvidt man identifiserer seg med kristen tro og aktørenes verdier. Hun ønsket mangfold blant aktørene, slik at de sammen og hver for seg ville representere ulike sider ved kristen tro, og derfor gi et mer helhetlig bilde.
- 2) *Fremdrift og handling*: Undervisning og praksis på bibelskolen er utadrettet, i form av bønn på gata og teamturer, som ifølge dokumentaristen skaper interesse hos seeren.

#### 3.2 Kort presentasjon av 5 aktører

- \* Gayan Waidyanatha (28, fra Oslo) vokste opp i en ikke-kristen familie, med en uttalt ateistisk mor og en buddhistisk far. Selv ble han kristen i 1.klasse på videregående. Ifølge dokumentaristen var Gayan et naturlig valg, på grunn av hans karisma og utstråling. Hun omtaler ham som den mest reflekterte aktøren og en typisk TV-karakter. I episode 4 besøker Gayan familien i Oslo.
- \* Rebekah Louise Helmersen (19 år, fra Mandal). Sammen med Gayan, ser dokumentaristen på Rebekah som en naturlig TV-personlighet, også på grunn av utstråling og utadvendthet. Hun har vokst opp i en kristen familie, med mor og far som gateevangelister. Tenårene var preget av utstrakt festing i det hun kaller et «dårlig» miljø. I episode 3 besøker Rebekah familien i Mandal.
- \* Mikal Muff (20 år, fra Karmøy). Mikal oppleves som en kontrast til Gayan. Han er ti år yngre, har vokst opp i en kristen familie på Karmøy og er forlovet med ungdomskjæresten. I episode 5 besøker han familien og forloveden på Karmøy.
- \* Malene Andersen (19 år, fra Malvik, Trønderlag) fremstår som en kontrast til Rebekah. Hun er seriøs og rasjonell, og i følge dokumentaristen, den mest tilbakeholdne av aktørene.
- \* Kristin Bjordal (19 år, fra Bergen) var i utgangspunktet ikke blant utvalgte aktører, men ble med mot slutten av opptaksperioden. Ifølge dokumentaristen fyller Kristin deler av rollen som var tiltenkt Malene. Hun fremstår festlig og noe «vimsete»

### 3.3 Plotsegmentering

Episodene er strukturert i en plotsegmentering, med nummererte sekvenser og alfabetiserte scener. Når jeg i analysen refererer en sekvens og/eller scene, går det fram i teksten hvilken episode, sekvens og scene det er snakk om. En referanse kan se slik ut: (ep.3.6.a), eller ved navn og numerisk referanse: «Bønn på gata» (ep.2.9.e). Plotsegmenteringen finnes i vedlegg 1.

### 3.4 Iscenesatte sekvenser og scener i *Guds Lærlinger*

Jeg har valgt ut 8 sekvenser/scener som på hver sin måte er interessante eksempler på iscenesettelse i *Guds Lærlinger* og som belyser problemstillingen. De syv første er med i dokumentaren slik den er vist på NRK, men den siste er gjengitt basert på informantenes beskrivelse. For enkelhets skyld, har jeg valgt å navngi scenene/sekvensene og inkludere tidskode.

#### **1) «Rebekahs album» Episode 3 (10.d) / (17.58-19.15)**

Rebekah besøker familien i Mandal. I løpet av besøket blar hun og faren, Paul, i et familiealbum og mimrer om tiden før moren til Rebekah tapte kampen mot kreft. I løpet av samtalen går det opp for Rebekah at ringen moren har på seg på bildene, er den samme ringen hun har på seg.

#### **2) «Grill en kristen» Episode 4 (8.a-e, 10.a-b, 12.a-g) / (13.30)**

Gayan, Rebekah og Kristin er invitert til arrangementet «Grill en kristen» på Katedralskolen i Kristiansand. Elevene stiller spørsmål og setter de kristne til veggs, derav navnet; Grill en kristen. I løpet av tiden på Katedralskolen må aktørene svare på vanskelige og kontroversielle spørsmål.

#### **3) «Forbønn med Randy» Episode 5 (8.b) / (17.26-19.30)**

Predikanten Randy Clark skal holde en konferanse om helbredelse i regi av IMI Kirken. I scenen «Forbønn med Randy» blir Gayan bedt for av Randy Clark og medeleven Kristin. Gayan har en stemningslidelse som han ønsker å bli helbredet for.

#### **4) «Dybdeintervju med Rebekah» Episode 3 (10.e-g) / (19.16-20.50)**

I et dybdeintervju forteller Rebekah om hvordan moren sa ha det til de minste søsknene først, da hun lå på dødsleiet. Hun begynner å gråte når hun forteller historien.

### 5) «Mikal og besteforeldrene» Episode 5 (5.a-d, 7-a-b) / (06.29-9.30 , 14.30-15.55)

Mikal Muff besøker besteforeldrene på Karmøy. Med seg har han forloveden Solveig. Hjemme hos besteforeldrene drikker de kaffe, spiser kake, går tur og snakker om forlovelsen og at besteforeldrene ikke ønsker at Mikal og Solveig skal være samboere før de gifter seg.

### 6) «Bønn på gata» Episode 2 (9.e-f) / (19.28-21.20)

Som en del av skoleåret er Acta-elevene med på noe som kalles «bønn på gata» (outreach). De er tilgjengelige for mennesker som ønsker å bli bedt for, men henvender seg også direkte til mennesker og spør om de kan be for dem. Ofte har elevene et fokus på helbredelse. I scenen tar Rebekah og Courtney kontakt med en mann på krykker.

### 7) «Personlighetstesten» Episode 2 (4.a-i) / (2.40-6.38)

MBTI er en typeindikator-test som alle bibelskoleelevne tar i starten av skoleåret. I Personlighetstest-scenen møter de aktørene læreren Johan Haugstad. Selv om samtalene er individuelle, har jeg valgt å se på dem som en helhet. Elevene snakker med læreren om sin personlighetstype, sine styrker og svakheter, og mange av spørsmålene er knyttet opp til evangelisering på gata.

### 8) «Mikal og forloveden»

Dette er ikke en scene, men noe Mikal sa nei til å gjøre. Dokumentaristen ba Mikal og forloveden, Solveig besøke ulike festlokaler på Karmøy, som for å se hvor de to skulle gifte seg. Dokumentaristen spør dem om å fastsette en dato for bryllupet.

## 3.5 Kort presentasjon: 6 erfaringer av iscenesettelse

Kategoriene har jeg kalt *erfaringer av iscenesettelse*, nettopp fordi det er informantenes erfaringer knyttet til iscenesettelse som er det sentrale i studien. I det følgende vil jeg gi en kort, foreløpig introduksjon av hver enkelt erfaring.

1. Naturlighet og gjenkjennelse gjennom iscenesettelse; Erfaringen undersøker hvorvidt aktørene identifiserer seg med og kjenner seg igjen i måten de representeres i dokumentarserien; Hvordan preger iscenesettelsen deres fremtoning?

2. Å iscenesette gjennom dokumentaristens føringer; Erfaringen viser hvordan dokumentaristens føringer, instruksjon og tilstedeværelse preger aktørene i opptakssituasjonen.

3. Å fremskynde gjennom iscenesettelse; Erfaringen viser forskjellen mellom det å foregripe og fremskynde begivenhetens gang, og dokumentaristens inngripen. Hvorvidt og til hvilken grad imøtekommer aktørene dokumentaristens ønske om å skape fremdrift og spenning gjennom iscenesettelse?

4. Iscenesettelse gjennom fordommer og referanser; Erfaringen undersøker hvorfor scener og situasjoner iscenesettes. Hva ligger bak dokumentaristens iscenesettelse? Erfaringen gir innblikk i hvordan personlige referanser og hensyn til dramaturgi og narrasjon spiller inn på iscenesettelsen.

5. Iscenesettelse gjennom tillit og ansvar; Erfaringen undersøker hvordan relasjon mellom aktør og dokumentarist preger iscenesettelsen og trekker på etiske spørsmål og hensyn.

6. Iscenesettelse med tid som premissleverandør; Erfaringen har i fokus hvordan tidspress preger dramaturgi og iscenesettelse i *Guds Lærlinger*, primært gjennom dokumentaristens erfaringer.

### 3.6 En drøftende analyse: 6 erfaringer av iscenesettelse

#### 3.6.1 Naturlighet og gjenkjennelse gjennom iscenesettelse

Aktørenes primære fokus er egen fremtoning; Virker jeg naturlig foran kamera? Kjenner jeg meg igjen? Erfaringen er den som i størst grad sier noe om hvordan iscenesettelse kan prege seerens mottaking.

##### 3.6.1.1 Iscenesettelse versus gjengivelse og gjentakelse

Det er kun ett eksempel på det jeg her vil kalle synlig gjengivelse. I episode 3 (6.f), forteller Rebekah om da hun i tenårene havnet i et dårlig miljø og faren kjørte rundt om natten for å lete etter henne. Mens man hører Rebekahs stemme fortelle, ser man faren forlate huset. I neste scene kjører en bil rundt i mørke gater. Det er rimelig å gå ut i fra at seer skjønner at bilscenen er konstruert og en gjengivelse av da Paul kjørte rundt om natten for å lete etter datteren. Rebekah ser på gjengivelsen som en visualisering av fortiden og noe som tilfører spenning. Ifølge dokumentaristen er hensikten å sette og formidle en stemning som står i stil med Rebekahs historie, men hun ser ikke på det som en gjengivelse. Siden scenen representerer noe som har skjedd, men som ikke ble fanget på film, stemmer det overens med oppgavens forståelse av «gjengivelse». Den observante seer vil også legge merke til at opptaket er gjort på Storhaug, en bydel i Stavanger, og ikke i Mandal, slik det historien tilsier. Dette er uten særlig betydning for stemningen dokumentaristen ønsker å skape.



Videre følger eksempler på det jeg kaller usynlig gjengivelse og gjentakelse; sekvenser og scener der aktøren(e) er bedt gjengi eller gjenta en situasjon/handling, uten at dette gjøres klart overfor seer. Det kan være gjentakelsen av en situasjon der dokumentaristen ønsker flere opptak av samme handling, eller gjengivelsen av noe som har skjedd, men som det ikke er gjort opptak av.

I «Bønn på gata», (ep.2.9.e) ber to aktører for en mann på krykker. De henvender seg til mannen, spør om de kan velsigne ham og ber for det skadede beinet. Det går ikke fram at scenen er gjengivelsen av en situasjon som fant sted et par minutter tidligere. Siden dokumentaristen ikke var til stede da aktørene møtte mannen, ber hun dem gjengi samtalen og forbønnen. Aktørene gjør som de blir bedt om, men motvillig, siden de mener gjengivelsen går på bekostning av den fremmede mannen og egen integritet. For dem går gjengivelsen av forbønn på tvers av deres verdier, og hadde det ikke vært for dokumentaristens sterke ønske om å gjengi samtalen og forbønnen, hadde de ikke gjort det. Aktørene ser ikke på scenen som representativ, for der de i utgangspunktet var rolige og tok seg god tid til samtale og forbønn, er de i gjengivelsen irritert, frustrert og ønsker å få det hele unnagjort. De mener seeren her kan spore deres motvilje, og spør hvordan man kan forvente at seeren har tillit til dem, når de ikke tror på seg selv og egen fremtoning. Da kan man spørre hvorvidt gjengivelsen blir en hemske framfor et kreativt virkemiddel. Min oppfatning er at aktørene og dokumentaristen har ulik oppfatning av «Bønn på gata». For der dokumentaristen ber aktørene *gjengi* noe som akkurat har skjedd, opplever aktørene at dokumentaristen ber dem *iscenesette* situasjonen. De mener scenen er betinget dokumentaristens iscenesettelse; Hadde det ikke vært for hennes sterke ønske og anmodning, hadde de ikke kontaktet mannen på ny. Jeg ser ikke bort i fra at den ulike oppfatningen har å gjøre med at aktørene og dokumentaristen har ulik forståelse av de emosjonelle og åndelige aspektene ved en slik forbønnshandling.

«Rebekahs album» (ep.3.9.e) er et annet eksempel på hvordan aktør og dokumentarist kan ha ulik oppfatning av iscenesettelse og gjengivelse. I scenen blar far og datter i et familiealbum og mimrer om kone/mor som døde av kreft seks år tidligere. Rebekah ser på situasjonen som oppstilt, ubehagelig og unaturlig. Hadde det ikke vært for at dokumentaristen ba dem sette seg ned, bla i albumet og snakke om moren, mener Rebekah de ikke hadde gjort det. Hun oppfatter situasjonen og scenen som iscenesatt. Riktignok hender det at hun ser på gamle bilder, men ikke med faren og på en så «kommenterende» måte. Slik scenen fremstilles i *Guds Lærlinger*; kjenner hun hverken seg selv, faren eller situasjonen igjen, og ifølge Rebekah er det ikke en god representasjon av dem.

Dokumentaristen på sin side oppfatter scenen som en vellykket gjengivelse, det fordi Rebekah og faren på et eller annet tidspunkt har bladd i albumet, eller sannsynligvis ville ha kommet til å bla i albumet. Det kan virke som om *hva* er viktigere enn *hvordan*; At effekten av iscenesettelse

og med det - historien - har forrang for årsak og fremgangsmåte. Her kan det trekkes en parallell til Sucksdorff og ugla. Ut i fra nevnte eksempler, mener jeg det er grunnlag for å si at eksemplene viser et sprik mellom dokumentarist- og aktørperspektivet på gjengivelse og iscenesettelse.

«Rebekahs album» viser hvordan dokumentaristen ser på effekt og utfall som avgjørende faktor, der en aktør kan oppfatte årsaken vel så viktig, om ikke enda viktigere.

Et annet eksempel på usynlig gjengivelse er Rebekahs samtale med en kollega på Hall Toll (ep.1.11j). Det som for seeren fremstår som en tilfeldig og spontan prat, er gjengivelsen av en samtale om tro og kjærlighet flere måneder i forveien. Før opptaket ba dokumentaristen Rebekah spørre kollegaen om de kunne gjengi samtalen, men der Rebekah mener den opprinnelige samtalen hadde god flyt og at tematikken oppsto av seg selv, opplever hun gjengivelsen som tilgjort. Hun beskriver det som å «*spille ut*» samtalen på ny. Samtidig ser hun på innholdet i samtalen som representativt.

Et eksempel på usynlig gjentakelse er når aktørene går fra avslutningsfesten i IMI Kirken og hjem til hybelhuset Mosvangen (ep.6.5.b). For å få opptaket hun ønsket, ber dokumentaristen aktørene gå strekningen fram og tilbake flere ganger. Aktørene opplever gjentakelsen som skuespill, men mener scenen er representativ «nok». Det som derimot kan trekke fra representasjonen, er at der scenen gir inntrykk av at aktørene er på vei hjem fra festen, går de i realiteten i motsatt retning, mot IMI Kirken (noe lokalkjente vil trekke på smilebåndet av, men sannsynligvis ikke oppleve forstyrrende for den overordnede historien).

### 3.6.1.2 Iscenesettelse, gjengivelse og gjentakelse for etableringens skyld

Dokumentaristen forklarer store deler av iscenesettelsen med hensynet til seeren; Iscenesettelse kan etablerere *hvem, hva og hvor*. Hun veier seerens opplevelse og forståelse av handlingen opp mot det å be aktører gjenta, gjengi eller å iscenesette en situasjon, og avgjør ut i fra hvorvidt hun kan sannsynliggjøre utfallet (effekten) av det hun ber aktørene gjøre og iscenesette.

Når aktørene i (ep.3.8.a) møter Gayans kameratgjeng i Trondheim, virker det som om det er for første gang. I realiteten møttes de en halvtime tidligere. Når filmteamet ankommer leiligheten, har aktørene allerede hilset, satt seg ned og begynt bibellesningen. Dokumentaristen ønsket dette på film og ber derfor aktørene ta på seg ytterklær og sko, gå ut av bygården og ringe på dørklokka. Slik fikk dokumentaristen inngangen hun ønsket og etablerer *hvem, hva og hvor* på en forholdsvis enkel måte. Ut i fra oppgavens begrepsavklaring, anser jeg scenen som en gjengivelse. Ifølge Gayan blir videre interaksjon og dialog preget og dempet av oppbruddet, men der han opplever gjengivelsen som en hemske, blir den for dokumentaristens et kreativt virkemiddel som etablerer neste scene.

«Personlighetstesten» (ep. 2) viser hvordan dokumentaristens arrangement fungerer som gjengivelse, iscenesettelse og etablering for kommende scener. Når aktørene i 4.a-b undervises i og tar testen, er det en gjengivelse av da de «egentlig» tok testen, men aktørenes «indre» monolog og individuelle lærersamtaler er på «instruks» fra dokumentaristen og kan regnes som iscenesettelse. Ifølge dokumentaristen har iscenesettelsen tre mål; 1) Å etablere aktørene; 2) Gi seeren innsikt i den enkeltes personlighet og; 3) Lage inngang til sekvens 9 og 11, der aktørene ber for tilfeldige folk i Stavanger sentrum. Derfor ber hun aktørene vinkle samtalen inn mot evangelisering og personlighet, som ifølge aktørene er en fremmed måte å tolke personlighetstesten. De opplever samtalene oppstilt og mener det kunstige ved en-til-en-undervisning, forsterkes av at dette var noe de hadde hatt i klasseromsundervisning tidligere. De har forståelse for iscenesettelsen, men mener «Personlighetstesten» settes inn i en ramme de hverken gjenkjenner eller mener representerer dem.

### 3.6.1.3 Aktørens følelse i opptakssituasjonen

Uten å trekke fram en særskilt scene, peker Malene på hvordan følelsen i opptakssituasjonen preger hennes fremtoning i *Guds Lærlinger*. Som den av aktørene som i størst grad motsatte seg iscenesettelse og dokumentaristens ønske om å legge til rette for situasjoner, er det ganger hun mener å ha strukket seg lenger enn hun ønsket. Hun beskriver det som «kleint» og mener man tydelig kan se at hun er ukomfortabel i opptakssituasjonen. «*De gangene jeg har strukket meg lengst, er også de gangene jeg opplever meg kleinst*». Aktørene påpeker hvordan følelser knyttet til gjentakelse og repetisjon kan prege et opptak. Bes de gjenta en handling eller samtale flere ganger, mener de at faktorer som lavt blodsukker, irritasjon og generell trøtthet lettere kommer til syne. De er heller ikke fremmed for at irritasjon og negative følelser kan smitte over og være synlige i neste opptak. For Rebekah viser «Bønn på gata» (ep.2.9.e-f) hvordan følelser som irritasjon, frustrasjon og til dels sinne, preger opptakssituasjonen. Hun mener at når aktørene kjenner på negative følelser, er de mindre samarbeidsvillige og at opptaket gjenspeiler deres motvilje overfor dokumentaristen og/eller handlingen. Og dersom seeren sporer aktørenes motvilje i en situasjon som er ment å fremstå dagligdags og uproblematisk, kan man stille spørsmål ved aktørenes troverdighet, og med det - resten av dokumentaren og dens representasjon av virkeligheten.

Uten å sette tydelig ord på det, skiller aktørene mellom følelser knyttet til handling og følelser knyttet til dokumentarist; Noen ganger opplever de ubehag basert på innholdet i en instruks eller iscenesettelse, mens de andre ganger opplever ubehag basert på hvem som iscenesetter og gir instruks, noe jeg ser nærmere på i avsnitt 3.6.4.1 om relasjon og tillit.

#### 3.6.1.4 Aktørens ansvar og overkompensering

Gjennomgående i aktørenes refleksjoner om hvorfor de opplever seg unaturlige i *Guds Læringer*, er opplevelsen av å ha ansvar for opptaket og at det opplevde ansvaret blir en byrde, som kan resultere i overkompensering og «overspill». Gayan, forøvrig den eldste aktøren, mener han tar ansvar for en rekke enkeltsituasjoner, ved at han drar i gang samtaler, stiller åpne spørsmål (som han allerede vet svaret på) og forsøker å bevare flyten i samtalen. Han mener å ha iscenesatt en rekke samtaler som ikke hadde funnet sted, hadde det ikke vært for innspillingen av dokumentaren. Det virker som om Gayan, bevisst eller ubevisst, påtar seg ansvaret for å bære handlingen, motivert av tanken om at dersom han tar ansvar, gjør han dokumentaristen en tjeneste. Flere ganger inntar han rollen som et slags bærende element, uten at det er noe dokumentaristen har bedt ham om. Basert på Gayans inntrykk av hva hun er på jakt etter, tar han et særskilt ansvar for å fremprovosere og iscenesette samtaler og situasjoner, det for å hjelpe henne med gode opptak.

Dokumentaristen mener enkelte opptak virker i overkant konstruert, noe hun forklarer med aktøren(e)s ansvarstaking. Ifølge dokumentaristen er Gayan den av aktørene som tydeligst inntar en ansvarsrolle og der det merkes at han tar ansvar. Men dersom ingen hadde gjort det, hadde hun bedt noen sørge for fremdrift. Derfor uttrykker dokumentaristen takknemlighet, spesielt overfor Gayan. Hun mener han handlet i god tro og at ansvarstakingen var godt motivert, men at han tidvis blir et slags hinder for seg selv; At Gayan, ved å ta ansvar for at noe skal skje, oppleves konstruert, slik at han blir en hemske for opptakets troverdighet, mer enn en positiv drivkraft.

Tilsvarende kan ses i «Mikal og besteforeldrene» (ep.5). Selv om det er kameramannen Peter som gjør opptakene, opplever Mikal å ha dokumentaristens stemme i hodet som forteller hva han skal si og gjøre. Han visste at dokumentaristen ønsket at det unge kjæresteparet skulle snakke med besteforeldrene om samboerskap, ekteskap og sex før ekteskapet, en samtale som ifølge Mikal aldri hadde funnet sted, hadde det ikke vært for dokumentaristens ønske. Derfor tar han ansvar og styrer samtalen slik at dokumentaristen skulle få opptakene hun ønsket. Mikal mener at han tar på seg dokumentaristhatten og går så langt som å kalle seg for «Mikal Dagne» (et ordspill og sammen-smelting av eget og dokumentaristens navn).

Ifølge Rebekah er «Rebekahs album» (ep.3.10.d) kunstig og oppstilt, som ifølge henne skyldes at hun kjenner på et ansvar for å innfri dokumentaristens ønske. Instruksjonen var å hente albumet, se på bildene sammen med faren og mimre om moren. Hun mener de tydelig definerte ramme og ansvaret, både begrenser og preger hennes fremtoning. Samtidig gjør Rebekah et poeng ut av at når hun oppdager morens ring på et bilde, glemmer hun det opplevde ansvaret og mener hun med ett virker mer naturlig. «Oppdagelsen» av ringen, et slags overraskende element, bringer fram

noe nytt i Rebekah, slik at hun glemmer rammene for opptaket. «*Det var et genuint øyeblikk der jeg faktisk ble overrasket. Derfor ble det ekte. Jeg tror det gjorde opptaket mindre «satt opp» og ekte. Jeg tror det ble mer liv i scenen».* Rebekah

Selv om rammene for «Rebekahs album» og «Personlighetstesten» er relativt like, er hennes opplevelse av de to vidt forskjellig, som hun forklarer med graden av ansvar; Der hun i albumscenen føler et hovedansvar for opptaket, opplever hun at læreren tar ansvar for samtalen om personlighetstesten. Hun mener det er grunnen til at hun slapper med av og fremstår mer naturlig i «Personlighetstesten».

#### 3.6.1.5 Å kamuflere overkompensering og unaturlighet

Selv om dokumentaristen synes det er positivt at aktørene tar ansvar for samtaler og situasjoner, forsøker hun å kamuflere det hun oppfatter som overspilling, som hun mener oppstår av overdreven ansvarstaking og overkompensering. Hun omtaler *Guds Læringer* som en flue-på-veggen-dokumentar og at det derfor er viktig å kamuflere egen tilstedeværelse - i den grad det lar seg gjøre. Det gjør hun ved å klippe i lyd- og bildematerialet, slik at aktørenes potensielt unaturlige blikk, fakter og tonefall dempes. Samtidig presiserer hun at dersom hun ikke har hatt nok materiale til å kamuflere unaturlighet i tale eller fremtoning, har hun lagt større vekt på innholdet, enn hvorvidt «fremføringen» oppfattes lite troverdig; Det viktigste er *hva* som sies, ikke *hvordan* det sies.

#### 3.6.1.6 Det oppstilte intervjuet

I serien er det gjort to oppstilte intervju med hver av aktørene, ett innledende og ett avsluttende. Intervjuene brukes aktivt gjennom hele serien, både on-cam, der man ser aktøren som snakker til kamera/dokumentarist bak kamera og off-cam, der lydsporet brukes som voice-over-kommentar til andre bilder. Aktørene opplever det oppstilte intervjuet både positivt og utfordrende;

For Rebekah blir intervjuet en trygg og åpen arena med romslige rammer, til forskjell fra albumscenen. Hun mener intervjuet i større grad gjør at hun klarer å sette ord på tanker og følelser, og at det er lettere å knytte følelser til det hun forteller. Rebekah tror ikke hun hadde delt så mye, hadde det ikke vært for at hun opplevde liten føring i intervjuet. Selv om dokumentaristen stiller spørsmål, opplever hun frihet til å svare slik det passer henne, og mener intervjuet slik gir rom til å dele åpent og ærlig, i større grad enn andre sammenhenger. I avsnitt 4.4.6.5.3 om iscenesatt kommentar, vil jeg gå nærmere inn på det iscenesettende aspektet ved det oppstilte intervjuet.

Samtidig ser aktørene på intervjuet som en utfordrende setting, spesielt opp mot representasjon. I etterkant av «Grill en kristen» (ep.4), et relativt krevende arrangement, opplever Gayan at

dokumentaristen i intervjuet (12.b) «maser» og nesten presser ham til å si noe kontroversielt om homofili. Derfor stiller han spørsmål ved dokumentaristens agenda og mener hun la opp til at han skulle mene mer om homofili enn det han egentlig gjør, det fordi hun trengte en som kunne representere en stereotypisk «kristen holdning» om homofili. Gayan ser det oppstilte intervjuet i lys av episoden og mener fokuset på homofili forsterkes av øvrige scener som han mener har en gjensidig forsterkende effekt. Han opplever å bli representert som en person som er mer opptatt av homofili enn det han egentlig er. «*Det som lager god TV, er ikke nødvendigvis en god representasjon av oss. Det med homofili ble en veldig stor greie i episode 4*». Gayan.

Dokumentaristen sier hun ble glad i Gayan, og den hun knyttet seg mest til. Han er den av aktørene som også er nærmest henne i alder, kommer fra samme by og har gått på samme videregående skole. Det virker som om hun identifiserer seg mer med ham. I forskningsintervjuet gir hun uttrykk for at alle kristne bør være i stand til å svare for seg og begrunne det man tror på. Kanskje kan man vurdere muligheten for at dokumentaristen projiserer egen bakgrunn over på Gayan og derfor forventer bedre svar på vanskelige spørsmål av ham enn andre aktører. Hun mener det er produksjonens ansvar å stille spørsmålene seeren lurte på. Samtidig ønsker hun at svarene som gis, skal være gode. Siden hun omtaler Gayan som den mest reflekterte av aktørene, ser jeg ikke bort i fra at hun bevisst velger ham til å uttale seg om homofili. Samtidig har hun forståelse for at aktørene opplever at episodens fokus på homofili ikke står i stil med deres hverdag, men forklarer eller forsvarer fokuset, alt etter som, med behovet for konflikt og spenning, altså narrative hensyn.

#### 3.6.1.7 Rolleforklaring

Dokumentaristen mener hun ikke valgte aktører for at de skulle fylle på forhånd tiltenkte, bestemte eller definerte roller, men at «rollene» ble formet underveis. Etter min oppfatning spiller rollene på en stereotypisk oppfatning av «gladkristen» ungdom, båser som forsterkes av tilpassede intervju spørsmål, rettet mot den enkelte aktørs rolle. I episode 5 blir man bedre kjent med aktøren Mikal. I det oppstilte intervjuet snakker han mye om samboerskap, sex før ekteskapet og skilsmisse, og når han og forloveden Solveig besøker besteforeldrene, handler samtalen om samme tema. Ved at intervju og samtale bekrefter og forsterker hverandre, «gjøres» Mikal til den unge, kristne, jomfruelige Karmøy-gutten som i ung alder gikk ned på kne for kjæresten. Kall det - eller ham - en «kristenklisjé», i hvert fall slik han representeres i *Guds Lærlinger*.

Som nevnt i 3.6.1.6 om det oppstilte intervjuet, mener Gayan at han fremstilles som en med sterke meninger om homofili, og at han settes inn i en bås og rolle han ikke identifiserer seg med.

Under «Grill en kristen» (ep.4.8.k, 10.a-b og 12.a-g), er det Gayan som i størst grad tar ordet og svarer på kontroversielle spørsmål. Og når elevene (ep.1.9.c) snakker om evolusjon og de ondes problem på skolen, er Gayan den som virker mest kritisk. Om det reellt sett er Gayan som svarer på flest spørsmål under «Grill en kristen» eller om det er han som stiller flest kritiske spørsmål i timen vites ikke, men dokumentaristen lar Gayans kristiske stemme være i fokus. Derfor kan det virke som om Gayan har fått tiltenkt en kritisk rolle der han stiller spørsmål ved «etablerte kristne sannheter». Så kan man spørre hvorvidt Gayan kjenner seg igjen i fremstillingen. Samtidig virker det som om han er innforstått med at *noen* må representere en kritisk røst, og at den noen er ham. Gayan mener han fremstilles ukritisk målrettet, men ikke fanatisk, og at fremstillingen alt i alt er nogenlunde balansert.

Hvordan tolke dokumentaristens og aktørenes rolleoppfatning i lys av studiens forsknings-spørsmål og problemstilling? Er aktørenes tiltenkte roller og deres oppfatning av tiltenkte roller et kreativt virkemiddel eller hemske i *Guds Lærlinger*? Selv om båssetting eller tildeling av roller, ut i fra oppgavens forståelse av begrepet, ikke er å regne som iscenesettelse, mener jeg det er grunnlag for å drøfte hvorvidt en tildeling av roller kan anses som iscenesettelse. For på den ene siden har dokumentaristen en oppfatning av den enkelte aktør, uavhengig av hvorvidt aktørene kjenner seg igjen i hennes oppfatning. På den andre siden har den enkelte aktør en oppfatning av seg selv, uavhengig av hvorvidt den stemmer overens med andres oppfatning. Så blir spørsmålet; Er det iscenesettelse dersom en aktør ikke identifiserer seg med sin tiltenkte rolle? For aktøren vil svaret kanskje være ja, tatt i betraktning av at dokumentaristen skaper en karakter som for ham ikke eksisterer. Men kanskje det egentlige spørsmålet er hvorvidt aktørenes identifisering med en rolle i det hele tatt har noe å si - dersom dokumentaristen skaper rollen med basis i egen forståelse av aktøren. Tross alt, aktøren har ikke monopol på oppfatningen om hvem og hva han eller hun er.

Kanskje kan en rolletildeling regnes som iscenesettelse dersom dokumentaristen skaper rollen ut i fra et generelt behov om at *noen* - uavhengig av hvem - må fylle en bestemt rolle, eksempelvis for å innfri seerens forventninger og fordommer om kristne ungdommer. Men - selv om «kristenklisjéen» Mikal ikke hadde eksistert, hadde det ikke vært for dokumentaristens fremstilling av ham som en, er hennes oppfatning av ham som en, likefullt reell. Og i den grad aktørene er representasjoner av dokumentaristens oppfatning av dem, mener jeg det ikke er snakk om iscenesettelse av en rolle eller aktør. Da er det en representasjon av dokumentaristens oppfatning av personen som utgjør aktøren. Derfor vil jeg si at dokumentaristens tildeling av ulike roller, langt på vei er å anse som et kreativt virkemiddel - dersom hun ikke skaper en rolle som hverken samsvarer med hennes eller aktørenes fortolkning av de involverte personene.

### 3.6.2 Iscenesettelse gjennom dokumentaristens føringer

Både aktører og dokumentarist trekker fram «Grill en kristen» (ep.4) som det beste eksempelet på iscenesettelse i *Guds Lærlinger*. Så kan man spørre om det er på grunn av eller på tross av at sekvensen, etter min oppfatning, er den som inneholder mest iscenesettelse - eller om det har noe å si i det hele tatt. I det følgende vil jeg belyse det jeg definerer som ytre og indre rammer for iscenesettelse, altså den grad av føringer lagt på aktører i en iscenesatt situasjon og hvordan det preger opptaket. Med ytre ramme menes når dokumentarist forteller *hva* aktørene skal gjøre og med indre ramme menes når dokumentarist forteller *hvordan* aktørene skal gjøre det.

Dokumentaristens utgangspunkt og bakenforliggende motivasjon for «Grill en kristen» er seriens behov for motstand, og ifølge dokumentaristen er det «*produksjonens ansvar å stille de kritiske spørsmålene som seeren lurere på*». Derfor kontaktet hun flere skoler for å høre om de kunne arrangere en «kristen spørretime». Katedralskolen i Kristiansand, som har holdt tilsvarende arrangement tidligere sa ja til å invitere aktørene, men ikke før neste skoleår, for å unngå eksamenstiden i vårsemesteret. Kronologisk sett er «Grill en kristen» satt til episode 4, to episoder før avslutningsfesten og siste del av året på bibelskolen. Det som ikke kommer fram er at «Grill en kristen» er spilt inn på høsten, altså flere måneder etter at aktørene har avsluttet skoleåret. Seeren gis ingen grunn til å «mistenke» at arrangementet ikke inngår i året på ACTA, kronologien tatt i betraktning. Det går heller ikke fram at aktørene flys/toges til Kristiansand på produksjonsselskapets regning. Ut i fra dette, mener jeg dokumentaristen legger sterke føringer for opptaket og at de ytre rammene for «Grill en kristen», altså *hva*, er betinget og iscenesatt av dokumentarist, siden det er hun som initierer arrangementet, sørger for at aktørene er med og betaler transport, kost og losji. Ifølge aktørene er det ingenting som tilsier at de hadde deltatt på dette eller et tilsvarende arrangement, hadde det ikke vært for dokumentaristens initiativ overfor Katedralskolen.

Det som skiller «Grill en kristen» fra andre iscenesatte scener/sekvenser i *Guds Lærlinger*, er at dokumentarist- og aktørperspektivet i så stor grad samsvarer. Der aktørene og dokumentaristen har ulik oppfatning av andre iscenesatte scener, mener samtlige (med unntak av poenget gjort i 3.6.1.8 om rollefortolkning) at «Grill en kristen» er en god representasjon, både av situasjonen og av dem. Likevel ser jeg ikke bort i fra at den fordelaktige klippingen (ref. 3.6.4.3 - dokumentaristens ansvar), bidrar til aktørenes positive opplevelse av iscenesettelsen. For i situasjoner der aktørene opplever lite handlingsrom og iscenesettelsen som en hemsko, ser de på iscenesettelsen her som et springbrett og tilretteleggelse; Selv om *hva*, i form av ytre rammer og hensikt er definert på forhånd, har de frihet under selve opptaket og står fritt til selv å definere de indre rammene for oppta-



ket, altså *hvordan* de skal svare for seg. Der omstendighetene (ytre rammer) er bestemt, er innholdet (indre rammer) uten føringer. For aktørene er dét utslagsgivende for en god representasjon av dem.

I likhet med aktørene, forklarer dokumentaristen iscenesettelsens vellykkethet med lite regi fra hennes side, med unntak av en sms hun sendte skolelagslederen med spørsmål om hvordan aktørene forholder seg til homofili. Under «Grill en kristen» er det publikum som stiller spørsmål, enten i plenum eller ved å sende en sms til ansvarlig for arrangementet, som leser det høyt. Siden det ikke fantes noen garanti for at elevenes spørsmål kom til å sørge for konflikt og motstand, helgarderte dokumentaristen ved selv å sende en sms. Ved at spørsmålet stilles i en setting som denne og ikke i et oppstilt intervju, har filmteamet et helt annet arsenal av ansiktsuttrykk og spontane reaksjoner å bryne seg på. Aktørene settes i en posisjon der de i enda større grad tvinges til å svare på *hvorfor* de mener noe, mer enn *hva* de mener. Slik gjøres et i utgangspunktet potensielt vanskelig spørsmål enda mer utfordrende og motstanden mer synlig og påtrengende.

Samtlige aktører, med unntak av Rebekah, setter «Grill en kristen» opp mot «Personlighetstesten» (ep.2.4.c), der de i sistnevnte mener å spille skuespill. Det begrunner de med at dokumentaristen i forkant av opptaket la tydelige føringer på *hva* hun ønsket å oppnå med opptaket og *hvordan* aktørene skulle oppnå det. Den ytre rammen er at aktørene snakker om personlighet og den indre rammen er hvordan de snakker om personlighet (i lys av misjon). Når både ytre og indre ramme er så tydelig definert på forhånd, opplever aktørene lite frihet og handlingsrom. Slik sett er kontrasten stor; Der aktørene opplever iscenesettelsen «Grill en kristen» som et springbrett for fri utfoldelse, opplever de iscenesettelsen i «Personlighetstesten» som en hemske som begrenser dem fra å være seg selv.

### 3.6.3 Iscenesettelse gjennom fordommer og referanser

For å forklare dokumentaristens motivasjon for iscenesettelse, bruker aktørene ord som fordommer og referanser, aktualitet og konflikt, og mener at ved å se nærmere på hvilke situasjoner som iscenesettes, vil det være mulig å si noe om dokumentaristens fordommer om dem. I den forstand synliggjør iscenesettelsen i *Guds Lærlinger* dokumentaristens fordommer om unge kristne. Aktørene tror dokumentaristen til en viss grad projiserer sitt bilde av kristne over på dem, uten at de nødvendigvis identifiserer seg med bildet. Samtidig går de ut i fra at store deler av tematikken i *Guds Lærlinger*, tas opp fordi det er tema som opptar mange kristne og som gjerne skiller dem fra mange andre, slik som sex før ekteskapet, samboerskap, homofili, synd og evolusjonslære. Ifølge aktørene iscenesettes situasjoner som både bekrefter og avkrefter dem som «typiske kristne», og i det følgende vil jeg gi eksempler på begge deler.

Ved en anledning ber dokumentaristen aktørene be kveldsbønn på sengekanten. Lydsporet var tenkt brukt som voice-over-kommentar til bilder der de gjør seg klare for natten. Malene som sjelden ber kveldsbønn, motsetter seg dokumentaristens ønske. Kompromisset blir at Malene gjør som hun pleier - sjekker Facebook på sengekanten. Det tenkte opptaket ble for henne iscenesettelsen av en situasjon hun mener ikke representerer henne, og som i stedet bekrefter og forsterker fordommen om at «alle kristne ber kveldsbønn». Malene tror dokumentaristens forsøk på iscenesettelse kan forklares med at det «funger» bra dramaturgisk og at dokumentaristen tenkte at aktørene ber kveldsbønn før de legger seg. Et annet eksempel der aktørene mener dokumentaristen iscenesetter en situasjon med utgangspunkt i stereotypi og/eller egne fordommer om hvordan kristne tilbringer tiden, er når hun ber Mikal og en medelev ta med Bibelen og sette seg på en stor stein i nærheten av hybelhuset. Guttene gjør som de blir bedt om, leser i Bibelen og ber for hverandre, men opplever situasjonen veldig kunstig. Mikal mener de aldri hadde gjort dette, hadde det ikke vært for dokumentaristens ønske. Hverken denne eller følgende scene er med i *Guds Lærlinger*; Ved en annen anledning ber dokumentaristen aktørene slå på TV-en og se på Paradise Hotel, en serie ingen av aktørene i utgangspunktet hadde et ønske om å se. Iscenesettelsen viser hvordan aktørene tolker dokumentaristens fordommer; Enten at hun tror aktørene følger med på realityserien og ved at å filme at de ser på realityserien, kan hun portrettere dem som «vanlig» norsk ungdom, og det stikk motsatte; Eller at hun tror aktørene ikke ser på Paradise Hotel, siden serien på mange måter representerer verdier og holdninger de selv tar avstand fra. Aktørene som ser på sistnevnte som mest sannsynlig, tror dokumentaristen ber dem se på Paradise Hotel av narrative og dramaturgiske hensyn. For dersom aktørene kommenterer det de så på TV, vil dokumentaristen ha opptak av spontane reaksjoner, slik som utsagn og ansiktsuttrykk som visualiserer at aktørene med sine «kristne» verdier, sannsynligvis skiller seg ut fra mange jevnaldrende. Ifølge aktørene er det en enkel måte å skape kontrast mellom de «snille, uskyldige og naive kristne» og de som deltar i Paradise Hotel.

### 3.6.4 Iscenesettelse gjennom ansvar og tillit

Den femte erfaringen undersøker hvordan relasjon og tillit mellom dokumentarist og aktør preger iscenesettelsen i *Guds Lærlinger*. Erfaringen trekker på etiske spørsmål og hensyn, og hvordan disse spiller inn på aktørens deltakelse i dokumentarserien.

#### 3.6.4.1 Relasjon, tillit og respekt

Ifølge aktørene har relasjonen med og tilliten til dokumentaristen vært avgjørende for deres deltakelse og innsats. Uten hadde de hverken gitt så mye av seg selv eller våget å sette seg i utford-

rende og/eller iscenesatte situasjoner. De mener graden av iscenesettelse, føring og instruksjon i *Guds Lærlinger*, vitner om deres tillit til dokumentaristen. For når aktørene har stilt seg tvilende til dokumentaristens forsøk eller forslag til iscenesettelse, er det likevel flere ganger de har fulgt hennes føringer, noe de forklarer med grunnleggende tillit til Liv Dagne Lunde. For aktørene er det tre ting som spiller inn;

- 1) Tillit til dokumentaristen som person.
- 2) Tillit til hennes faglige kompetanse.
- 3) Løpende dialog gjennom hele opptaksperioden.

Når aktørene ikke har etterkommet dokumentaristens forsøk på iscenesettelse, har det primært hatt å gjøre med at aktørene mente scenen eller situasjonen ikke ville være en god representasjon av dem og/eller at iscenesettelsen står i strid med deres verdier.

Aktørenes tillit til dokumentaristens kompetanse ga seg utslag først og fremst i at de stolte på hennes vurdering i hva som «funker» på TV. Selv om de kunne oppleve en situasjon eller opptak unaturlig, stolte de på at hun kom til å fremstille dem på en god og troverdig måte. Aktørenes tillit til dokumentaristen som person har basis i hennes kristne bakgrunn samt væremåte, og det de kaller menneskelig innsikt. Det at dokumentaristen har vokst opp i et «kristent hjem» ga henne inngang hos aktørene. De opplevde at hun forsto kulturen og «stammespråket», det kulturspesifikke språket. Videre mener aktørene at dokumentaristen viste stor forståelse for deres personlige grenser. Derfor strakk de seg lenger enn de ellers ville ha gjort. Aktørene ser også at en åpen, kontinuerlig dialog med dokumentaristen, bidro til deres tillit overfor dokumentaristen.

Liv Dagne Lunde er av samme oppfatning og mener åpenhet fra begge parter la til rette for godt samarbeid og for at aktørene slapp kamera tett innpå seg. Hun trekker fram relasjonen med Gayan og mener deres vennskapelige dialog gjorde at han tok steg utenfor komfortsonen og åpnet seg opp for kamera. Utover god relasjon, mener dokumentaristen at ærlighet overfor aktørene om hva produksjonen trengte, bidro til at de kom henne i møte. Hun ser også på respekt som avgjørende, men trekker lengre linjer enn aktørene. For ifølge dokumentaristen må respekten overfor mulige aktører vises allerede i castingen, som for henne betyr at ikke alle mennesker vil egne seg i en dokumentar og at enkelte bør kanskje skånes fra seg selv. Hun understreker at det underveis i opptak og klipping av enkelte situasjoner var nødvendig å skjerme aktørene, da det for dem kunne være vanskelig å se for seg hvordan de ville fremstå og hvilke konsekvenser ens utsagn kan få når dokumentarserien vises på nasjonal TV.

Personlig mener jeg dokumentaristen her ikke helt lever helt opp til egne forventninger og standard, da det etter min oppfatning er flere tilfeller hvor det spesielle og spektakulære får mer fo-

kus og plass enn det hva jeg vil si er en forsvarlig representasjon av aktørene. Samtidig er jeg åpen for at min fortolkning farges av min nærhet til aktørene og det kristne miljøet, og at jeg derfor kan være i overkant sensitiv for hvordan ting kan oppfattes og tolkes av seeren.

I tillegg til dokumentarist Liv Dagne Lunde, har aktørene forholdt seg til Ingrid Boon Ulfsby (kreativ produsent) og Peter Ask (film/foto). I den grad man kan se på relasjon og tillit mellom dokumentarist og aktør som et kreativt virkemiddel, kan også mangel på relasjon og tillit mellom partene utgjøre en hemsko. Aktørene hadde en annen relasjon med Ingrid og Peter, noe de mener preget opptakene negativt ved at de i større grad motsatte seg fremskynding, iscenesettelse og gjentakelse i deres regi. Kanskje kan man kalle det en forsterkning av mistillit; Aktørene stolte ikke på Peter og Ingrid, som derfor jobbet enda mer for at aktørene skulle by på seg selv, som igjen førte til at aktørene opplevde seg presset, som igjen forsterket mistilliten overfor de to.

Når aktørene trekker frem eksempler på scener og situasjoner de opplevde som overtramp eller ugreit, følger de stort sett opp med; «*Det var Peter*», eller «*Det var Ingrid*», som for å si at Liv Dagne ikke ville ha presset dem på denne måten. De bruker karakteristikker som «*innafor og utenfor*», der Liv Dagne var innafor, siden hun selv snakker og forstår «stammespråket» og kjenner den kristne kulturen. Verdt å understreke er at sekvensene og scenene som aktørene i dag er mest kritiske til, er de som er filmet av Ingrid og/eller Peter («*Forbønn med Randy*» (ep.5.8.b), «*Bønn på gata*» (ep.2.9.e) og «*Mikal og forloveden*»). Uten at aktørene sier det rett ut, virker som om mistilliten overfor Peter og Ingrid, forsterket deres tillit overfor dokumentaristen.

#### 3.6.4.2 Aktørenes agenda, ansvar og integritet

Etter min oppfatning og fortolkning, snakker aktørene som om de har en slags høyere motivert agenda for å være med i *Guds Lærlinger*, der deltakelsen nesten oppleves som et gudegitt kall og hensikt der dokumentaren blir en misjonsmark for evangeliet. De ønsker å skape et godt produkt, slik at det som appellerer til dem, også vil appellere til seeren. Derfor er det naturlig å spørre hvordan iscenesettelsen i *Guds Lærlinger* preges av aktørenes agenda om å nå ut med evangeliet gjennom TV-skjermen.

I scenen «*Forbønn med Randy*» (ep.5.8.b) oppsøker Gayan forbønn av taleren Randy Clark, noe han i det oppstilte intervjuet tidligere i episoden (3.c), forteller han har planer om. Siden Gayan i to ulike situasjoner gir uttrykk for at han ønsker forbønn for en stemningslidelse, er det lett å tenke at det er han som kontakter Randy Clark. Ifølge Gayan er det dokumentaristen som har tatt initiativ til og avtalt forbønnen. Gayan opplever situasjonen iscenesatt og mener det hadde vært mer naturlig for ham å spørre en lærer eller medelev om forbønn.

Interessant å merke seg, er at Gayan i forskningsintervjuet sier noe helt annet; At han ikke ønsket forbønn av Randy Clark, i hvert fall ikke like sterkt som episoden gir inntrykk av. Når Gayans utsagn i det oppstilte intervjuet og forskningsintervjuet motstrider, er det vanskelig å si hva som egentlig er tilfelle. Jeg tillater meg å vurdere hvorvidt Gayan i det oppstilte intervjuet sier at han ønsker forbønn fordi han tror det er det dokumentaristen ønsker - tatt i betraktning hans refleksjoner om ansvar for å skape helhet og mening, som beskrevet i punkt 3.6.1.5. Samtidig er jeg åpen for at Gayan i forskningsintervjuet svarer det han tror vil gagne min studie, selv om det motstrider med det han gir uttrykk for i serien. Men, tar man utgangspunkt i at han opplever «Forbønn med Randy» iscenesatt, kan man spørre hvorfor Gayan sier ja til å være del av iscenesettelsen. Ifølge dokumentaristen var helbredelseskonferansen og forbønnen en måte å synliggjøre og personifisere temaet helbredelse; «*Her var det en av våre som var syk*». Selv om jeg ikke har belegg for det følgende, er jeg åpen for at dersom Gayan normalt ikke ville ha spurt Randy Clark om å be for ham, likevel sa ja til iscenesettelsen av to grunner; 1) Dersom han ble helbredet, ville hele hverdagens hans blitt endret; og 2) «*Tenk hvilket vitnesbyrd en eventuell helbredelse det ville være!*» (Min formulering, ikke direkte sitat). Selv om Gayan hverken bekrefter eller avkrefter en slik tanke, mener jeg det er grunn til å stille spørsmål ved hvordan personlig motivasjon og agenda preger hans villighet og hvor langt han strekker seg i iscenesettelsen.

Samtidig er aktørene opptatt av at *Guds Lærlinger* ikke skal fremstå som et glansbilde, og ser muligheten for at en ukritisk fremstilling kan provosere, framfor å fascinere seeren. Derfor var de villige til å iscenesette en situasjon som la til rette for konflikt, kontrast og motstand, og sa ja til å delta på «Grill en kristen», siden det kunne bryte med et eventuelt glansbilde av dem.

Aktørene bruker ordet integritet nærmest som en målestokk på hvor langt de er villige til å gå og graden av iscenesettelse de er komfortable med. For aktørene er integriteten todelt; integritet overfor seg selv, sine verdier og egne grenser, samt integritet overfor seeren. Spesielt trekker de fram gjentakelsen og iscenesettelsen de opplever som «faking og skuespill» som en hemske for egen og seriens integritet.

#### 3.6.4.3 Dokumentaristens ansvar overfor aktørene

Både dokumentaristen og aktørene er bevisst dokumentaristens ansvar overfor dem. Samtidig har de ulik oppfatning av hva hennes ansvar overfor dem innebærer, noe som tydeliggjøres gjennom spriket mellom aktørenes og dokumentaristens forklaring på klippingen av «Grill en kristen» (ep.4.8.a-e, 10.a-b, 12.a-g) og traileren som ble vist på NRK i forkant av serien. For der traileren viser tre nervøse, rådville og tilsynelatende redde bibelskoleelever, fremstår de tryggere i selve

episoden. Aktørene mener de er klippet «fordelaktig» i episoden og at det fantes nok bildemateriale til å fremstille dem i henhold til hvordan de opplevde situasjonen; «*Vi ble kastet ut i et isbad og det så ut som om de (elevene) hadde lyst til å bite hodet av oss*». De forklarer den «snille» klippingen med dokumentaristens ansvar overfor dem. Selv om dokumentaristen begrunner den «fordelaktige» klippingen ut i fra ansvar, er det ikke ut i fra ansvaret overfor aktørene, men produksjonsselskapets og NRKs ansvar. For etter at traileren, men før *Guds Lærlinger* ble vist på TV, tok en av de mest kritiske elevene på Katedralskolen kontakt med NRK og ønsket å bli klippet ut av serien. Hadde det ikke vært for at NRK/Monster tok hensyn til elevens ønske, ville episode 4 bydd på langt mer konflikt og motstand, ifølge Liv Dagne Lunde.

Uenighet om dokumentaristens ansvar omkring iscenesettelse skyldes i stor grad en forventningsbrist og ulik oppfatning av hva aktørenes deltakelse i dokumentarserien innebærer. Ifølge dokumentaristen, er det hennes ansvar å formidle og tydeliggjøre sine forventninger overfor aktørene i forkant av produksjonen, opp mot iscenesettelsen av personlige og åndelige scener, slik som «*Forbønn med Randy*» (ep.5.8.b) og «*Bønn på gata*» (ep.2.9.e-f), (eksempler jeg berører i begrepsavklaringen om iscenesettelse versus gjengivelse og gjentakelse). Samtidig er det vanskelig for en uerfaren aktør å vite hva han sier ja til, før han står midt i det. Jeg ser heller ikke bort i fra at aktører og dokumentaristen i utgangspunktet har hatt ulik forståelse av hva det innebærer at kamera er en «flue på veggen». Det er i dette spenningsfeltet aktørene mener dokumentaristen ikke alltid oppfylte sitt ansvar overfor dem.

Under Mikals besøk på Karmøy (ep.5.5.) gir det seg utslag i at han føler et press til å si og gjøre ting han ikke opplever naturlig eller representativt. Under «*Bønn på gata*» (ep. 2), gir det seg utslag i at Malene føler press om å be for folk på gata, selv om hun ikke ønsket. Kontrasten blir en dokumentarist som tidvis er avhengig av at aktørene aktivt legger til rette for handling og fremdrift, noe de mener ble underkommunisert i forkant av produksjonen. Som dokumentaristen understreker er produksjonen i posisjon til å stille krav til aktørene, men fra aktørenes ståsted, ble det stilt i overkant urealistiske og strenge krav til hva de skulle gjøre og hvordan de skulle iscenesette og legge til rette for opptak.

Jeg vil også trekke fram det oppstilte intervjuet, en uvant situasjon for aktørene, men som etterhvert gikk av seg selv. Dokumentaristen stiller spørsmål og de svarer. Samtidig mener de å misse oversikt over svarene de gir, som gjorde at tre av fem aktører gruet seg til å se *Guds Lærlinger*. De husket ikke hva de hadde sagt og bekymret seg for klippingen. De forklarer en opplevd mangel på kontroll med at dokumentaristen i intervjuet kunne be dem repetere og omformulere svarene, og når, eller hvis aktørene hadde glemt hva de hadde sagt, ga hun dem nye formuleringer. Derfor me-

ner jeg det er grunnlag for å spørre hvorvidt dokumentaristen la ord i munnen på aktørene, som for å få de «rette» utsagnene. I så fall kan man vurdere hvorvidt enkelte utsagn i det hele tatt er representative for aktørene, dersom det man hører er dokumentaristens formulering av hennes fortolkning av aktørenes opprinnelige utsagn. Men dét forblir mest sannsynlig spekulasjon og et ubesvart spørsmål.

### 3.6.5 Å fremskynde gjennom iscenesettelse

Erfaringen viser til forskjellen mellom dokumentarist- og aktørperspektivet på iscenesettelse, og leder tilbake til Sucksdorff og ugla. Ifølge dokumentaristen er det ikke iscenesettelse når noe hadde kommet til å skje uansett og uavhengig av henne, men i stedet snakk om å fremskynde noe, en forståelse aktørene deler. Samtidig deler de ikke alltid hennes tanker om hvorvidt og hvilke situasjoner som oppstår av seg selv, uavhengig dokumentaristens inngripen. Dersom hennes forståelse er en annen, mener aktørene det er større sannsynlighet for at det dokumentaristen anser som fremskynding, for dem vil oppleves som iscenesettelse.

Under trondheimsturen (ep.3.14.b), samles aktørene til en debrief for å snakke om det de har opplevd. Selv om det er dokumentaristen som tar initiativ til samtalen, mener aktørene de uansett ville hatt en tilsvarende samtale, bare på et annet tidspunkt. Derfor opplever de debriefen som en fremskynding og ikke iscenesettelse og at scenen er representativ «nok». Samtidig er det flere scener der aktørene og dokumentarist har ulik oppfatning av fremskynding og iscenesettelse. Ironisk nok er ingen av de mest treffende eksemplene med i *Guds Lærlinger*, men gjengitt basert på aktørenes beskrivelser. Mikal er den som uttrykker størst frustrasjon over en situasjon der dokumentaristen har en annen oppfatning av iscenesettelsen. Under opptakene på Karmøy (ep.4), ber hun Mikal og forloveden undersøke ulike festlokaler og sette dato for bryllupet, siden det var noe de uansett måtte gjøre, før eller siden. Slik sett kan dokumentaristens grep regnes som fremskynding. Kjæresteparet motsetter seg dokumentaristens ønske, og mener en eventuell scene ikke ville representere dem på en god måte. Man kan spørre hva som er forskjellen mellom debriefen i Trondheim og et eventuell fremskynding/iscenesettelse av bryllupsplanleggingen. Forskjellen er kanskje den at Mikal og Solveig brøt forlovelsen etter at opptakene var gjort, og at de aldri kom så langt som til å bestemme når eller hvor de skulle gifte seg. Derfor kan man heller ikke gjøre annet enn å spekulere i hvorvidt Mikal hadde opplevd dokumentaristens ønske som en like problematisk iscenesettelse, hadde han og forloveden holdt sammen. Hadde paret etterkommet dokumentaristens ønske om å starte planleggingen, for så å slå opp, er det kun mulig å forestille seg deres retrospektive opplevelse av en eventuell iscenesettelse.

Det følgende ble filmet, men er ikke med i *Guds Lærlinger*. I løpet av skoleåret blir Gayan og Courtney kjærester. Selv om dokumentaristen følger dem tett, gjøres det ikke noe poeng ut av relasjonen. Gayan mener dokumentaristen skaper en virkelighet som ikke eksisterer, ved at hun bruker iscenesettelse for å fremskynde kjærlighetshistorien mellom ham og Courtney før den fikk utvikle og utfolde seg i egen kraft. Hadde dokumentaristen inkludert historien om kjæresteparet i *Guds Lærlinger*, hadde den ifølge Gayan ikke vært representativ. Mot slutten av skoleåret gjør Gayan og Courtney det slutt, og dokumentaristen ønsker at han skal forklare hvorfor. Så når Gayan besøker familien i Oslo, ber dokumentaristen lillebroren Ulrik spørre hvorfor det ble slutt. Samtalen mellom brødrene viser spriket mellom dokumentarist- og aktørperspektivet på iscenesettelse og fremskynding. For det hun ser på som å fremskynde noe som hadde skjedd uansett (en åpen samtale mellom brødrene), opplever Gayan som iscenesettelse, siden han mener lillebroren ikke hadde kommet til å spørre om bruddet med Courtney. Jeg er åpen for at dokumentaristen her legger seg selv til grunn; Dersom det er naturlig for henne å snakke med en bror eller søster om et brudd, vil det også være naturlig for Gayan.

For dokumentaristen kan fremskynding gjennom iscenesettelse være et kreativt virkemiddel, ved at hun slipper å vente på at noe hun vet skjer - eller tror - kommer til å skje. Slik kan hun spare tid i en ellers tidspresset produksjon. Samtidig kan fremskyndingen utgjøre en hemske, som når aktørens og dokumentaristens oppfatning av fremskynding og iscenesettelse ikke samsvarer. Ifølge aktørene er det da dialogen, eventuelt mangel på dialog, som oppleves utfordrende. Mikal er den som i størst grad setter ord på hvordan kommunikasjonen opplevdes som en hemske, det fordi han mener han ikke ble hørt av dokumentaristen når han gjentatte ganger sier nei til å undersøke festlokaler og sette dato for bryllupet. Det var Peter Ask og ikke Liv Dagne Lunde som fulgte kjæresteparet på Karmøy og som ba dem starte bryllupsplanleggingen. Da er det kanskje verdt å vurdere muligheten for at mangel på relasjon mellom aktør og dokumentarist (ref. avsnitt 3.6.4.2), her utgjør en hemske; Hadde aktørene hatt samme tillit til Peter Ask som til Liv Dagne Lunde, hadde de da sagt seg villige til dokumentaristens iscenesettelse? Det forblir spekulasjon og et ubesvart spørsmål.

### 3.6.6 Iscenesettelse med tid som premissleverandør

Gjennomgående i dokumentaristens refleksjon omkring iscenesettelsen i *Guds Lærlinger*, er hvordan tidspresse la premiss for dokumentarserien, både i opptak og redigering. Kunne hun ha endret ett premiss for produksjonen, ville det ha vært bedre tid til opptak og til å bli kjent med aktørene i forkant. Selv om noen opptak ble gjort i overgangen januar/februar, ble de fleste gjort i april



og mai. Hun mener kort opptakstid økte behovet for iscenesettelse. Erfaringen trekker på dokumentaristens perspektiv på tid som premissleverandør, sett opp mot iscenesettelse og dramaturgi.

### 3.6.6.1 Tid og iscenesettelse

Ifølge dokumentaristen var det helt nødvendig å iscenesette situasjoner og scener. Hun forklarer og forsvarer bruken av iscenesettelse med behovet for å få relevante samtaler og opptak. Hjemme hos Gayans familie i Oslo, ber hun dem snakke om da han ble kristen (ep.4). Med fire timer til rådighet, har hun nemlig ikke råd til å vente på at noe skal skje av seg selv, hverken tidsmessig eller økonomisk. Derfor inntar hun en aktiv rolle og styrer samtalen. Slik helgarderer hun seg om at familien snakker om det serien handler om. Med mer tid til rådighet, mener dokumentaristen behovet for iscenesettelse ville ha vært adskillig mindre.

«Personlighetstesten» (ep.2.4.a-i) gir eksempel på hvordan begrenset tid til opptak og produksjon fordrer både gjentakelse og iscenesettelse; Hadde dokumentaristen hatt mer opptakstid og vært til stede da aktørene «faktisk» tok personlighetstesten, mener hun produksjonen i større grad ville ha fanget opp og klart å synliggjøre aktørenes utvikling og personlige reise gjennom skoleåret. Man kan også vurdere hvorvidt det hadde vært behov for å iscenesette «Grill en kristen», dersom dokumentaristen hadde fulgt aktørene gjennom hele skoleåret. Hun mener Malenes «troskrise» på høsten og spørsmålene hun stiller, til en viss grad representerer samme type motstand som den aktørene møter under Grill en kristen på KKG. Kanskje ville Malenes troskrise ha vært et alternativ til «Grill en kristen» og slik introdusere konflikt, «indre strid» og personlig utvikling som ikke var iscenesatt av dokumentarist.

*«Hvis du hadde holdt på et helt år med ubegrenset tid, hadde du iscenesatt mindre og hadde det vært behov for mindre iscenesettelse»? Intervjuer*

*«Ja, absolutt. Jeg tror vi i større grad kunne ha vært med på ting når det skjedde, som for eksempel personlighetstesten. Da kunne vi ha fulgt det der og da, i stedet for at vi i ettertid måtte sette det opp».*

*Liv Dagne*

### 3.6.6.2 Tid, tematikk og vinkling

Ifølge dokumentaristen ville bedre opptakstid tilført spenning og dybde til aktørene. Hun opplevde produksjonen som en dramaturgisk utfordring, siden det ikke var tilstrekkelig filmmateriale til å dykke dypt ned i aktørenes personligheter. Derfor omtaler hun serien som en miljøbeskrivelse, mer enn et aktørportrett. Innblikket som gis er i et miljø, gjennom aktørenes tanker og generelle refleksjoner om tema, slik som Gayans tanker om homofili. Etter min oppfatning fremstår *Guds Læringer* som et slags ytre blikk på et kristent miljø.

Her kan det trekkes en parallell til *Nanook of the North*. For til Flahertys forsvar eller «angrep», var han ikke alene om å representere et samfunn eller kultur gjennom enkeltindivid på en måte som «... *minimized individuality and maximized typicality; shots of specific people stood for larger qualities*». (Nichols, 2010, s.226). På samme måte fremstår den filmatiske tilnærmingen til aktørene i *Guds Læringer* nesten induktiv i sin form, ved at de fremstilles som frontfigurer som representerer en kultur som et hele, framfor unike karakterer og enkeltindivid som i hovedsak representerer seg selv. Slik sett kan serien og aktørene oppfattes som en filmatisk og karaktermessig induksjon.

Samtidig ser man hvordan enkelte tema personifiseres gjennom aktørenes unike historier og bakgrunn, som når temaet helbredelse knyttes opp mot Gayans stemningslidelse eller når sex før ekteskapet knyttes opp til Mikal som venter med sex til han er gift. Personifiseringen av aktuelle tema skjer primært gjennom iscenesettelse av situasjoner som synliggjør tematikken. Om ikke utelukkende, kan man kanskje si at snever tidsramme, i kombinasjon med tematisk tilnærming, inviterer til og kanskje fordrer iscenesettelse, skal temaene bli synliggjort og personifisert.

### 3.7 Iscenesettelse gjennom representasjonsmodi

Det følgende retter seg mot dokumentaristens narrative grep og setter spørsmålsteget ved forskjellen mellom synlig og usynlig iscenesettelse. Ved å diskutere ulike sekvenser og scener og sammenligne med andre dokumentarer, undersøkes her hvordan iscenesettelse kommer til uttrykk gjennom representasjonsmodi og hvordan dokumentaristens valg av modi preger iscenesettelsen.

Den narrative og teoretiske skattekisten er tilnærmet bunnløs, og selv om et bredere teoretisk tilfang både kan og vil tilføre spennende bredde og flere diskusjonspunkter, har jeg valgt å begrense utgangspunktet for analysen til Nichols' forståelse og begrepsapparat. Jeg mener problemstillingen lar seg besvare ut i fra Nichols, da studien trekker på aktør- og dokumentaristperspektiv; om ikke to sider av samme sak - i hvert fall to aspekt ved selve produksjonen. Forenklet formulert bruker Liv Dagne Lunde iscenesettelse som en katalysator for å «få noe til å skje». Hun mener selv å ha inntatt en nøytral holdning til aktørene og det kristne miljøet, noe jeg vil si meg delvis enig i. (Det være sagt med en forståelse av at man kan være nøytral uten å være objektiv). Kanskje kan man si at hennes stemme og argument uttrykkes gjennom iscenesettelsen i *Guds Læringer*.

Hadde studien vært rettet mot seerperspektivet og seerens mottaking av iscenesettelse, er jeg åpen for at Plantinga kanskje kan bidra med et enda stødigere fundament og rammeverk for analyse og drøfting, da han, etter min oppfatning, i større grad enn Nichols har kontekst, kommunikativt fokus samt seerens mottaking og fortolkning i fokus. Jeg er også åpen for at en annen inngang enn

Nichols kan gi andre betraktninger omkring iscenesettelsen i *Guds Lærlinger*. Samtidig mener jeg hans begrepsapparat gir tilstrekkelig dybde og fundament for en solid analyse.

### 3.7.1 Om representasjonsmodi

I «Introduction to documentary» (2010), undersøker Nichols hvordan dokumentarfilmer uttrykker, kommuniserer og representerer filmens innhold, logikk og argument. Han deler inn i ulike representasjonsmodi, og enkelt forklart kan modiene betraktes som narrative strategier, ved at de representerer, organiserer og strukturerer filmens innhold. Selv om det finnes grunnleggende forskjeller mellom modiene, understreker Nichols at en dokumentarfilm sjelden rendyrker ett modus, men ofte finner hjelp til overordnet struktur gjennom ett eller flere modi (Nichols, 2010). Modiene kan og bør ses i lys av teknologisk utvikling, da teknologi i stor grad har fungert som premissleverandør for modiene, i hvert fall slik vi kjenner dem i dag. Samtlige er historisk betinget og har oppstått som et svar eller løsning på tidligere utfordringer.

Der ekspositoriske og poetiske dokumentarer framsetter et perspektiv eller holdning til en konkret situasjon eller tema, og der observasjonelle, deltakende og performative dokumentarer er mer sammensatte og gir innblikk i møtet mellom dokumentarist og aktør, stiller den refleksive dokumentaren spørsmål ved filmens konvensjoner og ved filmen i seg selv (Nichols, 2010, s. 155-157). Nichols understreker at selv om narrative tilnærminger har utviklet seg over tid, endrer ikke det selve representasjonens kvalitet (2010, s.161).

I det følgende vil jeg presentere det ekspositoriske og det observasjonelle moduset, siden det er disse som i hovedsak utgjør den narrative strategien eller rammeverket for *Guds Lærlinger*. Deretter vil jeg se iscenesettelsen i serien opp mot modiene, og modiene i lys av iscenesettelsen.

### 3.7.2 Den ekspositoriske dokumentaren

Den eldste narrative strategien og til den dag i dag, vanligste representasjonsmoduset, er den ekspositoriske dokumentaren, som legger fram, belyser, tydeliggjør og forklarer, gjennom en direkte, påtrengende, allvitende og ofte navnløs forteller. Sammen med tekstplakater og titler henvender en autoritær forteller, som en usynlig «voice-of-God»-stemme eller en hørbar og synlig «voice-of-Authority»-stemme seg til seeren. Fortelleren henvender seg direkte til seeren og fremsetter et spesifikt perspektiv eller argument om den historiske verden, den verden og tilværelse som er felles for dokumentar, dokumentarist og seer, og som fortsatt eksisterer når filmen er slutt (Sørenssen, 2007, s.162). Her skiller Nichols mellom personifisert og ikke-personifisert direkte kontakt mellom kommentator/aktør og seer.

Den ekspositoriske dokumentarens ramme er retorisk overbevisende, med en informerende logikk som i hovedsak støtter seg på den talte (eller skrevne) kommentaren (Nichols, 2010, s.167). Hovedargument presenteres gjennom en ikke-synkron kommentar der bildet spiller en støttende rolle til det som sies (Nichols, 2010, s.168). Dette kalles bevisredigering (evidentiary editing), og gir inntrykk av objektiv argumentasjon, der det man ser støtter opp under om hovedargumentet i en årsak-virking-logikk (Sørenssen, 2007, s.162). Etterarbeid som klipping og redigering er beregnet for å overbevise seeren om hovedargumentet. Den ekspositoriske dokumentaren egner seg til å formidle informasjon og/eller mobilisere støtte til filmens argument (Nichols, 2010, s.169).

Den ekspositoriske dokumentaren har mange likhetstrekk med den klassiske britiske dokumentaren, der propaganda av demokratiske verdier (hovedargumentet) står sterkt og formidles gjennom en voice-of-God-stemme. På grunn av sin overbevisende og klargjørende karakter, kan også tidlige undervisningsfilmer ses på som grunnleggende ekspositoriske. Innen undervisningsfilm representerer Flaherty et mindre påtrengende og mer poetisk alternativ til den Griersonianske dokumentartradisjonen. Den poetisk-ekspositoriske dokumentaren kjennetegnes ved indirekte argumentasjon som i større grad appellerer til følelser (Sørenssen, 2007, s.163). Noe av kritikken eller begrensningene ved det ekspositoriske representasjonsmodus er dens didaktiske art, at filmen rett og slett blir for undervisende og etterlater lite til seerens egen fortolkning.

### 3.7.3 Den observasjonelle dokumentaren

Nichols omtaler 1960-årene som et definerende skille i dokumentarhistorien. Ny teknologi med lettvekts- og håndholdte kamera i kombinasjon med enkle båndopptakere, muliggjør synkron film- og lydopptak, som igjen gir dokumentaristen ny frihet i selve opptakssituasjonen; Uten altfor store teknologiske og logistiske utfordringer, kan man filme det som skjer, når det skjer. Og det er her tanken om kamera som en flue på veggen finner fotfeste. For den enkleste og mest forenklete måten å beskrive det observasjonelle moduset, er å sammenligne kameraet med en «flue på veggen», til stede for å observere og bevitne det som skjer uten å blande seg inn, arrangere eller iscenesette. Kameraet og dokumentaristen, i form av tilbaketrukne og «usynlige» observatører, legger til rette for at seeren i større grad forholder seg til og vurderer det som skjer og uttales. (Nichols, 2010, s. 174). Der den ekspositoriske dokumentaren gir seeren en, om du vil, «ferdigtygget» argumentasjon, fordrer det observasjonelle moduset i større grad en aktivt fortolkende seer. Dette kan oppnås ved å unngå kreative virkemidler som kommentarer, titler, rekonstruksjon, intervju, lydefekter og musikk lagt til i ettertid (Nichols, 2010, s.172).

Der den ekspositoriske dokumentaren organiserer og setter sammen opptak til en meningsbærende representasjon og helhet, gir den observasjonelle dokumentaren inntrykk av en uhildet representasjon av virkeligheten; Det du ser, skjer uavhengig av kamera og dokumentarist. Da kan man spørre: Hadde det du ser skjedd dersom dokumentarist og kamera ikke var til stede?

Interessant å merke seg er at mulighetene som den nye «60-talls»-teknologien introduserer, gir seg ulike utslag i Europa og i Amerika. For der den franske *Cinéma vérité*-stilen primært skildrer møtet og interaksjonen mellom dokumentarist og aktør, skildrer den amerikanske *Direct Cinema*-tradisjonen, det levde og tilsynelatende uforstyrrede liv foran kamera, der kamera lever med aktørene i deres naturlige habitat uten å forstyrre eller blande seg inn i handlingen. Der den ekspositoriske dokumentaren henvender seg direkte til seeren, er kontakten mellom kommentator (aktør) og seer i den observasjonelle dokumentaren i mye større grad indirekte. Også her skiller Nichols mellom personifisert og ikke-personifisert (indirekte) kontakt mellom aktør og seer.

*Living Cinema*, etter hvert kjent som *Direct Cinema*, slår for alvor gjennom med Drews *Primary* fra 1960 der presidentkandidatene Kennedy og Humphrey besøker Wisconsin for stemmesanking før primærvalget for demokratene. Opptakene gjøres med lettvekts 16mm kamera og Nagra båndopptaker, som tillater filmteamet å følge med på kloss hold. Kritikken mot *Primary* og andre observasjonelle filmer er at man umulig kan oppnå en total umediert representasjon, siden dokumentaristen gjør et utvalg av film- og lydopptak og setter disse sammen til en forståelig helhet.

Den observasjonelle dokumentaren kan også kritiseres for å skjule sin agenda, siden den fremstår objektiv og uten en fortellende *stemme*. Ifølge Sørenssen (2007), er kamera...«*..like tydelig påtrengende til stede for den som opplever den, som den er usynlig og umerkelig for tilskueren*» (Sørenssen, 2007, s.218). Man kan heller ikke overse det faktum at kameraets tilstedeværelse (med mindre det er snakk om skjult kamera) både kan og vil påvirke aktører og handling. Det synliggjøres gjennom den dokumentariske TV-serien *An American Family* (1973). Når Pat i løpet av opptaksperioden på seks måneder tar ut separasjon fra Bill, har flere spekulert i hvorvidt skilsmissen skyldes eller kan forklares med off-cam venninne-samtaler mellom Pat og den kvinnelige dokumentaristen og/eller kameraets generelle tilstedeværelse. Mange ser på vennskapet og kamera som en medvirkende årsak til skilsmissen (Renov, 1993, s.84). Da kan man spørre hvorvidt det er mulig å oppnå en sann representasjon av virkeligheten - at det som fanges på film hadde skjedd uansett, uavhengig av kamera.

Det observasjonelle moduset, i likhet med tidlige reise- og antropologiske filmer, består ofte av lange, uavbrutte lyd- og bildeopptak. Slik får publikum opplevelsen av å være til stede, noe som forsterker opplevelsen av å tilhøre samme historiske verden, som også kan styrke filmens troverdig-

het. Der den ekspositoriske dokumentarfilmen i større grad hopper i tid og bryter med kontinuiteten, gir den observasjonelle filmen inntrykk av tid som en vedvarende prosess og uavbrutt handlingsforløp, som hjelper seeren å leve seg inn i handlingen. Her kan man kanskje trekke en parallell til dagens «sakte-TV» på NRK.

80- og 90-tallets elektroniske og digitale teknologiske utvikling, resulterer i fornyet interesse for observasjonelle dokumentarer. Mobilt og lettere kamerautstyr legger til rette for større nærhet, uten at kamera tar mye fokus. Med kamera og mikrofon festet på kroppen, blir dokumentaristen et vandrende, skjult kamera som filmer situasjoner man ellers ikke hadde fått på film. Da kan man spørre hvorvidt det som skjer, skjer uavhengig av kamera, om ikke uavhengig av dokumentaristens tilstedeværelse. Er det da den «virkelige virkeligheten» som formidles?

Om ikke et ankepunkt «mot» den observasjonelle dokumentaren, i hvert fall et viktig aspekt, er de etiske spørsmålene som melder seg; Er aktøren klar over hvilke konsekvenser utsagn og handlinger kan få? Er aktøren gjort kjent med at seeren kan oppfatte ham som annerledes, spektakulær og muligens bisarr? Blir aktøren fremstilt som en attraksjon i seg selv, uten å være klar over det? Oppsøker dokumentaristen aktører som han vet vil fascinere seeren på et feil grunnlag (Nichols, 2010, s.175)? Gis aktøren rom for å kommentere representasjonen og bli hørt på sine innspill? Samtidig kan man, ved å se på filmmaterialet som empirisk bevis, forklare eller forsvare representasjon som troverdig; Det man ser har jo skjedd, så om aktøren ikke opplever seg rettferdig ytt, kan han ikke bestride det han har gjort og sagt på film. Så kan man også spørre hvorvidt en scene er kryssklippet med opptak fra ulike situasjoner uten sammenheng, uten at dette kommuniseres overfor seeren.

### 3.8 En ekspositorisk tilnærming til *Guds Lærlinger*

I det følgende vil jeg konsentrere meg om hovedtrekk ved den ekspositoriske dokumentaren, som beskrevet i Nichols (2010). Jeg vil se på fortellerposisjon og bruken av kommentarer, skriftlige og muntlige. Slik jeg ser det, formidles handlingen i *Guds Lærlinger* gjennom tre parallelle, narrative nivåer;

- 1) Tekstplakater, som en utenforstående og allvitende forteller som etablerer kontekst, tid og sted;
- 2) Aktørene, som fremsetter argumenter om sin virkelighet;
- 3) Dokumentaristen, som en overordnet tilrettelegger og administrator av handlingen.

### 3.8.1 Tekstplakaten som forteller og kilde til informasjon

Innledningsvis (ep.1) vises tre tekstplakater som forteller om kristendommens utbredelse i Norge i dag. I løpet av få sekunder er kontekst for serien gjort klar, og kanskje kan man si at det er her kontrakten mellom dokumentarist og seer etableres. Nichols omtaler dette som en ikke-personifisert direkte kontakt, der seeren får servert et argument om den verden som er felles for ham og det han ser på skjermen. (2010, s.67). Det er rimelig å gå ut i fra at en gjennomsnittlig seer er kjent med tekstlige kommentarer fra underholdningsprogram eller nyheter, og at han derfor intuitivt vil skjønne at teksten sier noe om det som vises på skjermen. På en enkel måte hjelper tekstplakatene seeren å forstå hvordan han skal forholde seg til det som kommer, som også bekreftes av en fast vignett i starten av hver episode; *fem bibelskoleelever / ett oppdrag / å redde verden / med Guds godhet* - for ikke å snakke om tittelen *Guds Lærlinger*, som en oppsummering og pekepinn mot seriens innhold og tematikk. Tekstvignetten vises over tre bilder og utgjør til sammen en fullstendig setning, slik at seeren på få sekunder skjønner at serien handler om kristne ungdommer med et mål og et oppdrag. Teksten vekker en nysgjerrighet og trekker seeren videre inn i episoden; Klarer de fem virkelig å redde verden med Guds godhet? Det samme ses i *Nanook of the North* der fortellende tekstplakater, alt fra enkle overskrifter til lange, utførlige forklaringer, hjelper seeren å skape mening av det som skjer. Man kan si at store deler av spenningen og dramatikken ligger i tekstforklaringene, siden det er disse som hjelper seeren å forstå kontekst og det han ser på skjermen. Og det er på grunn av den tydelige dramatiseringen og spenningsoppbyggingen at Sørenssen kaller filmen en «*fusjon av aktualitetsmateriale og klassisk filmdrama*» (2007, s.73).

Videre brukes tekstplakatene i *Guds Lærlinger* til å presentere aktørene ved navn, etablere tid og sted for ulike undervisningstimer og til å introdusere arrangement, slik som Helbredelseskonferansen (ep.5) og Impulsfestivalen (ep.1). Selv om Jon Else i Curran Bernard (2011) primært viser til narrasjon i form av lydspor, mener jeg samme argument gjør seg gjeldende overfor den skriftlige kommentaren. Else omtaler fortellerstemmen som dokumentaristens venn i å formidle på et par linjer, det som kanskje kan ta film ti minutter å uttrykke, og som for seeren kan oppleves som unødvendig langdrygt; «*Narration is your friend. It may mean that you have only two or three lines of narration in a film, but something that might take 10 minutes of tortured interview or tortured vérité footage can often be disposed of better in 15 seconds of a well written line of narration*». (Bernard, 2011, s.205).

Hadde dokumentaristen valgt en rendyrket observasjonell tilnærming, uten fortellende tekstplakater, ville hun ha brukt adskillig mer tid på å si akkurat det samme. Slik sett gjør tekstplakatene seeren og serien en tjeneste ved å effektivt formidle kontekst og hensikt.

### 3.8.2 Aktøren som forteller: oppstilt intervju og voice-over-kommentar

Det andre narrative nivået i *Guds Lærlinger* synliggjøres gjennom aktørens stemme og kommentarer. Ifølge Nichols er intervjuene en personifisert direkte henvendelse fra aktør til seer, og det er her aktørene, dokumentaristen og seeren møtes. Aktørene kommer med et argument om den historiske verden; den felles virkelighet de alle er del av. Ut i fra Nichols (2010, s.76) kan man skille mellom personifisert direkte og personifisert indirekte kontakt mellom aktør og seer. Mens den personifiserte direkte kontakten i *Guds Lærlinger* oppstår i det oppstilte intervjuet, oppstår den personifisert indirekte kontakten når aktøren lever sitt liv og seeren kan observere ham i hans naturlige habitat. I det følgende vil jeg konsentrere meg om den personifiserte direkte kontakten - det oppstilte intervjuet.

Aktørens kommentarer fra intervjuet brukes på en av to måter; Gjennom det oppstilte intervjuet, der aktøren er plassert foran kamera og snakker til kamera/dokumentarist, og med lydsporet som kommentar over andre bilder. Selv om opptakskilden er den samme, skiller jeg mellom og omtaler disse som «det oppstilte intervjuet» og «voice-over-kommentaren». En gjennomgang viser at dokumentaristen i langt større grad støtter seg på voice-over-kommentaren enn det oppstilte intervjuet. Alt i alt brukes 28 minutter og 48 sekunder av seriens 168 minutter på voice-over-kommentar. Til sammenligning brukes 7 minutter og 31 sekunder på oppstilt intervju. I tid tilsvarer voice-over-kommentaren én episode mens det oppstilte intervjuet tilsvarer en fjerdedels episode. Gjennomsnittslengden på voice-over-kommentaren er 21 sekunder, mellom det dobbelte og tredobbelte fra gjennomsnittslengden på kommentaren fra det oppstilte intervjuet, som er 8 sekunder. (Utregningen er tilgjengelig i vedlegg 3). I det følgende vil jeg undersøke bruken av og funksjonen til voice-over-kommentaren og det oppstilte intervjuet.

Voice-over-kommentarens to primære bruksområder i *Guds Lærlinger* er å etablere scener og situasjoner, samt fremkalle følelser hos seeren, blant annet gjennom kryssklipping, arkivfoto og bevisredigering. Voice-over-kommentaren i episode 2 (4.g) forteller om da Gayan ble mobbet på barneskolen og hvordan han tilbragte mangfoldige timer alene på fotballbanen. Ut i fra det Gayan sier, virker det som om fotballen var hans trøst og redning når han følte seg ensom. At bildene illustrerer det han forteller, gjør scenen nær, levende og underholdende. Men når man hører hvordan Gayan ble mobbet og ser ham trikse for seg selv i regnet, skaper det sterke følelser i seeren. Man får sympati for Gayan, og det er lett å se for seg den lille gutten som ble slått, sparket og spyttet på. Tristessen i historien han forteller og opptaket av den i dag voksne Gayan som trikser med fotballen i regnet, forsterker hverandre, og gjør det lett å koble fortiden med nåtiden, kanskje til og med tro at Gayan fortsatt er ensom.



Også arkivfoto, sammen med voice-over-kommentaren, kan fremkalle følelser i seeren. Når Rebekah (ep.3) forteller om morens død, vises flere bilder av moren og en ung Rebekah. Selv om historien om hennes død er sterk i seg selv, blir den enda sterkere når man ser bildet av moren. Plutselig får kreft og død et ansikt. Det er gjennom voice-over-kommentaren og det oppstilte intervjuet at man blir kjent med moren til Rebekah, men det er når man ser bildet av moren at man dras inn i det Rebekah forteller og at det virkelig knyter seg i magen. Kombinasjonen arkivfoto med voice-over-kommentar og det oppstilte intervjuet, gjør møtet med Rebekah nært og personlig.

Tilsvarende ses når Gayan besøker barndomshjemmet (ep.4). Gjennom arkivfoto - i vanlig forstand - og som innrammede fotografier på veggen, blir seeren kjent med hans oppvekst og bakgrunn. Mens man ser bilder av moren, faren og Gayan som liten, forteller voice-over-kommentaren hvordan det var å vokse opp med en mor som er ateist og en far som er buddhist. Deretter ses et arkivfoto av Gayan og en medelev fra videregående, mens han forteller hvordan han ikke fant seg til rette på skolen. Visualiseringen av oppveksten gjør historien nær og personlig, og man får sympati for den unge gutten som ikke passet inn noe sted.

Den andre måten dokumentaristen bruker voice-over-kommentar, er i etableringen og scener og kontekst. Mot slutten av episode 1(11.a) ser man bilder av Stavangers uteliv og aktørene som forlater hybelhuset og setter seg i en bil på vei til sentrum. En tekstplakat informerer om at det er «Lys i mørket», fra 23.00-02.00. Av måten tekstplakaten presenteres fremgår det, på tross av tidspunktet, at «Lys i mørket» er en del av undervisningsopplegget på bibelskolen. Samtidig hører man Malenes stemme som forteller om «Lys i mørket». Gjennom voice-over-kommentar forklares rammen og kontekst for neste scene på en enkel måte. Slik vet seeren hvordan han skal tolke og forholde seg til det han ser.

Voice-over-kommentaren som etablerer kontekst om noe som skjer her og nå, oppleves mer saklig og informerende enn det emosjonelle tilbakeblikket som vekker følelser og sympati hos seeren. Enda mer saklig og informerende er det oppstilte intervjuet der aktørene deler meninger og holdninger. Her får man innblikk i aktørenes tanker og det som skjer her og nå. En av styrkene ved det oppstilte intervjuet er at man ser aktøren som snakker, noe som kan gi vedkommende autoritet. Når - eller hvis - seeren opplever at aktøren oppriktig tror på den virkelighet han beskriver, kan det forsterke seerens tillit til meningsinnholdet i intervjuet.

Det er voice-over-kommentaren, gjerne i kombinasjon med arkivfoto som i størst grad gir nære innblikk i aktørenes historier. Likevel er det oppstilte intervjuet med Rebekah (ep.3.10.g) kanskje det beste eksempelet på et nært og sårbart møte med en aktør. Rebekah forteller om da den

kreftsyke moren lå for døden og tok farvel med barna. Ved å bruke lyd og bilde fra det oppstilte intervjuet, kommer man adskillig tettere på enn kun med lydsporet. Det fordi man ser hvordan Rebekah tar en pause mens hun forteller, tårene som renner nedover kinnet og hvordan hun stirrer ut i luften. Hadde dokumentaristen her kun brukt lydsporet som en voice-over-kommentar, ville seeren gått glipp av det kanskje mest emosjonelle øyeblikket i hele *Guds Lærlinger*. For selv om lydsporet er sterkt i seg selv, oppleves det enda sterkere når man ser en sorgfull Rebekah hente fram vonde minner fra morens død. Det oppstilte intervjuet og voice-over-kommentaren kan sies å tjene ulike hensikter, men har til felles at de mest emosjonelle øyeblikkene er knyttet til fortid, mens de mer saklige og informative utsagn i større grad er knyttet til nåtid.

En annen form for personifisert direkte kontakt, er det Nichols omtaler som «voice of authority», en autoritetsstemme, slik som en journalist eller nyhetsoppleser med autoritet og tyngde i kraft av sin rolle eller yrke. Selv om aktørene i *Guds Lærlinger* hverken er reportere eller autoritetspersoner, mener jeg de har en aura av autoritet, siden det kristne miljøet de representerer for mange er ukjent. For en seer som ikke har kjennskap til eller kunnskap om kristen tro eller miljøet de representerer, vil aktørene fremstå som eksperter på sitt felt - uavhengig av hvorvidt de i realiteten representerer majoriteten av unge, radikale kristne i Norge. Da er det lett å tillegge aktørene ekspertise og autoritet, fortjent eller ufortjent. Som personlige kilder som sier noe om sin egen verden og virkelighet, representerer den enkelte aktør seg selv, samtidig som de samlet representerer bibelskolen, det kristne miljøet og unge kristne i Norge. Autoriteten i deres utsagn ligger primært i at den enkelte aktør har monopol på sin historie og meninger. Samtidig er det ikke utenkelig at dersom én aktør sier noe, vil seeren tillegge andre aktører (og kristne forøvrig), samme verdier og utsagn. Kanskje kan man si at aktørenes autoritet går over i hverandres.

### 3.8.2.1 Iscenesatt kommentar

Det jeg anser definerende i en refleksjon omkring iscenesettelse i det oppstilte intervjuet og voice-over-kommentaren, er hvorvidt seeren på forhånd er gjort kjent med premissene for opptakene. Det er rimelig å gå ut i fra at seeren er innforstått med at intervjuet er iscenesatt av dokumentaristen, tatt i betraktning aktørens plassering i rommet, lyssetting og ikke minst hva aktøren forteller. I det oppstilte intervjuet er seeren i større grad kjent med setting og premiss for det som sies. Voice-over-kommentaen gir derimot ikke samme anledning eller grunnlag for seeren til å vurdere hvorvidt eller hvordan det som sies er iscenesatt eller ikke. På den ene siden kan man si at filmskaperen i det oppstilte intervjuet spiller med åpne kort, siden seeren instinktivt vil gå ut i fra at intervjusituasjonen er iscenesatt. Men når dokumentaristen har en så tilbaketrukket rolle i det oppstilte intervjuet

som i *Guds Lærlinger*, vet ikke seeren hvilke spørsmål som stilles eller hvorvidt hun har bedt aktørene formulere seg annerledes og/eller repetere svarene. Sett slik er ikke seeren gjort kjent med alle premissene for intervjuet, kun det at selve settingen er arrangert. Forskjellen på voice-over-kommentaren og det oppstilte intervjuet, er at ved bruk av voice-over-kommentar har seeren ingen visuelle bevis for det som sies. Det eneste man vet er at noen sier noe. Samtidig er det sannsynlig at seeren gjenkjenner stemmen og at det ut i fra kontekst er gitt hvem som snakker.

Ifølge aktørene er det flere tilfeller av iscenesatt voice-over-kommentar i *Guds Lærlinger*, i form av at dokumentaristen har instruert aktørene i hva de skal si. Slik som når hun ber Gayan be en kveldsbønn som skal brukes som voice-over-kommentar til bilder av at han gjør seg klar for natten (ep.1.12a), eller når elevene i siste episode skriver brev til seg selv. (ep.6.5.a-g) Her kombineres oppstilt intervju med voice-over-kommentar; I intervjuet deler aktørene sine framtidsplaner. Neste scene er brevskrivning med voice-over-kommentar av aktørene som leser brevt tekstene høyt. Ifølge aktørene er det siste eneste tilfelle i *Guds Lærlinger* der aktørene leser et ferdigskrevet manus. Riktignok har de skrevet «manuset» selv. Å skrive et brev til seg selv inngår i den avsluttende fasen av bibelskolen og er noe de hadde gjort uavhengig av *Guds Lærlinger*. Samtidig er det vanskelig å si noe om hvorvidt innholdet i brevet ville vært det samme, hadde det ikke vært for at det skulle leses for et nasjonalt publikum på riksdekkende TV.

Som en siste refleksjon omkring iscenesatt kommentar, vil jeg trekke en parallell mellom Marceline i *Krønike om en sommer* og Rebekah som oppdager morens ring i familiealbumet (ep. 3.10). Dokumentaristene Rouch og Morin utstyrr Marceline med en lydopptaker, og spaserende gjennom Place de la Concorde, beretter hun om hvordan familien ble deportert under Andre Verdenskrig. Mens hun forteller, kommer hun på fortrente minner. Hadde det ikke vært for at dokumentaristene hadde instruert Marceline i hva hun skulle gjøre, hadde hun heller ikke kunnet fortelle så mye som det hun gjorde. Dokumentaristenes iscenesettelse førte til at hun husket mer. På samme måte vekker Rebekahs oppdagelse av morens ring minner hun hadde glemt og aldri fortalt til noen andre. Når hun i det oppstilte intervjuet forteller hvordan moren på dødsleiet først sa farvel til de yngste barna og deretter til henne, mener hun det var oppdagelsen av smykket som gjorde at hun plutselig husket avskjeden fra sykehuset. Hadde det ikke vært for at dokumentaristen ba Rebekah og faren sette seg ned, bla i albumet og kommentere det de så, hadde ikke minnet om moren blitt vekket til livet, og med det hadde heller ikke det rørende øyeblikket i intervjuet funnet sted, mener Rebekah selv.

### 3.8.3 Dokumentaristen som forteller og kilde til informasjon

Det tredje narrative nivået i *Guds Læringer* er dokumentaristen som kilde til informasjon. Det som skiller dokumentaristen fra tekstplakat og aktør, er hennes tilsynelatende fravær, for der tekstplakat og aktør er synlig og/eller hørbar, er dokumentaristen ingen av delene. Samtidig er dokumentaristen i aller høyeste grad til stede. Det er innlysende at noen, altså dokumentaristen, har laget *Guds Læringer*. Seeren skjønner at noen har valgt hvilke aktører som skal være med, hvilke spørsmål som skal stilles, hvilke situasjoner som skal filmes, hvilke scener som skal inkluderes, og hvilke tekstplakater som skal brukess.

Nichols omtaler «voice», eller dokumentarens stemme, her forstått som et tredje og kanskje overordnet narrativt nivå, som et spørsmål om hvordan logikk og perspektiv presenteres og sørger for mening i *Guds Læringer* (2010, s.69). Han betegner dokumentarens stemme som dokumentaristens forsøk og evne til å fortolke sitt perspektiv på aktørenes hverdag og trosutøvelse, til en audiovisuell presentasjon; en filmatisk oversettelse som både kan og bør ses i lys av hennes relasjon til aktørene. Ifølge Nichols viser stemmen, her det overordnede narrative nivået, hvordan dokumentaristen relaterer og forholder seg til den historiske verden som er felles for aktør, dokumentarist og seer. *«Documentary voice, on the other hand, derives from the director's attempt to translate his or her perspective on the actual historical world into audio-visual terms; it also stems from his or her direct involvement with the film's subject. Voice, that is, attests to how the filmmaker engages with the historical world in the course of making a film»*. (Nichols, 2010, s 69).

For å se nærmere på dokumentaristens valg og vurderinger av den historiske verden, vil jeg trekke fram hennes motivasjon for å lage dokumentarserien; Å portrettere norske ungdommer som lever åpent om sin kristne tro. Personlig er hun lei av det hun opplever som utelukkende negative og nesten ekstreme fremstillinger av kristne, og ønsket en nøytral fremstilling av aktørene og deres miljø. Samtidig kan man stille spørsmål ved hvor åpen hennes tilnærming til aktørene og materialet har vært, tatt i betraktning at hun har iscenesatt og lagt til rette for konflikt og konfrontasjon - et spørsmål som aktualiseres gjennom «Grill en kristen» (ep.4). Hun mener kristne bør reflektere og gjøre seg opp meninger omkring samfunnsaktuelle spørsmål. Derfor ønsket hun at aktørene skulle verbalisere hvordan de stiller seg til homofili og spør hvilke tanker de gjør seg om temaet, både direkte i det oppstilte intervjuet og «forkledd» gjennom sms'en under «Grill en kristen». Ifølge dokumentaristen stiller hun spørsmålet for å tekkes seeren, siden hun tror seeren har interesse av å vite hvordan aktørene forholder seg til homofili. Ut i fra dette, vil jeg antyde at dokumentaristen ikke er fullt så nøytral som hun selv uttrykker og at hennes stemme, argument og agenda kanskje i større grad enn hun selv erkjenner, kommer til syne gjennom hennes arrangement og iscenesettelse. Som

beskrevet i 3.6.1.6, opplever aktørene at hverken spørsmålet eller episodens fokus på homofili er representativt eller relevant for dem i kristenlivet. Med det som utgangspunkt, kan det virke som om dokumentaristens fortolkning og oversettelses ikke gir en sann representasjon, slik aktørene selv opplever den. Samtidig kan dokumentaristens overordnede narrativ eller stemme forstås som en nøytral tilnærming til aktørene og materialet. Selv om hun har tatt dramaturgiske valg og utvalg, mener hun - i den grad det har latt seg gjøre - at hun unnlater å ta stilling til aktørenes holdninger og trosutøvelse. Slik kan man forstå dokumentaristens stemme og narrativ som en nøytral fortolkning av det hun har sett og hørt.

Et spørsmål i denne sammenheng er hvordan representasjonen av aktørene hadde fortont seg, hadde dokumentaristen hatt en synlig og hørbar funksjon og tilstedeværelse, eksempelvis gjennom en aural allvitende forteller, «voice-of-God» (humoristisk nok, i lys av seriens tema og tittel). Da er det kanskje mer sannsynlig at handlingen ville hatt et ytre perspektiv og at man ikke hadde kommet under huden på aktørene. Aktørenes historier fremstår mer personlig når den fortelles av dem det gjelder. Med mindre et voice-of-God-narrativ hadde gjort rede for iscenesettelsen, ville seerens forutsetninger for å fortolke innholdet, i lys av iscenesettelse forbli uendret.

### 3.9 En observasjonell tilnærming til *Guds Lærlinger*:

Ifølge dokumentaristen er *Guds Lærlinger* en «flue-på-veggen-dokumentar», som skal gjøre det lettere for seeren å aktivt leve seg inn i og selv vurdere handlingen. (Nichols, 2010, 174); «*The filmmaker's retirement to the position of observer calls on the viewer to take a more active role in deterring the significance of what is said and done*». Hun gir en relativt enkel begrunnelse på valget av en observasjonell tilnærming til *Guds Lærlinger*; Realisme. Ønsket er at handlingen skal fremstå som en umediert og realistisk representasjon av virkeligheten, der seeren glemmer kameraets tilstedeværelse. Ifølge Sørensen (2007, s.294), spiller et slikt «virkelighetsfjernsyn» på illusjonen om en umediert og direkte formidlet virkelighet, der virkeligheten blir selve attraksjonen.

Selv om dokumentarserien som helhet ikke rendyrker det observasjonelle moduset, er det enkelte scener som i stor grad utmerker seg som observasjonelle. «Grill en kristen» (ep.4) er det tydeligste eksempelet på hvordan lange, og relativt mange opptak skaper kontinuitet og opplevelsen av en umediert virkelighet. I alt 21 scener, fordelt på fire sekvenser, forteller historien om tre aktører som forbereder seg til arrangementet, konfrontasjonen i auditoriet og påfølgende diskusjoner med skoleelevene. Hadde det ikke vært for at sekvens 8 og 10 brytes opp av det oppstilte intervjuet med Kristin (9), oppleves «Grill en kristen» som en relativt uavbrutt og kronologisk hendelse. At 18 av

episodens 28 minutter, altså to tredje-deler handler om «Grill en kristen», forsterker opplevelsen av lange og sammenhengende opptak, som samstemmer med det observasjonelle moduset. Også Helbredelseskonferansen (ep.5) kjennetegnes av samme observasjonelle grep. I alt er 18 av episodens 38 scener filmet under selve konferansen, 8 er fra oppstilte intervju som handler om helbredelse, mens de resterende 12 scenene handler om andre ting. Avhengig av hvordan man regner, kan man si at rundt to tredjedeler av episode 5 handler om helbredelse.

Store deler av Helbredelseskonferansen er filmet som en flue på veggen, med relativt lange opptak fra talen, forbønn, vitnesbyrd fra salen og lovsang. Men der kamera oppleves som en tilbaketrukket flue på veggen under «Grill en kristen», oppleves det mer påtrengende under konferansen, spesielt under forbønnen (6.e) og lovsangen (8.d). Når kamera blir så nært i en så intim sammenheng, oppleves det her mer som en høyt summende og forstyrrende flue man helst vifter vekk. Slik jeg oppfatter scene 6.e og 8.d, er kamera på ingen måte en tilbaketrukket tilskuer, men heller som Gayan uttrykker; «*et angrepshelikopter på gangen*». Selv om kamera og dokumentaristen ikke deltar aktivt er de like fullt så påtrengende til stede, at de like gjerne kunne ha vært aktive deltakere.

Utover en tidvis påtrengende nærhet, er det flere ting som forstyrrer inntrykket av *Guds Lærlinger* som en observasjonell dokumentar. Opp til flere ganger kan den oppmerksomme seeren oppdage små glimt som både bryter med tid, sted og rom, for eksempel ved at klippingen blir et forstyrrende element og hinder for en troverdig kronologi. I skoletimen (ep.1.9.c) skifter Rebekah og Mikal antrekk og plassering i klasserommet opp til flere ganger. Der Rebekah i det ene øyeblikket sitter på første rad, ikledd en hvit genser, sitter hun senere midt i rommet, denne gangen iført en genser med blomstertrykk. Mikal som i utgangspunktet sitter bakerst i klasserommet ikledd en blå genser, har plutselig på seg en brun genser og sitter nå ved siden av Rebekah. I en scene der kamera har en tilsynelatende tilbaketrukket rolle, kan klippingen oppleves som et hinder som gjør seeren oppmerksom på dokumentaristens aktive rolle og tilstedeværelse - om enn gjennom postmediering.

Et par steder i *Guds Lærlinger* er det korte glimt av mer poetisk karakter, slik som spillet på fargeskjæret i en prismekrone som endrer fokus fra uklart til klart (ep.5.6.e) og når en fargerik stjernebakgrunn legges over bilder av syngende deltakere på ungdomsfestivalen Impuls (ep.17.i). Felles er at det visuelle uttrykket fremkaller og spiller på en nesten åndelig eller overnaturlig følelse. Slike «kunstneriske» grep bryter med det observasjonelle representasjonsmoduset.

### 3.9.1 Iscenesettelse gjennom observasjon

Nichols (2010, s.178) viser til hvordan et arrangement, slik som en pressekonferanse, er underlagt premisset om at hadde det ikke vært for kameraets tilstedeværelse, hadde arrangementet hel-

ler ikke funnet sted. Pressekonferansens iboende hensikt er at det som presenteres skal nå et større publikum enn kun menneskene som er til stede. Og selv om pressekonferansen filmes i en rendyrket observasjonell stil, kommer man ikke utenom at utgangspunktet er kameraets nærvær. Ifølge Nichols snur det opp ned på den observasjonelle dokumentarens premiss - at det som skjer, skjer uavhengig av dokumentarist og kamera. I stedet ender man opp med et arrangement som arrangeres på grunn av kamera. I den forstand kan man si at pressekonferansen er betinget kameraets tilstedeværelse.

Her vil jeg trekke en parallell til «Grill en kristen», et arrangement som i stor grad finner sted på grunn av dokumentaristens initiativ og henvendelse. Selv om Katedralskolen i Kristiansand tidvis arrangerer «spørretimer» tilsvarende den i *Guds Lærlinger*; er aktørenes deltakelse prisgitt dokumentaristens iscenesettelse; Hadde det ikke vært for dokumentaristen og kameraets tilstedeværelse, hadde heller ikke denne spørretimen funnet sted, og aktørene hadde heller ikke deltatt. Selv om filmstilen samsvarer med det observasjonelle idealet, stemmer ikke premisset for «Grill en kristen» overens med premisset for den observasjonelle dokumentaren. Premisset er at dokumentaristen tok kontakt med skolelaget på Katedralskolen, fløy aktørene til Kristiansand, betalte kost og losji, forklarte situasjonen for de oppmøtte skoleelevene og sendte sms til skolelagslederen med spørsmålet om hvordan aktørene stiller seg til homofili. Diskusjonen som oppstår som følge av «homofili-spørsmålet» er noe av det som skaper spenning og fremdrift i «Grill en kristen». Selv om dokumentaristen er usynlig for seeren, er hun i aller høyeste grad involvert i det som skjer. Der kamera blir en flue på veggen for seeren, er det i virkeligheten premissleverandør og tilrettelegger for «Grill en kristen» som helhet.

Parallellen kan trekkes videre til tyske *Viljens triumf* (1935), der dokumentarist Leni Riefenstahl arrangerer og om hun ikke iscenesetter den tyske naziparaden, har hun i hvert fall stor innvirkning på paraden og hvordan Hitler representeres gjennom katedralens linse; «.. *she created, rather than documented an event that would not have occurred in quite the same way without the presence of the cameras and microphones*» (Ruoff i Grant & Sloniowski, 1998, s.103). Det som for seeren fremstår som en storslått fremvisning av nazitysklands krefter, soldater og ressurser, er et bestillingsverk fra Hitler, konstruert av Riefenstahl. Nazilederen, soldatene og korpset spiller ut et manus utarbeidet av Riefenstahl, som om de var brikker i et spill, i beste fall skuespillere i et velregissert teaterstykke. Ifølge Nichols (2010, s.178) demonstrerer *Viljens triumf* filmens evne til å representere en historisk begivenhet samtidig som filmen er premissleverandør for selve begivenheten og historien. Om ikke tilfellet *Guds Lærlinger* som helhet, kan det samme sies om «Grill en kristen», uten sammenligning forøvrig. «*Triumph of the will demonstrates the power of the image to represent the*

*historical world at the same moment as it participates in the construction of the historical world itself»* (2010, s.178).

Gayans besøk hos familien i Oslo (ep.4.3.a-k) er nok et eksempel der dokumentarist/kamera deltar aktivt, men tilsynelatende inntar rollen som flue på veggen. Gayan kommer fra en ikke-kristen bakgrunn og ble kristen da han begynte på Videregående. Rundt frokostbordet forteller Gayan om da han ble kristen og familien stiller interessert spørsmål rundt hans møte med tro. Settingen og samtalen i seg selv virker naturlig, samtidig skjønner man at samtaletemaet ikke er hverdagskost, og at dette egentlig er noe usnakkert dem i mellom. Tatt i betraktning av at det er 15 år siden Gayan ble kristen, og at de ennå ikke har snakket om hans tro på Jesus, skinner det gjennom at samtalen er iscenesatt av dokumentaristen; Hadde det ikke vært for dokumentaristens ønske om at de tre skulle reflektere rundt og snakke om Gayans kristne tro, hadde temaet rundt frokostbordet vært et helt annet, ifølge Gayan. Derfor vil jeg si at samtalen ikke er en gjenskaping, siden en tilsvarende samtale aldri har funnet sted. Det er vanskelig å si noe om hvorvidt en eventuell samtale om Gayans tro hadde fortonet seg slik den gjør, hadde ikke kamera vært der. Det blir i så fall ren spekulasjon. Det man sannsynligvis kan si noe om, er at samtalen ikke hadde funnet sted, hadde det ikke vært for dokumentaristen/kameraet og det faktum at Gayan er med i en dokumentarserie om livet på bibelskole som i seg selv kan fungere som katalysator for samtale. Scenen er filmet i en observasjonell stil og kamera/dokumentarist er usynlig for seeren. Likevel er det mulig å spore iscenesettelsen.

For dokumentaristen blir iscenesettelsen et nødvendig og et kreativt virkemiddel hun bruker under tidspress. Ved å be familien snakke om da Gayan ble kristen, oppnår hun en spennende, kontrastfylt og nær samtale om noe som skiller Gayan fra moren og lillebroren. Samtidig ser jeg muligheten for at iscenesettelsen også kan utgjøre en hemske; Dersom seeren mistenker at samtalen er iscenesatt, kan det svekke scenens troverdighet. I så fall kan man spørre hvorvidt det observasjonelle moduset, i kombinasjon med iscenesettelse, tilfører eller fratrar scenen troverdighet og realisme.

I episode 2 forbereder aktørene seg til å be for folk på gata. De samles i menigheten, ber Gud lede dem og mottar nattverd. Deretter drar de til sentrum. Det som fremstår som én enkelt dag i aktørenes liv, er i realiteten summen av opptak gjort over fem torsdager. Derfor ba dokumentaristen aktørene ha på seg samme antrekk hver torsdag, slik at hun kunne klippe fritt og komprimere opptakene til scener fra tilsynelatende samme dag. Iscenesettelsen kan altså være et kreativt virkemiddel som støtter opp om det observasjonelle rammeverket og skaper kontinuitet. I dette tilfellet er den største utfordringen at Kristin ikke fulgte oppfordringen, slik at hun i løpet av bønnestunden (2.6.a), skifter mellom to ulike antrekk. Det dokumentaristen her tenkte som et kreativt virkemiddel, kan også utgjøre en hemske, siden seeren fort stopper opp for brudd i kontinuiteten, som når en ak-



tør bytter klær i én og samme scene. Hadde også Kristin hatt på seg samme antrekk hver torsdag, mener jeg iscenesettelsen i aller høyeste grad kan regnes som et kreativt virkemiddel. Men når iscenesettelsen i stedet gjør seeren bevisst kameraets og dokumentaristens tilstedeværelse, blir den i større grad kanskje et hinder for det observasjonelle moduset. Og når kamera og dokumentarist ikke lenger fremstår som en observerende flue på veggen, åpner det i enda større grad for spørsmålet; Var det egentlig slik det skjedde?

Under Helbredelseskonferansen (ep.5) blir aktørene bedt om å sitte langt fram i salen, godt synlig for kamera. Rebekah, som normalt ville ha satt seg lenger bak, setter seg i stedet på første rad. Her mener jeg dokumentaristen bruker iscenesettelse som et kreativt virkemiddel, ved at hun sikrer seg opptak der kamera kan følge aktørene på nært hold under konferansen.

### 3.10 Krysningspunktet mellom det ekspositoriske og observasjonelle i *Guds Lærlinger*

Med avsnitt 3.6 og 3.7 som utgangspunkt, mener jeg det er grunnlag for å si at dokumentaristens arrangement og iscenesettelse er mer påfallende og synlig gjennom en ekspositorisk tilnærming enn gjennom et observasjonelt modus. Det i stor grad fordi seeren er innforstått med filmmediets dynamikk og at visse situasjoner og oppsett er iscenesatt. Samtidig, uønsket og/eller utilsiktet fra dokumentaristens side, skinner iscenesettelsen gjennom i en rekke «observasjonelle scener». Primært på grunn av aktørenes tidvis kunstige oppførsel foran kamera, overspilling og overkompensering, unaturlige situasjoner og samtaleemner, og/eller at dokumentaristen ikke har lyktes med å «kamouflere» det som i serien kan oppfattes som et skuespill eller generelt lite troverdig.

En narrativ tilnærming, det være ekspositorisk eller observasjonell, gjør ikke en film mer eller mindre troverdig. Likevel legger man gjerne ulike ting til grunn for vurdering av filmens troverdighet (Nichols, 2010). Når jeg vet at en scene eller opptak er iscenesatt, slik som et oppstilt intervju, bryr jeg meg kanskje ikke om at aktørene virker noe unaturlig foran kamera. Sannsynligvis lar jeg «tvilen» komme dem til gode, siden jeg er innforstått med at intervjuet er oppstilt og ikke hadde funnet sted, hadde det ikke vært for dokumentaristens arrangement. Når det derimot ikke gjøres klart at en situasjon er iscenesatt og det likevel skinner gjennom, slik som i enkelte observasjonelle scener i *Guds Lærlinger*, responderer jeg kanskje annerledes og det er ikke like sikkert at jeg lar «tvilen» komme aktørene til gode. Kanskje stiller jeg flere og andre spørsmål ved filmens troverdighet og blir potensielt mindre «nådig» i min fortolkning. Den ekspositoriske dokumentaren beskyldes av noen for å være naiv i sin tilnærming, det fordi den presenterer en slags ferdigtygget løsning og «sannhet», i motsetning til den observasjonelle dokumentaren som er åpen for fortolkning og krever en aktivt fortolkende seer. Men dersom iscenesettelsen skinner gjennom i en

observasjonell scene, mener jeg min aktive fortolkning ikke nødvendigvis kommer filmen til gode, og at fluen på veggen i stedet blir, som Gayan sier, et «angrepshelikopter på gangen» og et forstyrrende element for helheten.

Jeg er av den oppfatning at de observasjonelle elementene i *Guds Lærlinger* noen ganger går på bekostning av de ekspositoriske. Både dokumentaristen og aktørene trekker fram «Grill en kristen» som det mest vellykkede eksempelet på en iscenesatt, observasjonell scene. Samtidig mener jeg at episodens oppbygning med; 1.) klassesstime og undervisning om trosforsvar; 2.) Gayans samtale med familien om da han ble kristen; 3.) Ny klassesstime om trosforsvar og deretter; 4.) Grill en kristen på Katedralskolen, i sin helhet støtter opp under om mistanken om at nevnte observasjonelle scener er iscenesatt. Kanskje kan man si at dramaturgien er så nøye planlagt og gjennomarbeidet, at den potensielt avslører dokumentaristens iscenesettelse og arrangement. Dramaturgien som sørger for en tematisk og logisk, rød tråd og en spenningskurve som kulminerer under «Grill en kristen», er nesten «for god til å være sann». Og kanskje skjønner seeren at den også er det. Når den overordnede rammen er så tydelig ekspositorisk og dramaturgien i samtlige episoder legger opp til at en aktør presenterer et tema eller utfordring, for så å bruke en eller flere observasjonelle scener for å vise hvordan aktøren møter og overvinner utfordringen, gjerne ispedd et par oppstilte intervju og/eller voice-over-kommentar, kan seeren mistenke dokumentaristen for å skape observasjonelle «bevis» for det som sies i de oppstilte intervjuene. Slik sett kan en tydelig ekspositorisk ramme i kombinasjon med iscenesatte, observasjonelle scener, utgjøre en hemske, i den forstand at seeren blir skeptisk, distanserer seg og ikke tror på det han ser. Selv om dokumentarserien *An American Family* (1973) har et tydeligere observasjonell rammeverk, kan Jeffrey Rouff's argument anvendes, også i møte med plot og dramaturgien i *Guds Lærlinger*: «...if things fit together too neatly, viewers distrust the narration and question the realism». (Grant & Sloniowsky, 1998, s.288).

Samtidig minner plotstruktureringen i *Guds Lærlinger* langt mer om den i Flahertys *Nanook of the North*. For der *An American Family* presenterer flere parallelle og overlappende historier, ikke så ulikt det man blant annet ser i såpeoperaer, er sekvensene i *Nanook of the North* organisert på en av to følgende måter;

- 1) Ved et klart fortellende narrativ i en spørsmål-svar-logikk, der man i den ene scenen lurer på hvorvidt Nanook klarer å skaffe mat til familien, for i neste å scene finne ut at, ja, det gjør han (Winston, 207, s.109). Dette fører tankene til plotet i episode 4 der aktørene får undervisning om trosforsvar, for deretter å møte ulike situasjoner der de må forsvare det de tror på; Spørsmål-svar-logikken sammenfaller i stor grad med plotet i *Nanook of the North*; Klarer aktørene å for-

svare kristen lære og troen på Jesus i møte med ikke-kristne? Svaret finner man i «Grill en kristen», uavhengig seerens fortolkning av det han ser.

- 2) Ved at Nanook utfører en handling som fremstilles hverdagslig og representativ, uten at det nødvendigvis er tilfellet, slik som når Nanook samler mose og bruker den som fyringsved (Ibid). Seeren sitter igjen med inntrykket av at dette er slik han alltid lager bål. Her kan man trekke en parallell til Gayan som ber kveldsbønn (ep.1.12.a) på sengekanten. Også her sitter seeren igjen med et inntrykk av at Gayan alltid ber kveldsbønn på senga, uten at det er noe som skjer flere ganger i serien, og som seeren egentlig ikke har grunnlag for å vurdere.

Samtidig vil jeg si at observasjonelle grep og elementer i stor grad støtter det ekspositoriske rammeverket, eksempelvis ved at bildet bekrefter og slik forsterker voice-over-kommentaren og potensielt vekker følelser i seeren, positive som negative. Dette ses tydelig i scenen der Gayan spiller fotball alene i regnet, mens han gjennom voice-over-kommentaren forteller hvordan han søkte trøst i fotballen som liten. Når meningen ligger i lydsporet og ikke i bildet, får observasjonelle elementer en støttefunksjon for de ekspositoriske, og ikke omvendt. Dersom iscenesatte, observasjonelle scener hjelper seeren å høre og ta til seg det aktøren sier, mener jeg iscenesettelsen blir som et kreativt virkemiddel som drar ham inn og skaper nærhet mellom seer, aktør og handling.

En annen måte iscenesettelse av observasjonelle scener fungerer som et kreativt virkemiddel er når den hjelper aktøren å hente fram minner, slik som når iscenesettelsen av «Rebekahs album» setter i gang en emosjonell reise som gjør at hun i det oppstilte intervjuet plutselig husker gamle minner. Samtidig er det gjennom det ekspositoriske, i form av oppstilt intervju og arkivbilder, at det rørende øyeblikket inntreffer.

Den observasjonelle dokumentaren kan anklages for enkelte ganger å oppsøke og fokusere på det bisarre, spektakulære og sære. Selv om *Guds Lærlinger* ikke er noe unntak i så måte, som jeg mener synliggjøres gjennom enkelte scener under helbredelseskonferansen, ser jeg likevel eksempler på hvordan iscenesatte, observasjonelle scener kan ha en tilnærmet forsonende effekt på det oppstilte intervjuet. Når Mikal (ep.5) i det oppstilte intervjuet deler sine tanker om sex før ekteskapet, samboerskap og skilsmisse, kan det virke både bisart og sært. Basert på hans holdninger og verdier, kan han oppfattes fremmed og for enkelte, som en religiøs fanatiker som innfrir alle fordommer om kristne. Det er her jeg mener de iscenesatte, observasjonelle scenene har en forsonende effekt; Samtalen mellom Mikal og bestefaren (ep.5.7.a) viser hvordan han er et produkt av arv og miljø og plasserer Mikals holdninger og verdier inn i en større kontekst og sammenheng, som igjen kan skape forståelse og empati overfor Mikal. Slik sett mener jeg besøket på Karmøy tilfører balanse til det

oppstilte intervjuet. Man skjønner at han søker aksept ved å innfri egne og andres forventninger til ham. Slik sett fremstår han mer dogmatisk enn fanatisk.

Sett opp mot representasjonsmodi, mener jeg styrken til iscenesettelsen i *Guds Læringer* ligger i kombinasjonen av det observasjonelle og det ekspositoriske, i spennet mellom den personifiserte direkte kontakten og den personifiserte indirekte kontakten mellom aktør og seer. Det kommer tydelig fram i spontanintervjuet med Gayan etter helbredelseskonferansen. Intervjuet, en personifisert direkte kontakt som i sin form avviker fra samtlige andre oppstilte intervju, blir en direkte oppfølging av den iscenesatte, observasjonelle forbønns scenen, og Gayans forventning og glede er til å ta og føle på. Kombinasjonen av iscenesettelse i form av oppstilt intervju (personifisert direkte kontakt) og iscenesettelse i form av konfrontasjon og observasjonelle scener (personifisert indirekte kontakt), slik som «Grill en kristen», sørger for en mer helhetlig og spennende dramaturgi.

---

#### **4.0 Sammenfattende drøfting**

Det er ikke mulig å gi et enten/eller-svar på en relativt forenklet spørsmålsformulering som «*Iscenesettelse - kreativt virkemiddel eller hemske i en dokumentarproduksjon?*» For iscenesettelse i en dokumentarproduksjon er i mye større grad et både/og. Ut i fra informantenes erfaringer og refleksjoner, sammen med en analyse og drøfting av *Guds Læringer* i lys av Nichols' representasjonsmodus, mener jeg det er grunnlag for å si at iscenesettelsen i *Guds Læringer* er begge deler; iscenesettelsen utgjør både en hemske og et kreativt virkemiddel. Samtidig er det ikke entydig når den utgjør en hemske og kreativt virkemiddel. Når iscenesettelsen brytes ned i erfaringer slik jeg gjør i oppgaven, ses iscenesettelsen som en isolert hendelse eller grep. I realiteten er bildet mye større. For selv om svaret kan være situasjonsbestemt, er det først og fremst helheten som avgjør, altså kombinasjonen av en rekke faktorer; Dokumentaristens narrative tilnærming i form av modi, aktørenes fremtoning, hva som kommuniseres overfor og hvordan aktørene opplever rammene for opptaket, hvorvidt det iscenesatte stemmer overens eller går på bekostning av aktørenes verdigrunnlag og til hvilken grad dokumentarist- og aktørperspektivet sammenfaller, hvorvidt aktørene identifiserer seg med dokumentaristens fortolkning av dem og deres beretninger.

For å kunne se nærmere på oppgavens første forskningsspørsmål; «*Hvordan preger iscenesettelse en dokumentars representasjon av virkeligheten?*», må man spørre hvilken virkelighet det er

snakk om; Aktørenes eller dokumentaristens? For alle har vi en egen oppfatning og forståelse av hva som er virkelig. I oppgavens drøftende analyse av erfaringer av iscenesettelse har jeg forsøkt å gi et bilde av dokumentarist- og aktørperspektivet på iscenesettelse. Gjennomgående i deres refleksjoner og erfaringer av iscenesettelsen i *Guds Lærlinger*, er representasjonens troverdighet.

I lys av erfaringen om naturlighet og gjenkjennelse, er det først og fremst aktørene som ser på iscenesettelse som en potensiell hemsko, ved at den hindrer en troverdig representasjon av dem. I all hovedsak er det tre grunner til hvorfor aktørene oppfatter iscenesettelsen som en hemsko;

1.) Iscenesettelsen oppleves som en hemsko når aktørene ikke identifiserer seg med dokumentaristens fortolkning. Når dokumentaristen ber aktørene gjengi en hendelse eller situasjon på en bestemt måte, og når aktørene ikke kjenner seg igjen i hennes fortolkning, er det ifølge aktørene en dårlig representasjon av dem. Det som for dokumentaristen blir en gjengivelse av aktørenes beretning, kan for aktørene oppleves som iscenesettelsen av noe som ikke har skjedd og derfor ikke representerer dem. Slik sett er det spriket eller samsvaret mellom dokumentaristens og aktørenes oppfatning av det de bes «spille ut», som for aktøren avgjør hvorvidt iscenesettelsen utgjør en hemsko eller kreativt virkemiddel. Samtidig kan dokumentaristen her argumentere for at gjengivelse og/eller iscenesettelse er en god representasjon av hennes fortolkning av aktørene.

2.) Videre ser aktørene på iscenesettelse som en hemsko når de opplever opptakssituasjonen låst, kunstig og oppstilt. For dersom iscenesettelsen medvirker til at aktørene ikke slapper av, overkompenserer og i stedet fremstår oppstyltet og unaturlige foran kamera, kan det prege dokumentarens troverdighet. Slik sett kan iscenesettelsen gjøre aktørene til en hemsko i seg selv, ved at deres unaturlige fremtoning hindrer seeren å tro på representasjonen og aktørenes argumenter om den historiske verdenen. I ytterste konsekvens kan iscenesettelsen resultere i mistro og mistillit til representasjonen, og har potensiale til å skape større distanse til seeren;

3.) Aktørene opplever også at iscenesettelsen som primært brukes for å forsterke en fremstilling aktørene ikke identifiserer seg med, utgjør en hemsko. Det kan være når det oppstilte intervjuet, gjerne i kombinasjon med iscenesatte, observasjonelle scener, som «Grill en kristen» og «Paradise Hotel», brukes for å synliggjøre og bekrefte aktørene som stereotypisk kristen-ungdom. Da mener aktørene iscenesettelsen hindrer en god representasjon av dem.

I lys av erfaringen om dokumentaristens føringer, er det i hovedsak graden av føringer som avgjør hvorvidt disse utgjør et kreativt virkemiddel eller hemsko. For i utgangspunktet opplever aktørene dokumentaristens føringer som en konstruktiv rettesnor og hjelp - men kun til en viss grad. Når aktørene er kjent med opptakets hensikt og de opplever å ikke ha eneansvar, slapper de av. Det fordi når dokumentaristen gir aktørene føringer og de er innforstått med hva hun ønsker å oppnå,

kan det oppleves som en trygghet. Men det motsatte er også tilfellet; Dersom dokumentaristen legger for tydelige føringer, i form av hva aktørene skal si eller hvordan de skal handle i en gitt situasjon, opplever de lite handlingsrom, som de mener gjenspeiles ved at de kan virke «låst» og ufri. Slik sett er kontrasten mellom «Grill en kristen» og «Personlighetstesten» relativt stor. Felles er at aktørene i forkant er gjort kjent med dokumentaristens intensjon og ønske for opptaket, men der aktørene opplever full frihet til å svare slik de selv ønsker i «Grill en kristen», opplever de at dokumentaristen i forkant av «Personlighetstesten» har definert både de ytre og indre rammene for opptaket, og slik legger sterke føringer på samtalens tema og hvordan de skal vinkle den. Ifølge aktørene gjør det iscenesettelsen synlig for seeren. Videre kan tydelige føringer hindre aktørenes spontane utspill som potensielt kan tilføre dybde og energi. Dersom aktørene er innstilt på å innfri dokumentaristens ønske, kan det være de styrer unna spennende innskytelser og tankerekker, og at dokumentaren slik kan gå glipp av verdifulle øyeblikk.

Den tredje erfaringen viser hvordan dokumentaristens fordommer og referanser synliggjøres gjennom iscenesettelsen i *Guds Lærlinger*. Med bakgrunn i argumentasjonen i 3.6.3, mener jeg iscenesettelse gjennom fordommer og referanser i stor grad kan regnes som et kreativt virkemiddel, på samme måte som det også kan utgjøre en hemsko. Å bruke egne fordommer og/eller stereotypiske oppfatninger av kristen ungdom som motivasjon for iscenesettelse, kan skape både spenning, konflikt og framdrift. Det som potensielt tipper vektskålen den ene eller andre veien er hvorvidt aktørene får frihet og handlingsrom til å handle slik de selv ønsker i opptakssituasjonen. Dersom iscenesettelsen har kun ett mulig utfall og som hensikt å bekrefte dokumentaristens fordommer, anser jeg iscenesettelsen som en hemsko, siden aktørene ikke gis handlingsrom innad i iscenesettelsen. Men dersom dokumentaristen iscenesetter en situasjon for at aktørene selv skal få bekrefte eller avkrefte hennes fordommer, anser jeg iscenesettelsen som et kreativt virkemiddel. I dette momentet ønsker jeg å trekke fram dokumentaristens fokus og intervju spørsmål. I den grad man kan si at det oppstilte intervjuet er iscenesatt, mener jeg aktørene i enkelte tilfeller ikke gis mulighet til å unnlate å svare på dokumentaristens spørsmål, og at de derfor ikke alltid gis anledning til å hverken bekrefte eller avkrefte en fordom. Som dokumentaristen sier om intervjuet med Gayan i etterkant av «Grill en kristen»; «*Han ble satt til veggs, for jeg ville at han skulle svare*».

*Guds Lærlinger* kan ses på som et filmatisk vitnesbyrd om interaksjonen og relasjonen mellom dokumentarist og aktørene. Og det er spesielt her det andre forskningsspørsmålet; «*Hvilke etiske utfordringer kan en dokumentarist møte ved bruk av iscenesettelse i en dokumentarfilm?*», gjør seg gjeldende. For i lys av den femte erfaringen om iscenesettelse gjennom tillit og ansvar, kommer det tydelig frem at den gjensidige tilliten mellom partene har vært avgjørende for iscenesettelsen og

opptakene i sin helhet. Hadde det ikke vært for deres tillit til dokumentaristen, er det ifølge aktørene mange opptak som ikke hadde blitt gjort. Samtidig, i den grad relasjon og tillit kan ses på som et kreativt virkemiddel som hjelper aktørene å imøtekomme dokumentaristen i iscenesettelsen, kan mangel på relasjon og tillit bli en hemsko, i den forstand at aktørene motsetter seg andre dokumentarister, deres innspill og iscenesettelser. Med det sagt; Jeg ser heller ikke bort i fra at tillit og relasjon også kan utgjøre en hemsko, dersom aktørene stoler blindt på dokumentaristen og ikke tar hensyn til egne verdier og personlige grenser. Ved en eventuell ubalanse i relasjonen, er jeg ikke fremmed for at enkelte dokumentarister kan misbruke aktørenes tillit. Mer og mer har jeg innsett at forskningsspørsmål 1 tar opp i seg spørsmål 2, og at de etiske utfordringene dokumentaristen har møtt underveis i produksjonen av *Guds Lærlinger*, først og fremst handler om dokumentarseriens representasjon av aktørene, om de identifiserer seg med dokumentaristens fortolkning av dem og hvorvidt de opplever at dokumentarist har tatt hensyn til verdier og deres innspill.

I lys av den femte erfaringen om å fremskynde gjennom iscenesettelse, viser hemsko/kreativt virkemiddel-spørsmålet spennet mellom dokumentarist- og aktørperspektivet. For det dokumentaristen kan se på som å fremskynde en situasjon eller samtale som hadde kommet til å skje uansett og uavhengig av *Guds Lærlinger*, kan for aktørene oppfattes som iscenesettelsen av noe som ikke hadde funnet sted naturlig, og at den derfor ikke gir en god representasjon av dem. Forskjellen eller spriket finnes kanskje aller mest i selve oppfatningen av representasjonen, framfor det reelle innholdet i en sekvens eller scene slik den fremstår på TV-skjermen. Slik sett er det vanskelig å vurdere hvorvidt det å fremskynde gjennom iscenesettelse, utgjør en hemsko eller kreativt virkemiddel. Samtidig mener jeg, på tross av aktørenes oppfatning av mangel på representasjon som beskrevet i avsnitt 3.6.3, at fremskynding gjennom iscenesettelse i stor grad kan anses som et kreativt virkemiddel, men at man må ta i betraktning hvorvidt aktørene kan stå inne for det representerte.

Med hemsko i lys av erfaringen om tid som premissleverandør for iscenesettelsen i *Guds Lærlinger*, menes blant annet at dokumentaristen så seg nødt til å bruke det oppstilte intervjuet i kanskje større grad enn ønskelig. Når store deler av meningsinnholdet finnes i de oppstilte intervjuene, får observasjonene en slags støttefunksjon i form av at intervjuet introduserer et tema, for at aktørene så personifiserer temaet ved å «spille» ut tematikken. Etter min oppfatning resulterer det i at *Guds Lærlinger* som dokumentarserie gir inntrykk av å være en tematisert miljøbeskrivelse, mer enn et nært og personlig portrett og dypdykk i aktørenes historier og personlighet. Ifølge dokumentaristen var tidspresset en hemsko for produksjonen, i mye større grad enn et kreativt virkemiddel. Kanskje kan man si det slik; Nød lærer naken kvinne å spinne. Tidspress lærer dokumentarist å iscenesette.

Studiens utgangspunkt er dokumentarist- og aktørperspektivet på iscenesettelse, og ikke overraskende har aktører og dokumentaristen ulike erfaringer av og refleksjoner omkring iscenesettelsen i *Guds Lærlinger*. Derfor er det heller ikke alltid samsvar mellom hvilken «form» for iscenesettelse den enkelte aktør, aktørene som gruppe og hva dokumentaristen vil forsvare og/eller kritisere. Det leder til oppgavens tredje forskningsspørsmål; «*På hvilket grunnlag og til hvilken grad kan man forsvare og/eller kritisere bruk av iscenesettelse som kreativt element og virkemiddel i en dokumentarfilm?*».

Det er ingen tvil om at dokumentaristens bruk av iscenesettelse i stor grad er motivert av behov og nødvendighet, sett fra hennes ståsted. Her er det primært snakk om narrative og dramaturgiske hensyn; behovet for handling og framdrift, spenning og konflikt. I det ligger blant annet at iscenesettelsen hjelper aktørene å uttrykke seg og fremkalle følelser, som potensielt skaper nærhet mellom aktør og seer. Slik sett kan iscenesettelsen forklares med hensynet overfor seeren; at dokumentarserien skal være severdig. Samtidig er det ikke alltid iscenesettelsen kan eller bør forsvares. For selv om iscenesettelse kan gjøre en historie, sekvens eller scene mer spennende og interessant, mener jeg målet ikke nødvendigvis helliger middelet. Her gjør dokumentaristens etiske og moralske ansvar og forpliktelser overfor sine aktører seg gjeldende. Jeg mener iscenesettelse som går på bekostning av aktørens verdier, integritet og karakter, ikke nødvendigvis kan forsvares etisk eller moralsk sett, uavhengig av hvor dramaturgisk interessant og spennende resultatet måtte være. Samtidig vil aktørene i enkelte tilfeller kritisere dokumentaristens iscenesettelse ved at den skaper eller legger til rette for en fremstilling av dem som de ikke kjenner seg igjen i. Men slik jeg ser det, trenger ikke det bety at representasjonen er dårlig, usann eller uten rot i virkeligheten, siden representasjonen er dokumentaristens fortolkning av aktørene, deres utsagn og handlinger. Likevel mener jeg det bør være en pågående dialog mellom dokumentarist og aktør, skal man sikre et godt samarbeid og kommunikasjon mellom de involverte.

Iscenesettelse har jeg definert som noe som ikke hadde skjedd, hadde det ikke vært for dokumentaristens inngripen og arrangement. I det store og hele mener jeg at iscenesettelse i en dokumentarproduksjon kan forsvares når den fungerer som en katalysator og tilrettelegger som åpner opp og gir rom for refleksjon og utvidet selvforståelse hos aktøren, på aktørens eget premiss. Slik kan iscenesettelsen legge til rette for at aktøren blir bedre kjent med seg selv og gjør seg nye tanker og refleksjoner omkring eget vesen. Som virkemiddel har iscenesettelse potensial til å utløse og romme en hittil ikke anerkjent virkelighet eller selvforståelse hos en aktør, hvor det er aktøren selv, og ikke dokumentaristen, som blir meningsbærer og -skaper. Slik kan en virkelighet, om i utgangspunktet ikke synlig, konkret eller tilgjengelig, gjøres tilgjengelig for begge parter, gjennom



dokumentaristens iscenesettelse; Som når Rebekah oppdager bildet av morens ring, som hun selv bærer i dag, (ep.3.10.d). Iscenesettelsen blir en tilrettelegger for Rebekahs emosjonelle reise, som i dybdeintervjuet i samme episode kulminerer i ny form for selvforståelse. For Rebekah ble dokumentaristens iscenesettelse en katalysator for at det glemte minnet om moren skulle bli tilgjengelig, både for henne selv, men også seeren. Dersom det fra dokumentaristens side ligger en genuin nysgjerrighet bak iscenesettelsen, tror jeg aktørens respons blir langt mer interessant, flertydig og åpen for fortolkning, som igjen kan tilføre dokumentaren dybde.

På samme måte mener jeg iscenesettelse som skaper en virkelighet som er betinget dokumentaristen og ikke tilgjengelig, hverken for dokumentarist, aktør eller seer uten dokumentaristens inngripen, der aktøren ikke gis frihet eller handlingsrom til selv å *prege* og *forme* virkeligheten eller selvforståelsen han trer inn i, beveger seg i en annen retning enn dokumentarsjangeren. Når, eller dersom iscenesettelsen konstruerer en tilnærmet parallell virkelighet, er det ikke lenger snakk om en kreativ bearbeiding av virkeligheten. Da er det, etter min oppfatning, snakk om fiksjon.

---

## **5.0 Konklusjon og avslutning**

Da jeg begynte arbeidet med studien, håpet jeg å kunne si noe om iscenesettelsens legitimitet; Hvorvidt iscenesettelse er et kreativt virkemiddel *eller* en hemske, som i et motsetningsforhold. Men, eller kanskje aller mest - heldigvis, tok det ikke lang tid før jeg skjønnte at det ikke finnes noe entydig svar. I stedet har jeg fått erkjenne at det er mulig å både forsvare og kritisere dokumentaristens bruk av iscenesettelse i en dokumentarproduksjon.

Derfor vil jeg konkludere med at iscenesettelse er et legitimt og konstruktivt virkemiddel, dersom det brukes til rett tid og på rett måte. Jeg vil si at «rett» i denne sammenheng i stor grad avhenger av premissene som er lagt og hvordan de kommuniseres overfor aktør og seer. Studien viser at iscenesettelse er *både* et kreativt virkemiddel *og* en hemske, alt ettersom hva man ønsker å oppnå. På sitt verste blir iscenesettelsen et hinder for dokumentarens troverdighet, som potensielt mister sin iboende hensikt; at argumentene som fremsettes om den historiske verden, blir trodd og oppfattet som en sann representasjon av virkeligheten. Da blir iscenesettelsen en slags forvrenging av en virkelighet som hverken aktør eller seer gjenkjenner, men som kanskje skapes for å bekrefte dokumentaristens fordommer og argument.

På sitt beste fungerer iscenesettelsen som en katalysator for spenning, framdrift, dramaturgi, konflikt og skaper flertydighet som fordrer en aktivt fortolkende seer. Iscenesettelsens iboende potensial er å hjelpe aktørene til å uttrykke seg fritt, både verbalt og gjennom handling, og når den aktiverer en ikke anerkjent eller tilgjengelig virkelighet, uavhengig av hvorvidt seeren vil oppfatte den denne som positiv eller kritikkverdig. Iscenesettelse er også et godt og kanskje nødvendig virkemiddel under tidspress, som kan hjelpe dokumentaristen å lage en spennende og severdig dokumentar, på tross av få tidsmessige, økonomiske eller menneskelige ressurser - realiteten for mange dokumentarister. Kanskje kan man si at iscenesettelse bidrar til at flere produksjoner ser dagens lys.

I studiens avsluttende fase, er refleksjonen at min personlige motivasjon i valg av tematikk i større grad enn jeg kanskje var bevisst, er farget av tidligere erfaringer og produksjoner gjort i forbindelse med studiet Master i dokumentarproduksjon ved Universitetet i Stavanger. I en eksamensfilm tok min medstudent og jeg flittig i bruk iscenesettelse, og spesielt i klipperommet møtte vi en del utfordringer. I retrospekt har jeg innsett at vi tok noen narrative valg som jeg i dag er usikker på om jeg kan, eller kanskje ønsker å stå inne for. I opp til flere iscenesatte scener mener jeg vår eksamensfilm ikke gir en god representasjon av enkelte situasjoner og hendelser, og at vårt ønske om konflikt, spenning og framdrift gikk på bekostning av aktørene. I enkelte scener klippet vi fram en følelse eller stemning som jeg mener ikke fantes i opptaksøyeblikket. Det har jeg opplevd utfordrende i ettertid.

Samtidig kan våre filmopptak på sett og vis regnes som empirisk bevis på det som faktisk skjedde i opptaksøyeblikket - vi har det jo på film. Så, gikk vi for langt? Gikk hensynet narrasjon, konflikt og spenning foran vårt etiske ansvar overfor aktørene? Selv om jeg mener vi i enkelte scener gikk for langt i å skape eller klippe fram en trykket stemning mellom aktørene, er det likevel mulig at kamera ble et instrument som fanget opp noe som vi selv ikke la merke til før vi satt i klipperommet.

Med dét som et kanskje ubevisst utgangspunkt, opplever jeg i dag å ha gjort nye refleksjoner omkring bruk av iscenesettelse i en dokumentarproduksjon, og ser fram til å bruke iscenesettelse som et kreativt virkemiddel i fremtidige dokumentarfilmer.

I oppgaven har jeg vurdert bruken av iscenesettelse i *Guds Lærlinger*. Refleksjonene jeg har gjort er ikke å regne som universelle eller generelle sannheter. Iscenesettelsen er preget av det kontekstsensitive innholdet i dokumentarserien, og jeg vil være forsiktig med å generalisere, men håper studien kan si noe om styrker og svakheter ved bruk av iscenesettelse i en dokumentarproduksjon. Ut i fra analyse og drøfting, håper jeg det er mulig å skimte et slags omriss av hvordan og hvorvidt iscenesettelse er å anse som et kreativt virkemiddel og/eller hemsko, også i andre dokumentarpro-

duksjoner. Jeg anser studien som et innledende, empirisk bidrag til en diskurs omkring iscenesettelse i dokumentarfilm. Samtidig er det langt mer å utforske. Derfor avslutter jeg oppgaven med en oppfordring og invitasjon til å undersøke seerperspektivet på iscenesettelse; Seerens erfaringer og mottaking av iscenesettelse. Jeg håper mitt arbeid både kan og vil inspirere andre til å bruke iscenesettelse i sine dokumentarproduksjoner.

## **6.0 Litteraturliste**

### **Skrift**

Brinkmann, S., & Kvale, S. (2010). Det kvalitative forskningsintervjuet. 2.utgave. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Grant, B.K., & Sloniowski, J., ed. (1998). Documenting the Documentary. Close Deading og Documentary Film and Video. Detroit: Wayne State University Press.

Kriegl, A. (s.a). Interview with Byambasuren Davaa. Hentet fra <http://thecia.com.au/reviews/s/story-of-the-weeping-camel/>

Kriegl, A. (s.a). Interview with Luigi Falorni. Hentet fra <http://thecia.com.au/reviews/s/story-of-the-weeping-camel/>

McKee, R. (1999). Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. New York: Harper Collins.

Nichols, B. (2010) Introduction to Documentary. 2.utgave. Bloomington: Indiana Press.

Plantinga, C. (1997) Rhetoric and representation in documentary film. Cambridge: Cambridge University Press.

Renov, M. ed. (1993) Theorizing Documentary. London: Routledge.

Sørenssen, B. (2007). Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre. 2 utgave. Oslo: Universitetsforlaget.

Thagaard, T. (2013) Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode. 4.utgave. Oslo: Fagbokforlaget.

Winston, B. (2008). Claiming the Real II: Grierson and Beyond. London: BFI Publishing

Østby, H., Helland K., Knapskog, K., Larsen, L. & Moe, H (2013). Metodebok for mediefag. Oslo: Fagbokforlaget.

### **Film**

Davaa, B. & Falorni, L (regi/produsent). 2003. *Story of the Weeping Camel*. Munich Film School.

Flaherty, Robert J (regi og produsent). 1922. *Nanook of the North*. Pathé Exchange

Lunde, L.D (regi), Monster (produksjon). 2016. *Guds Lærlinger*. NRK

Morin, E. & Rouch, J (regi og produsent). 1961. *Chroniqué d'un été (Paris 1960)*. Argos

## 7.0 Vedlegg

1. Plotsegmentering av episode 1-6 i *Guds Læringer*
2. Beskrivelse av iscenesatte sekvenser/scener i *Guds Læringer*
3. Oversikt: Voice-over-kommentaren og Talking Head i *Guds Læringer*

# 1. Plotsegmentering av 6 episoder i *Guds Læringer*

## Episode 1

1. **Infoplakat:** kristendommens utbredelse blant dagens unge i Norge
2. **Impuls-konferansen:** samtale om helbredelse mellom Gayan og medelev
3. **Kjenningsmelodi og presentasjon av aktørene**
4. **Mosvangen hybelhus**
  - a) Malene ser ut vinduet
  - b) Gayan vasker ansiktet
  - c) Mikal spiser frokost
  - d) Kristin hører på musikk
  - e) Elevene drar til Mosvangen
  - f) Rebekah gjør seg klar til skolen og forteller/VO om livet på bibelskole
5. **ACTA Bibelskole**
  - a) Morgensamling og lovsang med bibelskole og IMI-stab i kapellet
  - b) Elever og stab går i gangen, i cafeen og i klasserommet
  - c) Kapellet. Malene og Gayan forteller (VO)
- 6) **IMI Kirken**
  - a) Klasserommet og Martins time
  - b) Rebekah forteller (VO)
- 7) **Impuls-konferansen**
  - a) Utebilder + etableringsbilder
  - b) Bibelskoleelevene rydder i og snakker om «bibelmix»
  - c) Gayan og Rebekah (VO) snakker om Impulshistorien
  - d) Ungdommer strømmer inn i hovedsalen
  - e) Åpningsshow og stemning
  - f) Tre elever presenterer Acta fra scenen på Impuls
    - Rebekah forteller om sin historie
    - Mikal forteller om lovsangsskolen
  - g) Linn holder tale og ber
  - h) Gayan snakker med ungdommer/forteller (VO) om Acta
  - i) Lovsang på Impuls i hovedsalen
- 8) **Mosvangen**
  - a) Etableringsbilde/Stemningsbilde
  - b) Mikal forteller kort om sin tro (VO)
  - c) Gayan forteller kort om sin tro (VO)
  - d) Kristin forteller kort om sin tro (VO)
  - e) Malene forteller kort om sin tro (VO)
  - f) Rebekah forteller kort om sin tro (VO)
- 9) **ACTA Bibelskole**
  - a) Gayan snakker med medelever
  - b) Kort intervju med Gayan
  - c) Klasseseminar i trosforsvar med tema: Evolusjon, det ondes spørsmål og frelse vs. fortapelse
  - d) Gymsal: elevene spiller slåball
- 10) **Bogafjell/Hjemme hos Rebekah**
  - a) Rebekah på vei til jobb på Hall Toll
  - b) Rebekah forteller om jobben på utestedet Hall Toll
- 11) **Bilder av Stavangers uteliv**
  - a) Malene forteller om bussen «Lys i Mørke»
  - b) Samtale mellom Mikal, Kristin og medelev i bilen på vei til Stavanger sentrum og bussen.
  - c) Einar Martin introduserer Lys i Mørke-bussen og hva man gjør der
  - d) Elevene ber.
  - e) Bilder av Stavangers uteliv
  - f) Malene og Kristin i samtale med to jenter
  - g) Inn på bussen snakker elevene med jentene og synger sangen «Wonderwall»
  - h) Bilder av Stavangers uteliv
  - i) Rebekah på jobb på Hall Toll. Hun forteller om sin fortid (VO)
  - j) Rebekah i samtale med kollega om troen på Jesus og kjærlighet
  - k) Samtale/debrief mellom bibelskoleelevene
- 12) **Mosvangen**
  - a) Gayan ber kveldsbønn på senga (VO)
- 13) **Frampek mot neste episode 2**

## **Episode 2**

### **1) Bilder av Stavanger sentrum og mennesker**

- a) Kristin VO
- b) Elevene folder hendene (VO)
- c) Kristin snakker til kamera

### **2) Kjenningmelodi og presentasjon av aktørene**

- a) Kristin VO
- b) Elevene folder hendene (VO)
- c) Kristin snakker til kamera

### **3) Mosvangen**

- a) Enkeltbilder (nærbilde) av aktørene, Malene VO

### **4) ACTA Bibelskole**

- a) Klassesstime: Personlighetstest Myers Briggs typeindikator, nærbilde av aktørene og lærer.
- b) Elevene tar testen, VO lærer
- c) Nytt klasserom, aktørene enkeltvis med lærer. Samtale om de enkelte typene
- d) barndomsbilder av Malene, VO Malene forteller om oppveksten
- e) Mikal og Johan
- d) Mikal og Solveig går tur (Karmøy) Mikal VO
- e) Mikal og Johan
- f) Gayan og Johan
- g) Gayan spiller fotball for seg selv, Gayan VO
- h) Gayan og Johan (om bønn på gata)
- i) Rebekah og Johan

### **5) IMI Kirken/Lovsangsskolen**

- a) Mikal og Benjamin spiller og synger (lager sang)
- b) Lovsang i kapellet

### **6) IMI Kirken/Kapellet**

- a) Bønn og nattverd i kapellet før Bønn på gata
- b) Outreach / Skattejakt (Johan) elevene ber om kunnskapsord
- c) Kristin forteller om skattejakt
- d) Gayan (VO) forteller om skattejakt
- e) Elevene deler kunnskapsord

### **7) IMI Kirken/Lovsangsskolen**

- a) Mikal og Benjamin spiller og synger (lager sang)

### **8) IMI Kirken/Kapellet**

- a) elevene ber før «Bønn på gata»
- b) elevene drar fra IMI Kirken

### **9) Stavanger sentrum/Bønn på gata**

- a) Gayan og Rebekah på skattejakt
- b) bilder av Stavanger sentrum, Kristin VO
- c) bilder av elevene/IMI Stab som ber for folk på gata
- d) Gayan og Rebekah på skattejakt, Gayan og Rebekah VO
- e) Rebekah og Cortney på skattejakt, ber for mann med krykker
- f) Gayan spør Rebekah hvordan det gikk
- g) Gayan, Malene og Kristin på skattejakt, snakker om hvordan de skal møte en rumensk kvinne
- h) Gayan og Malene snakker med og ber for kvinnen

### **10) IMI Kirken/Lovsangsskolen/studio**

- a) Mikal og Benjamin spiller og synger (lager sang)

### **11) Stavanger sentrum/Bønn på gata**

- a) Kristin blåser såpebobler og snakker med folk
- b) Gayan og Rebekah snakker med en gjeng med ungdommer
- c) Stemningsbilder av elevene og bønn på gata

### **13) Frampek mot neste episode 3**

## **Episode 3**

### **1) Bogafjell**

- a) Rebekah gjør seg klar om morgenen, VO
- b) Rebekah forteller om sin bakgrunn

### **2) Kjenningmelodi og presentasjon av aktørene**

### **3) ACTA Bibelskole**

- a) Klasserommet, Solvår forteller om teamtur
- b) De ulike teamene forteller om sine team og hvor de skal
- c) Elevene ber for og «sender» hverandre ut

### **4) Reise til Mandal**

- a) Rebekah setter seg på toget hjem til Mandal

### **5) Mosvangen**

- a) Gayan om å dra til sin «hjemby» Trondheim

### **6) Mandal**

- a) Rebekah møtes av sin far på togstasjonen
- b) Biltur hjem til Rebekahs barndomshjem. De snakker om at broren har vært i en ulykke
- c) Rebekah kommer hjem og hilser på hunden og søsknene sine
- d) Bilder av barndomshjemmet til Rebekah
- e) Bilder av moren til Rebekah, Rebekah forteller om da moren døde (VO og direkte)
- f) Illustrerende bilder av Rebekahs fortid (rekonstruksjon, VO)
- g) Rebekah og faren snakker

### **7) Trondheim**

- a) Trondheimsteamet snakker om hva de vil få ut av oppholdet
- b) Elevene pakker matpakker
- c) Elevene sjekker FaceBook
- d) Elevene skriver oppmuntrende ord og leser høyt for hverandre
- e) Elevene gjør seg klare for natten og legger seg for å sove
- f) Bilder av natt i Trondheim

### **8) Besøk hos kameratgjengen til Gayan**

- a) Elevene ankommer huset og hilser på guttegjengen
- b) Morgenbønn og bibellesing hos guttegjengen
- c) Bilder av tidlig morgen i Trondheim

### **9) Trondheim sentrum**

- a) Elevene ankommer Salem menighet
- b) Elevene deler ut matpakker til tilfeldig forbigående i sentrum
- c) Elevene legger ut «falske» parkeringsbøter med oppmuntrende ord

### **10) Mandal**

- a) Rebekah er inne på rommet til broren
- b) Faren til Rebekah ber for søsteren og ønsker henne en fin dag på skolen
- c) Stemningsbilder av huset og utenfor
- d) Rebekah og faren blar i familiealbum og snakker om bildene
- e) Dybdeintervju med Rebekah om morens død
- f) Bilder av moren til Rebekah
- g) Dybdeintervju med Rebekah om morens død
- h) Stemningsbilder ute

### **11) Mosvangen**

- a) Kristin gjør seg klar (Vo om helbredelse)

### **12) IMI Kirken/Helbredelsesrommet**

- a) Kristin forteller om helbredelsesrommet
- b) Kristin + flere av vertskapet ber for en kreftsyk dame
- c) Kristin om helbredelse

### **13) Stemningsbilde av Himmel**

### **14) Trondheim/Salem Menighet**

- a) Malene forteller om kristenlivet
- b) Trondheimsteamet snakker sammen om erfaringene på teamtur/debrief

### **15) Mandal**

- a) Familiemiddag hjemme hos Rebekah
- b) Rebekah forteller om tro og liv

### **13) Frampek mot neste episode 4**



## **Episode 4**

### **1) ACTA Bibelskole**

- a) Klassesstime
- b) Dybdeintervju med Gayan

### **2) Kjenningmelodi og presentasjon av aktørene**

### **3) Oslo/Hjemme hos Gayan (Etableringsbilder)**

- a) Gayan våkner opp i sengen i barndomshjemmet
- b) Arkivfoto/barndomsbilder av Gayan VO
- c) Gayan og moren, Heidi, lager frokost
- d) Gayan vekker lillebroren, Ulrik
- e) Dybdeintervju: Gayan forteller om skolehverdagen på KG/Arkivfoto
- f) Stemningsbilde: Gayan ute i naturen. VO: Gayan forteller om da han ble kristen
- g) Dybdeintervju fortsetter
- h) Familiefrokost: Samtale mellom Gayan, Heidi og Ulrik; samtale om troen til Gaan og plassen troen til Gayan har i familien
- i) Gayan og moren stiller i akvariet i stua
- j) Gayan og lillebroren spiller sjakk
- k) Gayan drar fra barndomshjemmet, stemningsbilder fra Oslo

### **4) Stavanger**

- a) Malene ser ut over havet. VO
- b) Dybdeintervju med Malene
- c) Elevene går til bibelskolen

### **5) ACTA Bibelskole**

- a) Klassesstime: Apologetikk/Trosforsvar

### **6) Dybdeintervju med Mikal**

- a) Illustrerende bilder til det han sier

### **7) Reisen til Kristiansand**

- a) Rebekah oppdaterer FaceBook-status og snakker om Grill en kristen.
- b) Rebekah drar hjemmefra
- c) Gayan på reise
- d) Kristin gjør seg klar og sykler avgårde
- e) Gayan, Kristin og Rebekah snakker sammen om Grill en kristen

### **8.) Grill en kristen**

- a) Skolekantinen på Kristiansand Katedralskole
- b) Aktørene kommer inn i auditoriet og treffer Jon, Skolelagsleder på KKG
- c) Elever utenfor auditoriet
- d) Aktørene ber i forkant av Grill en kristen
- e) Grill en kristen starter. Aktørene svarer på spørsmål fra sms og direkte fra en elev

### **9) Dybdeintervju med Kristin**

### **10) Grill en kristen**

- a) sms-spørsmål om homofili. Gayan svarer
- b) Rebekah overtar. Veksler mellom intervju og auditorien

### **11) Utenfor auditoriet**

- a) Ulike bilder av elever
- b) samtale mellom Jon og en elev

### **12) Grill en kristen**

- a) Samtale og diskusjon mellom aktørene og enkelte KKG-elever
- b) Gayan «trekker seg unna», dybdeintervju med Gayan der han snakker om temaet
- c) Tilbake til samtalen mellom aktørene og KKG-elevne
- d) Flere elever forlater auditoriet
- e) Stemningsbilder utenfor KKG
- f) Gayan ber for den mest kritiske av elevne
- g) Bilder av elever på KKG

### **13) Frampek mot neste episode 5**

## **Episode 5**

### **1) Stemningsbilde/Etableringsbilde Mosvangen**

- a) Intervju: Gayan snakker om helbredelse

### **2) Kjenningmelodi og presentasjon av aktørene**

### **3) IMI Kirken**

- a) Søndagsmøte. Martin Cave forteller om Helbredelseskonferansen med Randy Clark
- b) Stemningsbilder. Elever går fra IMI Kirken, VO Gayan
- c) Gayan snakker om sitt forhold til helbredelse

### **4) Helbredelseskonferanse**

- a) Bilder av mennesker i bønn og tilbedelse
- b) Illustrerende bilder
- c) Pastor Egil Elling Ellingsen introduserer Randy Clark
- d) Randy Clark underviser om helbredelse
- e) Dybdeintervju: Rebekah forteller om sitt forhold til helbredelse
- f) Dybdeintervju: Malene forteller om sitt forhold til helbredelse

### **5) Karmøy/Hjemme hos Mikal**

- a) Mikal kommer til huset til forloveden, Solveig.
- b) De går til Mikals besteforeldre.
- c) Dybdeintervju: Mikal forteller om relasjonen med Solveig + foto av de to
- d) Mikal og Solveig kommer fram til besteforeldrene

### **6) Helbredelseskonferanse**

- a) Randy Clark underviser
- b) Bilder av aktørene i salen
- c) Konferansedeltakere gir kunnskapsord
- d) Randy Clark ber høyt fra scenen. Bilder av folk i salen
- e) Deltakere ber for hverandre, først høye bønner, så bare musikk
- f) Dybdeintervju: Malene forteller om helbredelse

### **7) Karmøy/Hjemme hos Mikal**

- a) Mikal og bestefaren går tur og snakker om ekteskap og troen
- b) Dybdeintervju: Mikal om ekteskap og skilsmisse

### **8) Helbredelseskonferanse**

- a) Konferansedeltaker forteller og forklarer Kristin at han er blitt helbredet
- b) Gayan og Kristin snakker med Randy Clark. Randy Clark ber for Gayan om helbredelse fra en stemningslidelse.
- c) Dybdeintervju: Gayan forteller om opplevelsen av å ha blitt bedt for av Randy Clark
- d) Lovsang
- e) Dybdeintervju: Rebekah forteller om sitt syn på helbredelse
- f) Lovsang. Bilder av konferansedeltakere i lovsang.

### **9) Stemningsbilde. Himmel**

### **10) Karmøy/Hjemme hos Mikal**

- a) Mikal og vennegjengen på Karmøy
- b) Intervju/Mikal snakker om Solveig og kjæresteforholdet
- c) Mikal og vennegjengen på Karmøy «tuller og leker» på vei til Bedehuset
- d) Ungdomsmøte og tale på Bedehuset
- e) Mikal (og flere av ungdommene) spiller og synger en sang på Bedehuset

### **11) Helbredelseskonferanse**

- a) Dybdeintervju: Gayan snakker om helbredelse og troen på Jesus
- b) Randy Clark underviser og folk som har blitt helbredet forteller fra scenen
- c) Etableringsbilde utenfor konferansen.
- d) Dybdeintervju: Gayan forteller om å bli bedt for og «fortsettelsen»

### **12) Frampek mot neste episode 6**

## **Episode 6**

### **1) Stemmingsbilde/Etableringsbilde, Rebekah Solastranden.**

- a) Dybdeintervju: Rebekah «oppsummerer» året på bibelskolen

### **2) Kjenningmelodi og presentasjon av aktørene**

### **3) ACTA Bibelskole**

- a) Dybdeintervju: Malene snakker om året på Acta og fortsettelsen etterpå
- b) Klassesstime: Visjon for livet med ekteparet Cave; råd om tiden etter Acta.

### **4) Mosvangen hybelhus**

- a) Lovsang på kjøkkenet mens middag lages
- b) Elevene spiser kveldsmat
- c) Dybdeintervju: Gayan om starten av bibelskoleåret

### **5) ACTA Bibelskole**

- a) Klassesstime: «Ut av drivhuset»/siste undervisningsuke
- b) Elevene skriver et brev til seg selv om et halvt år
- c) Dybdeintervju: Mikal om året som kommer/bilde av Mikal som skriver
- d) Dybdeintervju: Rebekah om året som kommer/bilde av Rebekah som skriver
- e) Dybdeintervju: Gayan om året som kommer/bilde av Gayan som skriver
- f) Dybdeintervju: Kristin om året som kommer/bilde av Kristin som skriver
- g) Dybdeintervju: Malene om året som kommer/bilde av Malene som skriver

### **4) Mosvangen hybelhus**

- a) Utvask og nedpakking etter skoleåret (til musikk)
- b) Kristin og Malene pakker ned fra rommene sine og snakker om høsten
- c) Mikal pakker ned. VO: Mikal leser fra brevet til seg selv
- d) Rebekah pakker ned. VO: Rebekah leser fra brevet til seg selv.
- e) Gayan pakker ned. VO: Gayan leser fra brevet til seg selv.
- f) Kristin pakker ned. VO: Kristin leser fra brevet til seg selv.
- g) Malene pakker ned. VO: Malene leser fra brevet til seg selv.

### **5) Mosvangen hybelhus**

- a) Rebekah og Kristin sminker seg, snakker om høsten
- b) Elevene pynter seg og gjør seg klare til ACTA-avslutning
- c) Elevene går samlet til IMI Kirken og

### **6) IMI Kirken/Avslutningsfest/Festmiddag**

- a) Det tas bilde av hele ACTA-klassen
- b) Martin sier noen avslutningsord fra scenen
- c) Malene deler hva året på ACTA har betydd for henne
- d) Dybdeintervju: Malene om det hun har lært på ACTA
- e) Gayan deler hva året på ACTA har betydd for ham.
- f) Mikal og Benjamin spiller sangen de har laget på Lovsangsskolen
- h) Solvår sier noen avslutningsord om fellesskap
- i) Elevene henter vitnesmålet fra ACTA
- j) Elevene klemmer hverandre
- k) Avslutningsfesten og ACTA-året er over. Elevene går hjem

## **2. Beskrivelse av iscenesatte scener og sekvenser i *Guds Læringer***

### **1) «Rebekahs album» Episode 3 (10.d) / (17.58-19.15)**

Rebekah Louise Helmersen er på besøk hjemme hos familien i Mandal. I løpet av besøket blar hun og faren Paul i et familiealbum og mimrer om tiden før moren til Rebekah tapte kampen mot kreft. I løpet av samtalen går det opp for Rebekah at på ett av bildene har moren på seg en ring, og at det er ringen Rebekah har på seg i dag.

### **2) «Grill en kristen» Episode 4 (8.a-e, 10.a-b, 12.a-g) / (13.30)**

Bibelskoleelevene Gayan Waidyanatha, Rebekah Louise Helmersen og Kristin Bjordal er invitert til arrangementet «Grill en kristen» på Katedralskolen i Kristiansand. Elevene på Katedralskolen gis mulighet til å stille spørsmål og sette de kristne til veggs, derav navnet; Grill en kristen. I løpet av tiden på Katedralskolen må bibelskoleelevene svare på vanskelige og kontroversielle spørsmål.

### **3) «Forbønn med Randy» Episode 5 (8.b) / (17.26-19.30)**

Predikanten og professoren Randy Clark skal holde en konferanse om helbredelse i regi av IMI Kirken. I scenen «Forbønn med Randy» blir bibelskoleelevene Gayan Waidyanatha bedt for av Randy Clark. Gayan har en stemningslidelse som han ønsker å bli helbredet for. Gayan sitter på scene-kanten, mens Randy og bibelskoleelevene Kristin Bjordal ber for ham. Scenen er relativt kort.

### **4) «Dybdeintervju med Rebekah» Episode 3 (10.e-g) / (19.16-20.50)**

I et dybdeintervju med bibelskoleelevene Rebekah Louise Helmersen forteller hun om moren som gikk bort for seks år siden og den aller siste opplevelsen hun hadde med sin mor. Rebekah forteller om hvordan moren sa ha det til de minste søsknene før hun til slutt sa ha det til Rebekah som eldst i søskenflokket. Hun begynner å gråte når hun forteller historien.

### **5) «Mikal og besteforeldrene» Episode 5 (5.a-d, 7.a-b) / (06.29-9.30 , 14.30-15.55)**

Bibelskoleelevene Mikal Muff besøker besteforeldrene på Karmøy. Med seg har han forloveden Solveig. Hjemme hos besteforeldrene drikker de kaffe, spiser kake, går tur og snakker om forlovelsen og at de ikke ønsker at Mikal og Solveig skal være samboere før de gifter seg.

### **6) «Bønn på gata» Episode 2 (9.e-f) / (19.28-21.20)**

Som en del av skoleåret er Acta-elevene med på noe som kalles «bønn på gata» (outreach), som vil si at de er tilgjengelige for mennesker som ønsker å bli bedt for, men at de også henvender seg direkte til mennesker og spør om de kan be for dem. Ofte har elevene et fokus på helbredelse og ber om at mennesker de snakker med skal bli helbredet fra eventuelle sykdommer eller plager. I scenen ser vi Rebekah og Courtney som tar kontakt med en mann med en brukket fot og som bruker krykker. Jentene snakker litt med mannen, ber for ham og går så ut av bygningen.

### **7) «Personlighetstesten» Episode 2 (4.a-i) / (2.40-6.38)**

MBTI er en typeindikator-test som alle bibelskoleelevene tar i starten av skoleåret. I Personlighetstest-scenen møter de fem elevene bibelskolelæreren Johan Haugstad. Selv om samtalene er individuelle, har jeg valgt å se på dem som en helhet. Elevene snakker med læreren om sin personlighetstype, sine styrker og svakheter, og mange av spørsmålene er knyttet opp til evangelisering på gata.

### 8) «Mikal og forloveden»

Dette er ikke en scene, men noe Mikal sa nei til å gjøre. Dokumentaristen ba Mikal og forloveden, Solveig om å besøke ulike festlokaler på Karmøy, som for å se hvor de to skulle gifte seg. Dokumentaristen spør dem om å fastsette en dato for bryllupet.

### 3. Oversikt: Voice over-kommentar og Talking Head i *Guds Lærlinger*

#### EPISODE 1

Tidskode	Aktør	Lengde	VoiceOver/TalkingHead
02.18-02.30	Rebekah	12 s	VoiceOver
02.31-02.33	Rebekah	2 s	TalkingHead
03.05-03.13	Malene	8 s	VoiceOver
03.35-03.51	Gayan	16 s	VoiceOver
04.51-04.59	Rebekah	8 s	VoiceOver
05.06-05.11	Rebekah	5 s	VoiceOver
05.12-05.14	Rebekah	2 s	TalkingHead
07.36-08.02	Rebekah	34 s	VoiceOver
08.50-09.23	Mikal	27 s	VoiceOver
09.44-10.01	Gayan	17 s	VoiceOver
11.54-12.08	Mikal	14 s	VoiceOver
12.19-12.39	Gayan	20 s	VoiceOver
12.43-12.56	Kristin	13 s	VoiceOver
13.01-13.08	Malene	7 s	VoiceOver
13.12-13.14	Rebekah	2 s	VoiceOver
13.14-13.22	Rebekah	12 s	TalkingHead
13.41-13.50	Gayan	9 s	VoiceOver
13.51-13.53	Gayan	2 s	TalkingHead
13.55-13.59	Gayan	4 s	VoiceOver
18.18-18.43	Rebekah	25 s	VoiceOver
18.51-19.02	Rebekah	11 s	VoiceOver
19.26-19.56	Malene	30 s	VoiceOver
21.04-21.21	Malene	17 s	VoiceOver
23.47-24.49	Rebekah	2 s	VoiceOver
26.57-27.33	Gayan	24 s	VoiceOver
<b>Total tid:</b>	25 stk	5 m 23 s	
<b>Antall VO</b>	21 stk	5 m 5 s	
<b>Antall TH</b>	4 stk	18 s	

## EPISODE 2

Tidskode	Aktør	Lengde	VoiceOver/TalkingHead
00.06-00.24	Kristin	18 s	VoiceOver
00.25-00.27	Kristin	2 s	TalkingHead
01.16-01.30	Malene	14 s	VoiceOver
01.45-01.58	Johan	13 s	VoiceOver
01.59-02.26	Mikal, Gayan, Rebekah & Malene	27 s	VoiceOver
02.29-02.46	Johan (lærer)	17	VoiceOver
03.50-04.11	Malene	21 s	VoiceOver
04.12-04.16	Malene	4 s	TalkingHead
05.00-05.27	Mikal	27 s	VoiceOver
06.40-07.52	Gayan	72	VoiceOver
09.19-19.26	Mikal	7 s	VoiceOver
09.37-09.48	Mikal	11 s	VoiceOver
10.00-10.11	Mikal	11 s	VoiceOver
10.21-10.34	Mikal	13 s	VoiceOver
13.45-13.56	Kristin	11 s	VoiceOver
13.57-14.03	Kristin	6 s	TalkingHead
14.14-14.33	Gayan	19 s	VoiceOver
17.53-18.17	Kristin	20 s	VoiceOver
19.00-19.18	Gayan	18 s	VoiceOver
19.19-19.26	Rebekah	7 s	VoiceOver
<b>Total tid:</b>	20 stk	6 m 23 s	
<b>Antall VO</b>	17 stk	6 m 11 s	
<b>Antall TH</b>	3 stk	12 s	

## EPISODE 3

Tidskode	Aktør	Lengde	VoiceOver/TalkingHead
00.03-00.49	Rebekah	46 s	VoiceOver
03.34-03.55	Rebekah	21 s	VoiceOver
04.11-04.26	Gayan	15 s	VoiceOver
07.16-09.51	Rebekah	3 m 7 s	VoiceOver
12.51-13.01	Gayan	10 s	VoiceOver
13.06-13.09	Gayan	3 s	VoiceOver
19.17-19.39	Rebekah	22 s	VoiceOver
19.40-19.52	Rebekah	12 s	TalkingHead
19.59-20.25	Rebekah	26 s	TalkingHead
20.30-20.50	Rebekah	20 s	TalkingHead
21.07-21.10	Kristin	3 s	VoiceOver
21.11-21.18	Kristin	7 s	TalkingHead
21.19-21.21	Kristin	3 s	VoiceOver
21.22-21.26	Kristin	4 s	TalkingHead
21.43-21.54	Kristin	11 s	VoiceOver
24.07-24.09	Kristin	2 s	VoiceOver
24.09-24.12	Kristin	3 s	TalkingHead
24.14-24.42	Kristin	28 s	VoiceOver
25.05-25.18	Malene	13 s	VoiceOver
25.19-25.26	Malene	7 s	TalkingHead
27.53-28.04	Rebekah	11 s	VoiceOver
28.05-28.17	Rebekah	12 s	TalkingHead
<b>Total tid:</b>	22 stk	7 m 46 s	
<b>Antall VO:</b>	14 stk	6 m 15 s	
<b>Antall TH:</b>	8 stk	1 m 31 s	



## EPISODE 4

Tidskode	Aktør	Lengde	VoiceOver/TalkingHead
00.05-00.09	Lars Kristian (lærer)	4 s	VoiceOver
00.30-00.37	Gayan	7 s	VoiceOver
00.38-00.44	Gayan	6 s	TalkingHead
01.43-02.14	Gayan	29 s	VoiceOver
02.50-02.55	Gayan	5 s	VoiceOver
02.56-03.00	Gayan	4 s	TalkingHead
03.01-03.05	Gayan	4 s	VoiceOver
03.06-03.11	Gayan	5 s	TalkingHead
03.15-03.20	Gayan	5 s	VoiceOver
03.23-03.35	Gayan	12 s	TalkingHead
03.41-04.06	Gayan	25 s	VoiceOver
04.07-04.12	Gayan	4 s	TalkingHead
04.13-04.17	Gayan	4 s	VoiceOver
04.18-04.32	Gayan	14 s	TalkingHead
07.12-07.15	Gayan	3 s	VoiceOver
07.22-07.28	Gayan	6 s	VoiceOver
07.32-07.37	Gayan	5 s	TalkingHead
08.03-08.14	Malene	11 s	VoiceOver
08.15-08.21	Malene	6 s	TalkingHead
08.22-08.27	Malene	5 s	VoiceOver
10.02-10.09	Mikal	7 s	TalkingHead
10.10-10.14	Mikal	4 s	VoiceOver
10.15-10.18	Mikal	3 s	TalkingHead
10.19-10.30	Mikal	11 s	VoiceOver
10.31-10.37	Mikal	6 s	TalkingHead
10.54-11.01	Rebekah	7 s	VoiceOver
11.02-11.06	Rebekah	4 s	TalkingHead
11.18-11.33	Kristin	15 s	VoiceOver
13.18-13.24	Gayan	6 s	VoiceOver
16.59-17.01	Kristin	2 s	VoiceOver
17.02-17.10	Kristin	10 s	TalkingHead
17.11-17.19	Kristin	8 s	VoiceOver

<b>Tidskode</b>	<b>Aktør</b>	<b>Lengde</b>	<b>VoiceOver/TalkingHead</b>
17.20-17.25	Kristin	5 s	TalkingHead
18.40-18.44	Rebekah	4 s	VoiceOver
18.45-19.00	Rebekah	15 s	TalkingHead
19.01-19.04	Rebekah	3 s	VoiceOver
24.09-24.25	Gayan	14 s	TalkingHead
<b>Total tid:</b>	37 stk	4 m 48 s	
<b>Antall VO</b>	21 stk	2 m 48 s	
<b>Antall TH</b>	16 stk	2 m	

## EPISODE 5

Tidskode	Aktør	Lengde	VoiceOver/TalkingHead
00.02-00.17	Gayan	15 s	VoiceOver
00.18-00.22	Gayan	4 s	TalkingHead
01.34-01.43	Martin (pastor)	9 s	VoiceOver
01.49-02.02	Gayan	13 s	VoiceOver
02.03-02.7	Gayan	4 s	TalkingHead
03.58-04.05	Rebekah	7 s	VoiceOver
04.06-04.23	Rebekah	17 s	TalkingHead
04.24-04.33	Malene	9 s	VoiceOver
04.34-04.45	Malene	11 s	TalkingHead
05.03-05.20	Mikal	17 s	VoiceOver
05.30-05.42	Mikal	12 s	VoiceOver
05.43-06.03	Mikal	20 s	TalkingHead
06.04-6.10	Mikal	6 s	VoiceOver
06.11-06.25	Mikal	14 s	TalkingHead
14.00-14.22	Malene	22 s	VoiceOver
14.23-14.30	Malene	7 s	TalkingHead
14.55-16.02	Mikal	7 s	TalkingHead
16.03-16.20	Mikal	17 s	VoiceOver
19.37-19.48	Gayan	11 s	VoiceOver
19.49-19.54	Gayan	5 s	TalkingHead
19.55-20.02	Gayan	7 s	VoiceOver
20.14-10.28	Rebekah	14 s	VoiceOver
21.37-21.51	Mikal	14 s	VoiceOver
21.52-22.10	Mikal	18 s	TalkingHead
26.13-26-35	Gayan	22 s	VoiceOver
27.44-27.52	Gayan	6 s	VoiceOver
27.53-28.03	Gayan	10 s	TalkingHead
<b>Total tid:</b>	27 stk	5 m 18 s	
<b>Antall VO</b>	16 stk	3 m 21 s	
<b>Antall TH</b>	11 stk	1 m 57 s	

## EPISODE 6

Tidskode	Aktør	Lengde	VoiceOver/TalkingHead
00.07-00.09	Rebekah	2 s	VoiceOver
00.10-00.24	Rebekah	14 s	TalkingHead
00.25-00.27	Rebekah	2 s	VoiceOver
00.28-00.31	Rebekah	3 s	TalkingHead
00.32-00.39	Rebekah	7 s	VoiceOver
01.41-01.50	Malene	9 s	VoiceOver
01.51-01.54	Malene	3 s	TalkingHead
01.55-02.01	Malene	6 s	VoiceOver
02.02-02.05	Malene	3 s	TalkingHead
07.12-07.32	Gayan	20 s	TalkingHead
09.49-10.08	Mikal	41 s	VoiceOver
10.09-10.18	Mikal	9 s	TalkingHead
10.20-10.36	Rebekah	16 s	VoiceOver
10.37-10.47	Rebekah	10 s	TalkingHead
10.49-11.22	Gayan	33 s	VoiceOver
11.23-11.29	Gayan	6 s	TalkingHead
11.32-11.45	Kristin	13 s	VoiceOver
11.46-11.51	Kristin	5 s	TalkingHead
11.54-12.05	Malene	11 s	VoiceOver
12,12-12.19	Malene	7 s	VoiceOver
12.20-12.23	Malene	3 s	TalkingHead
15.18-15.58	Mikal	4 s	VoiceOver
16.00-16.58	Rebekah	58 s	VoiceOver
17.03-17.33	Gayan	30 s	VoiceOver
17.35-18.00	Kristin	25 s	VoiceOver
18.02-18.46	Malene	44 s	VoiceOver
23.00-23.17	Malene	17 s	TalkingHead
<b>Total tid:</b>	27 stk	6 m 41 s	
<b>Antall VO</b>	16 stk	5 m 8 s	
<b>Antall TH</b>	11 stk	1 m 33 s	

