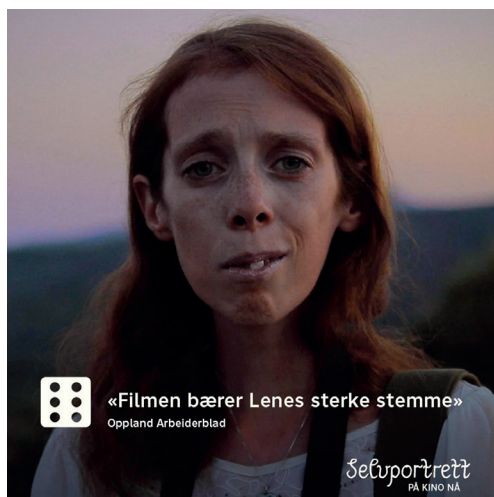


BALANSEN MELLOM DET SAGTE OG USAGTE

Meddiktning i portrettdokumentar



En gang Aurora, 2018



Selvportrett, 2020

Masteroppgave i dokumentarproduksjon
Institutt for medie- og samfunnsfag

Emnekode: MDOMAST1
Kandidatnummer: 6615

Ingeborg Opheim Vinge
Høsten 2020



Universitetet
i Stavanger

**MASTERGRADSSTUDIUM I
DOKUMENTARPRODUKSJON**

TEORETISK MASTEROPPGAVE

SEMESTER:

Høst 2020

FORFATTER:

Ingeborg Opheim Vinge

VEILEDER:

Hallgeir Skretting

TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE:

Meddiktning i portrettdokumentar

EMNEORD/STIKKORD:

Dokumentarfilm, portrettdokumentar, meddiktning

SIDETALL: 58

STAVANGER 15.12.2020

.....

DATO/ÅR

Sammendrag

Tema for denne masteroppgaven er meddiktning i en portrettdokumentar. Med utgangspunkt i dokumentarfilmene «En gang Aurora» og «Selvportrett» har jeg undersøkt hvordan man ved hjelp av prinsipper for historiefortelling og filmatiske virkemidler kan skape meddiktning hos en tilskuer.

For å belyse tema har jeg valgt å benytte tekstanalyse med utgangspunkt i resepsjonsteori og filmteori. I tillegg har jeg anvendt intervju med skaperne bak de respektive filmene for å få innsikt i deres intensjoner samt deres synspunkt på oppgavens tema.

Hovedfunnene i oppgaven viser at meddiktning i stor grad handler om balansen mellom det sagte og det usagte, som betinges av tilskuerens empati for den portretterte. Prinsipper innenfor historiefortelling kan bidra til å gi tilskueren det nødvendige rommet for egen tolkning og medlevelse, og dermed legge til rette for tilskuerens meddiktning. Filmatiske virkemidler kan benyttes til å styre stemningen, underbygge og forsterke det filmatiske uttrykket av den portretterte. Meddiktning avhenger av tilskuerens identifikasjon med den portretterte. Hvorvidt tilskueren har en dominant eller opposisjonell lese måte kan avgjøre hvorvidt man meddiktes inn i den portrettertes verden eller ikke.

Forord

Denne oppgaven er første del av en todelt masteroppgave, som består av en skriftlig og en praktisk del. Det har vært viktig for meg å skrive om noe som er relevant for veien videre. I den praktiske delen ønsker jeg å lage en portrettdokumentar og valg av tema er derfor gjort med det som utgangspunkt.

Portrettdokumentaren som sjanger har fanget min interesse fra jeg startet på studiet. Det som særlig har vekket min nysgjerrighet er hvordan et portrett av en person kan formidle en historie som angår, engasjerer og berører tilskueren sterkt.

Det er mange som fortjener en stor takk i forbindelse med denne oppgaven. Takk til mine informanter Margreth Olin, Benjamin Langeland, Stian Servoss og Thorvald Nilsen. Dere har bidratt med unik innsikt på feltet. Takk til min veileder Hallgeir Skretting for gode råd og oppfølging gjennom hele prosessen. En takk rettes også til Gunnar Iversen for at du har vist interesse for oppgaven og for at du har delt av din faglige kunnskap.

Til slutt vil jeg takke venner og familie for tålmodighet og motivasjon underveis. Takk Atle, for dine uvurderlige tilbakemeldinger i kommentarfeltet.

Stavanger, desember 2020

Ingeborg Vinge

Innhold

1. Innledning	5
1.1 Problemstilling og avgrensning	6
1.2 Oppgavens struktur	7
1.3 Begrepsavklaringer	8
2. Metode	9
3. Dokumentarfilm	12
3.1 Dokumentarens nære slektskap til fiksjonsfilmen	12
3.2 Portrettdokumentaren	13
4. Resepsjonsteori	15
5. Historiefortelling	19
5.1 Historiens substans	21
6. Filmatiske virkemidler	23
6.1 Mise en scène, kinematografi, klipp og lyd	23
7. Analyse av «Selvportrett» og «En gang Aurora»	26
7.1 Tomrom i «En gang Aurora» og Selvportrett»	28
7.1.1 Tekstlig fravær	29
7.1.2 Midlertidig tilbakeholdelse og «cutting technique»	33
7.2 Struktur og empati	36
7.3 Filmatiske virkemidler	43
7.3.1 Klipp	43
7.3.2 Utsnitt	45
7.3.3 Lyd	49
8. Oppsummering og konklusjon	52
Litteraturliste	55
Vedlegg 1. Intervjuguide «Selvportrett»	57
Vedlegg 2. Intervjuguide «En gang Aurora»	58

1. Innledning

«Selvportrett» er en dokumentaropplevelse som sitter igjen i kroppen lenge etter at rulleteksten har forlatt lerretet» (Vik, 2020)

«Jeg føler jeg ble med på en reise sammen med Aurora inn i hennes vesen og musikk» (Frostad, 2018)

Hva er det som gjør at noen filmer griper tak i oss, berører oss emosjonelt og skaper en opplevelse vi ikke glemmer med det første? Dokumentarfilmene «Selvportrett» av Margreth Olin, Katja Høgseth og Espen Wallin, og «En gang Aurora» av Stian Servoss, Benjamin Langeland og Thorvald Nilsen, er begge kritikerroste dokumentarer som har berørt og skapt engasjement hos sitt publikum. Felles for portrettene er at de skildrer en persons sterke behov for kunstnerisk utfoldelse som på samme tid strever med eksistensielle spørsmål. Min interesse for de nevnte dokumentarene kommer fortrinnsvis fra gjennomslagskraften filmene utviser. Jeg er nysgjerrig på hvordan en dokumentar, gjennom en filmatisk tolkning av en person, klarer å belyse større sammenhenger og gi innsikt i menneskelige og samfunnsrelevante tema. Finnes det noen universelle strukturer for hvordan man utformer et dokumentarisk portrett, som kan bidra til å skape slike opplevelser hos publikum? Olin fremhever at en film må gi tilskueren mulighet til meddiktning:

De rikeste filmene berører deg der du selv står. Det man formidler må skape resonans hos publikum. En film som ikke gir publikum rom til meddiktning vil være en film som ikke kan reise i verden. Det allmenngyldige, altså dypere menneskelig erkjennelser, kjenner ingen landegrenser eller språkbarrierer. (Olin, 2020)

Langeland og Servoss fremmer på lik linje at de, i produksjonen av «En gang Aurora», ville gi publikum anledning til å selv oppleve historien gjennom Auroras øyne: «Det handler om å finne vår sannhet gjennom Auroras sannhet» (Langeland, 2020).

Filmteoretikeren David Bordwell understreker viktigheten av å se sitt publikum som tenkende og aktive: «A film, I shall suggest, does not 'position anybody'. A film cues the spectator to execute a definable variety of operations» (Bordwell, 1985, s. 29). Bordwell hevder med dette at en ikke skal anse publikum som passive mottakere, men derimot som delaktige meddiktere i avlesningen av en film. Dramaturgen Robert McKee betegner historiefortellingens kunst som menneskets primære kilde til inspirasjon, og viser til at vår appetitt for historier, reflekterer menneskets dype behov for å forstå livets mønstre, gjennom personlig emosjonell

opplevelse (McKee, 1998, s. 12). Personlig emosjonelle opplevelser vil ut fra dette kunne sies å være selve fundamentet for å gi publikum det Olin beskriver som dypere menneskelig erkjennelse.

1.1 Problemstilling og avgrensning

Professor emeritus i film og medievitenskap Torben Grodal, beskriver film som et råmateriale bestående av lyd og bilder, hvor det er tilskuerens bevissthet, i den grad det er mulig, som skaper en full verden (Grodal, 2003, s. 33). Ved å studere de to dokumentarene «En gang Aurora» og «Selvportrett» ønsker jeg å undersøke om det er mulig å finne noen prinsipper innenfor historiefortelling og filmatiske virkemidler, som er essensielle for å muliggjøre meddiktning hos et publikum. Meddiktning som videre kan gi erkjennelser som ikke kan skapes med det konkret uttalte.

Problemstillingen for denne masteroppgaven er formulert slik:

Hvordan kan prinsipper for historiefortelling og filmatiske virkemidler benyttes for å muliggjøre meddiktning i en portrettdokumentar?

For å konkretisere og avgrense problemstillingen har jeg i tillegg utviklet tre forskningsspørsmål:

- *Hvordan kan resepsjonsteoretiske grep skape meddiktning?*
- *Hvordan kan prinsipper om struktur og empati innenfor filmatisk historiefortelling muliggjøre meddiktning i en portrettdokumentar?*
- *Hvordan kan de filmatiske virkemidlene utsnitt, klipp og lyd skape meddiktning i en portrettdokumentar?*

Grunnet oppgavens begrensede omfang, vil ikke de valgte teoriene belyses i sin helhet, men i stedet være representert gjennom utvalgte deler som synes særlig relevante for oppgavens problemstilling.

Det er skrevet flere masteroppgaver og doktorgradsavhandlinger som anvender resepsjonsteoretiske innfallsvinkler for å undersøke leserens meddiktning innenfor litteraturforskning. Tilsvarende kan en finne mange bidrag av forskning som anvender McKee og Bordwells begrepsapparat for å studere effekten ulike virkemidler kan ha innenfor fiksjonsfilm. Det er derimot skrevet lite om meddiktning i tilknytning til dokumentarfilmsjangeren og portrettdokumentaren. Så vidt jeg kan se er det ingen som har anvendt disse teoriene som konkrete verktøy for å analysere meddiktning i en portrettdokumentar. «Selvportrett» og «En gang Aurora» er anerkjente dokumentarfilmer som representerer noe av det fremste vi har innenfor den norske dokumentarfilmsjangeren på nåværende tidspunkt. Å undersøke hva som ligger bak noe av filmenes gjennomslagskraft anses derfor som et verdifullt bidrag til feltet.

1.2 Oppgavens struktur

Jeg har valgt å dele denne oppgaven inn i åtte deler. I oppgavens første del introduseres oppgavens tema, problemstilling, forskningsspørsmål og begrepsavklaringer. Deretter kommer metodekapitlet, hvor jeg gjør rede for mine metodevalg og drøfter oppgavens bruk av kvalitative metoder. For å etablere ett felles grunnlag for forståelse og tolkning, gir jeg en kort innføring i dokumentarfilm og portrettdokumentaren som sjanger i det tredje kapitlet. Oppgaven undersøker problemstillingen med ulike teoretiske rammer. Jeg starter med å gi en generell innføring i de ulike teoriene, før jeg anvender de som analyseredskap i analysen av «Selvportrett» og «En gang Aurora». For å forstå hvordan en film kan skape meddiktning hos et publikum, benytter jeg resepsjonsteoretiske innfallsvinkler. Det fjerde kapitlet tar for seg resepsjonsteori med utgangspunkt i litteraturforskerne Wolfgang Iser og Stuart Hall. Kapittel fem presenterer historiefortelling på et overordnet nivå, for å vise historiens funksjon i form av mottakerens opplevelse og bruksverdi. Fiksjon og dokumentar fremstår som nært beslektet på mange områder, og jeg finner det derfor hensiktsmessig å anvende teori fra fiksjonsfilm i analysen av de respektive dokumentarene. Robert McKees prinsipper om historiefortelling introduseres med en kort oppsummering av Aristoteles forståelse av det greske drama, før McKees egen teori sees i sammenheng med dette. I kapittel seks presenteres David Bordwells tanker om hvordan en tilskuer konstruerer en filmatisk verden. Videre foreligger hans beskrivelser av «film art», som han har skrevet i samarbeid med Kristin Thompson og Jeff Smith. Det syvende kapitlet består av en drøfting og analyse av dokumentarfilmene

«Selvportrett» og «En gang Aurora» i lys av de overnevnte teoriene, og i relasjon til intervjuene med Olin, Servoss, Langeland og Nilsen. Oppgavens siste kapittel inneholder konklusjon og oppsummering av oppgavens funn.

1.3 Begrepsavklaringer

I problemstillingen har jeg benyttet begrepet «portrettdokumentar». Et portrett defineres slik: «Portrettet er et bilde, en skulptur, et intervju eller en annen skildring som søker å gi likhet, tolke eller karakterisere en person» (Store norske leksikon, 2018). Begrepet «portrettdokumentar» blir brukt av professor i filmvitenskap Søren Birkvad, for å beskrive sjangeren som portretterer en person formidlet gjennom en dokumentarfilm. Jeg har valgt å benytte meg av den samme formuleringen.

Med begrepet «filmatiske virkemidler» henvises det til det filmteoretikerne David Bordwell, Kristin Thompson og Jeff Smith omtaler som «film style». «Film style» består av fire underkategorier av filmatiske virkemidler, herav to teknikker som beskriver bilde; mise en scène og kinematografi, én teknikk som knytter bildene sammen; klipp, og den siste kategorien som tar for seg relasjonen av lyd til filmatiske bilder (Bordwell, Smith, & Thompson, 2019). Kategoriene vil beskrives nærmere i kapittel seks.

I tillegg benyttes «meddiktning» som et sentralt begrep. Med meddiktning henvises det i denne oppgaven til den aktiviteten som oppstår hos et publikum når en tekst, i dette tilfellet dokumentarfilm, ikke viser eller forteller alt, men hvor publikum selv må fylle inn det som mangler. Denne begrepsforståelsen ble utviklet av den polske filosofen Roman Ingarden, og ble videre utgangspunkt for Wolfgang Iser's resepsjonsteori som vil beskrives nærmere i kapittel fire som omhandler resepsjonsteori (Iser, 1978, s. 182-184).

2. Metode

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for mine metodiske tilnærminger i undersøkelsen av oppgavens problemstilling. Kvalitativt orienterte metoder benyttes når forskeren vil undersøke sosiale fenomener ut fra dets meningsdimensjon og innholdsmessige egenskaper (Aase & Fossåskaret, 2018, s. 13). Ettersom jeg ønsker å oppnå en dypere forståelse av hvordan publikums meddiktning kan muliggjøres, vil jeg anvende to ulike kvalitative metoder. Problemstillingen undersøkes med utgangspunkt i kvalitativ tekstanalyse og kvalitative intervju. De valgte informantene er skaperne bak «Selvportrett» og «En gang Aurora». Tekstanalysen vil skje i form av en filmanalyse av kinoversjonen av de valgte dokumentarfilmene.

Kvalitative intervju kan være fordelaktige ved at de kan bidra til informasjon som ellers ikke er lett tilgjengelig eller er vanskelig å få innsikt i (Helland, Knapskog, Larsen, Moe, & Østbye, 2013, s. 104). Intervju med regissørene bak «En gang Aurora» og «Selvportrett» er valgt som metode for å få innsikt i hvordan regissørene selv har tenkt rundt kunstneriske og innholdsmessige valg i arbeidet med de respektive filmene, samt for å få innblikk i regissørenes synspunkt på meddiktning i en dokumentarfilm.

Jeg valgte å benytte semistrukturert intervju, som er en intervjuform med stor fleksibilitet. Semistrukturert intervju har gjerne forhåndsbestemte tema, men åpner for oppfølgingsspørsmål. Intervjuformen innebærer at samtalen kan styre rekkefølgen og gir anledning til å følge opp nye tema som dukker opp underveis (Østbye et al., 2013, s. 105). Jeg utarbeidet en intervjuguide¹ med utgangspunkt i problemstillingen med forhåndsdefinerte tema og forslag til spørsmål. Intervjuene ble dialogiske i formen ved at svarene ofte førte til samtaler og diskusjoner. Rekkefølgen på tema og spørsmål endret seg underveis i intervjuene, og ble i stor grad styrt av samtalen. En del oppfølgingsspørsmål ble også lagt til. Innenfor den dialogiske vendingen i metodologien rundt forskningsintervjuet «legger forskerne mer vekt på å se intervjudata som et produkt av samhandlingen mellom samtalepartnerne der og da, en produksjon av mening i møtet mellom intervjuer og informant» (Aase & Fossåskaret, 2018, s. 109). Intervjuet er et samarbeidsprosjekt mellom intervjuer og informant, hvor man sammen skaper mening (Aase & Fossåskaret, 2018, s. 110). Informantene ble presentert for mine

¹ Intervjuguide er lagt ved som vedlegg

oppfatninger underveis, og fikk i så måte anledning å til både å tilføye synspunkt og til å bekrefte eller avkrefte mine antagelser.

Intervjuet med Olin ble gjennomført en-til-en, mens intervjuet med Servoss, Langeland og Nilsen tok form som et gruppeintervju. Informantene har gitt sitt samtykke til deltakelse med fullt navn, og har fått tilbud om sitatsjekk før publiseringen av oppgaven. De har også gitt tillatelse til å benytte bilder fra filmene i oppgaven. (Østbye et al., 2013, s. 105-109). Begge intervjuene ble tatt opp på en lydopptaker, og transkribert egenhendig i etterkant. De gjengitte sitatene i analysen er utdrag fra transkriberingene.

For å undersøke problemstillingen benytter jeg intervju i kombinasjon med tekstanalyse. Kvalitative studier som innebærer analyse av ulike typer tekster, kalles tekstanalytisk metode. I en konkret analyse velges den tilnærmingen som best egner seg til å belyse de aspektene ved den teksten en vil undersøke. Tekstanalyse egner seg til å løfte frem hvordan innhold og virkemidler er benyttet (Østbye et al., 2013, s. 62).

Sammenlignet med andre kunstarter som maleri, litteratur, dans og teater, er film et ungt medium. Film er sammensatt, og i høyere grad enn de fleste andre kunstarter, er filmproduksjon avhengig av kompleks teknologi. For å undersøke problemstillingen fremstår det derfor relevant å benytte ulike teoretiske rammeverk som belyser forskjellige sider av filmmediet. I tillegg til filmteori har jeg benyttet litteraturteori, da historiefortelling står sentralt i begge tradisjoner. Tekstanalysen er delt i tre hoveddeler, med tre ulike teoretiske perspektiver som analyseverktøy. «Selvportrett» og «En gang Aurora» vil i første omgang analyseres med utgangspunkt i Iers teori om tomrom, deretter i lys av McKees prinsipper om historiefortelling, og til slutt med utgangspunkt i Bordwell, Thompson og Smiths beskrivelser av filmatiske virkemidler. De ulike teoretiske plattformene er valgt med tanke på at de har ulik funksjon, og utfyller hverandre. Resepsjonsteori og Iers teori om tomrom belyser hvordan en tekst kan skape meddiktning hos tilskueren. Ettersom Iers teori hovedsakelig er skrevet med utgangspunkt i litteratur, er det naturlig å innbringe teorier som tar for seg filmmediets egenart. McKees forståelse av struktur og empati til grunn for å undersøke den delen av problemstillingen som omhandler prinsipper innenfor historiefortelling. Bordwell, Thompson og Smiths beskrivelser av «film art» benyttes for å studere bruken av filmatiske virkemidler i analysen av «Selvportrett» og «En gang Aurora».

Hvilken kunnskap og innsikt det er mulig å ha om et emne, blir ofte oversett i samfunnsforskning (Aase & Fossåskaret, 2018, s. 44). I spørsmål knyttet til hvordan en film

kan skape meddiktning, ligger det en utfordring i forskningsspørsmålet, da det er vanskelig å få innsikt i hvordan den enkelte seeren engasjeres til meddiktning i møtet med en film. Det ligger i så måte en begrensning i oppgavens problemstilling. Jeg valgte å ikke benytte meg av spørreundersøkelse som metode, da en kan argumentere for at publikum ikke nødvendigvis selv besitter kunnskap, eller er bevisste på hva som skaper meddiktning i møte med en film. Oppgaven vil derfor ikke kunne gi svar på hvordan meddiktning oppleves hos den enkelte tilskuer. De valgte metodene vil i stedet kunne gi kunnskap og innsikt i hvilke fortellertekniske og formmessige grep som kan bidra til meddiktning i en portrettdokumentar.

3. Dokumentarfilm

Dokumentarfilm er et begrep som til tross for flerfoldige tilnærminger ikke har en entydig definisjon. Grunnet denne oppgavens rammer og omfang vil det ikke foreligge en fullstendig redegjørelse for denne diskusjonen. Det er likevel viktig å presisere at oppgaven tar utgangspunkt i synet som har preget de siste generasjoners oppfatning av dokumentarfilm som sjanger. En oppfatning som innebærer at man i større grad anser dokumentarfilm som et subjektivt uttrykk, hvor man har fjernet seg fra tidligere tanker om dokumentarfilmen som en umediert speiling av verden (Sørenssen, 2017, s. 14). En teoretisk ramme som fremhever tilskueren som en sentral del i definisjonsspørsmålet ble fremlagt av professor i film og media, Dirk Eitzen, i 1995. I artikkelen «When is Documentary: Documentary as a Mode of Reception» omtaler Eitzen tidligere definisjoner, introdusert av blant annet Bill Nichols og Carl Plantinga, som mangelfulle. Definisjoner av dokumentarfilm beskrevet som filmer som kommer med argumenter eller sannhetspåstander om en historisk virkelighet, vil ikke alltid stemme, ifølge Eitzen. I stedet bør tilskuerens *oppfatning og persepsjon* av en film *som dokumentar* vektlegges. Eitzen viser til at en og samme film forårsaker betydelig ulik respons avhengig av hvorvidt publikum betrakter filmen som en fiksjonsfilm eller som en dokumentarfilm (Eitzen, 1995, s. 80-102). Slike tilfeller, hvor en og samme film blir tolket ulikt, viser at det ikke kan være filmens innhold eller stil som avgjør hvordan filmen blir oppfattet: «In short, documentary must be seen, in the last analysis, not as a kind of text but as a kind of ‘reading’» (Eitzen, 1995, s. 92).

3.1 Dokumentarens nære slektskap til fiksjonsfilmen

Professor emeritus i filmvitenskap og medievitenskap Bjørn Sørenssen, deler dokumentarfilmen inn i en retorisk og en narrativ tradisjon. Den retoriske tradisjonen kan sees som en forlengelse av den klassiske retorikkens overtalelseskunst, hvor *argumentet* står sentralt. Den narrative tradisjonen, kan på sin side sees i sammenheng med episk og dramatisk fortellerteknikk, hvor bruken av *fortellingen* er det vesentlige. Sørenssen understreker videre at seerkontrakten med publikum i en dokumentar skiller seg fra kontrakten som etableres med en seer gjennom en fiksjonsfilm. I en fiksjonsfilm inngår vi en kontrakt hvor vi godtar premissene fiksjonen legger frem, for å kunne leve oss inn i den fiktive verden og hendelsene

vi får presentert. Når filmen er ferdig forlater vi denne verdenen, vel vitende om at det vi har blitt presentert for er fiktive hendelser. Ved en dokumentar er denne kontrakten annerledes: «[...] – i møtet med dokumentarfilmen dreier det seg derimot om en verden som deles av tilskuer og film – verdenen» (Sørenssen, 2017, s. 323). Sørenssen viser videre til at tilfellet hvor tilskueren og film deler samme verden, bekrefter det indeksikalske båndet.² Utviklingen av fjernsynsdokumentaren de siste årene er preget av krav om underholdningsverdi, som videre har ført til økende bruk av fortellerelementer i dokumentarfilm (Sørenssen, 2017, s. 322-324). Professor i film og media, Carl Plantinga, viser til at dokumentarfilmskapere anvender mange av de samme narrative teknikkene som er vanlige innenfor fiksjonsfilm. For eksempel ved å skape spenningskurver og forventninger for å holde på tilskuerens interesse (Plantinga, 1997, s. 104).

3.2 Portrettdokumentaren

Dosent i journalistikk Hege Lamark beskriver det journalistiske portrettintervjuets særegenhet ved at det kan bevege seg under overflaten, og på denne måten formidle det allmennmenneskelige: «*Å skrive portrett krever en dyp og ærlig vilje til å møte, forstå og formidle et annet menneske*» (Lamark, 2012, s. 13). Professor i filmvitenskap Søren Birkvad beskriver på lignende måte portrettdokumentaren med utgangspunkt i et menneskelig aspekt:

To me the thematic question of personal identity is at the core of the genre – the focusing of life aspects and character trait of a person, famous or non-famous, living or dead – not narrative formats in themselves. (Birkvad, 2017, s. 291)

Birkvad beskriver portrettdokumentaren som en blanding av ulike egenskaper og formater med et varierende omdømme, historisk sett. Sjangeren har på den ene siden blitt oppfattet som for subjektiv til å kunne betraktes som ekte dokumentarisme. På den andre siden har den samtidig ikke blitt ansett som fri nok til å bli anerkjent som kunst. Likefremt er portrettdokumentaren en suksessrik sjanger og Birkvad fremholder at sjangerens popularitet ligger i det han beskriver som fascinasjonen for «den andre». «Den andre» er et medmenneske fra det virkelige liv som publikum lærer å kjenne. Sjangeren kan følgelig defineres ut fra

² Antakelsen om at det på et tidspunkt har eksistert en fysisk forbindelse mellom kamerasubjekter og kamera (i betydningen at det fotografiske bildet er et fotokjemisk eller elektronisk «avtrykk» av denne situasjonen), fungerer her som en slags garanti for sannhetsgehalten i det som uttrykkes (Sørenssen, 2017, s. 297).

spørsmål som gjelder nysgjerrighet for dette medmenneskets identitet: «hvem er du?» (Birkvad, 2008, s. 42). Fremstillingen av portrettdokumentaren og den portrettede styres i stor grad av filmskaperens eget syn, i valg av portrettvinkler og gjennom sammenstillingen i redigeringsrommet: «Alt lar seg gjøre i redigeringsrommet» (Birkvad, 2008, s. 48). Den portrettede selv vil også ha en viss innflytelse på den filmatiske fremstillingen, i form av samarbeidsvilje eller motstand i prosessen. Eksterne faktorer som praktiske og institusjonelle betingelser vil i tillegg legge føringer på det endelige uttrykket. Birkvad viser til at en kan se på portrettdokumentaren ut fra en rekke innfallsvinkler, men fremmer ett perspektiv som fremstår særlig aktuell i undersøkelsen av denne oppgavens problemstilling. I portrettdokumentaren «Nobydy's Business» portretterer regissør Alan Berliner sin egen far, Oscar Berliner. Eksemplifisert gjennom dette farsportrettet, illustrerer Birkvad hvordan portrettdokumentaren kan vektlegge tilskuerens møte med filmens portrettede medmenneske, «den virkelige andre»:

[...] Bildet av Alan Berliners far tilhører verken Alan eller faren, men deg og meg som tilskuere. Kunstneren har bare sitt verk til låns. I 'Nobody's Business' blir vi ikke bare innviet i dokumentarismens prinsipielle tolkningskamp, men vi får også del i farens og sønnens felleskap i det virkelige liv, når det i samtalens løp samler seg om hull og smertepunkter i deres felles familieliv. På dette tidspunktet i filmen gir filmregissøren slipp på sin ironiske selvrefleksjon. Han gir også slipp på sitt verk, i det hans følelse blir din og min. Det private blir personlig. For tilskueren er dette ikke en anmelderfrase om portrettdokumentaren, men et viktig møte med den virkelige andre. (Birkvad, 2008, s. 55)

Det overnevnte eksemplet viser hvordan tolkningen av en portrettdokumentar verken trenger å tilhøre filmskaperen eller den portrettede, men i stedet kan tilhøre tilskueren, ved at portrettdokumentaren overlater tolkningen av den portrettede til publikum (Birkvad, 2008, s. 55).

4. Resepsjonsteori

I likhet med Birkvads overnevnte eksempel blir tilskueren tildelt en betydningsfull rolle innenfor den resepsjonsteoretiske retningen. Resepsjonsteori er en litteraturteoretisk retning som synliggjør leseren som medvirkende i meningsskapingen av en litterær tekst (Store norske leksikon, 2019).

Professor i filmvitenskap, Gunnar Iversen, identifiserer publikum som den viktigste faktoren i det han beskriver som den sosiale filmhistorien. Den sosiale filmhistorien utforsker spørsmål knyttet til publikums resepsjon. Iversen viser til at publikums endrede sosiale praksis, ved blant annet endrede forventninger og preferanser til film, har påvirket filmuttrykket. Det sosiale aspektet ved film handler hovedsakelig om hvordan film *brukes*: «Det handler om hva tilskuere gjør med filmene, og hva filmene gjør med tilskueren» (Iversen, 2016, s. 55-56).

På slutten av 1960-tallet oppsto det en nyvunnet interesse for hvordan en leser forholder seg til en tekst i litteraturvitenskapen. Litteraturforskere som Hans Robert Jauss og Wolfgang Iser ble foregangspersoner i arbeidet med å undersøke leserens forståelse av litterære verk. I resepsjonsteorien er leseren ansett som en aktiv medvirker, og det er i selve møtet mellom leser og tekst at mening skapes (Iversen, 2016, s. 62).

Iser var opptatt av leserens mulighet til å innbringe egne forestillinger i avlesningen av en tekst. Denne oppgaven vil undersøke dokumentarfilmene «En gang Aurora» og «Selvportrett» med utgangspunkt i Isers forståelse av en litterær tekst og dens leser, for å se hvordan en film kan involvere tilskueren. Iser beskriver leseprosessen av litterære tekster som et dynamisk samspill mellom leseren og teksten. Dette samspillet avhenger av leserens vilje til å delta, og kan begrenses av at teksten er overtydelig eller i motsatt fall uklar. Leserens fornøyelse starter når leseren selv blir aktivisert, og teksten må derfor tillate leseren å innbringe egne tolkninger (Iser, 1978, s. 108). For å gi leseren en slik mulighet må teksten inneholde det Iser betegner som «tomrom» (blanks). Tomrom er steder i teksten som åpner opp for leserens tolkning, hvorpå leseren selv må se sammenhenger og trekke slutninger. Det er de usynlige leddene i teksten, tomrommene, som utløser tankevirksomhet hos leseren, og som videre skaper et meningsinnhold (Iser, 1978, s. 182-184). Iser understreker at en tekst vil kunne forstås ulikt, da hver enkelt leser vil fylle ut disse tomrommene på sin egen måte. Måten leseren opplever teksten, vil gjenspeiles av leserens ståsted, og den litterære teksten fungerer på den måten som et slags speil. Samtidig innbringer prosessen en virkelighet som vil være forskjellig fra

leserens egen virkelighet (Iser, 1974, s. 280- 282). Iser innfører begrepet *implisitt leser* for å beskrive sammensmeltningen mellom tekst og leser. Den implisitte leseren kan forklares som en ideell leser, i form av en abstrakt rolle eller et standpunkt. Den tenkte leseren besitter alle egenskapene og forutsetningene en leser trenger for å fylle ut tomrommene i teksten, slik at teksten leses slik den er tenkt. Den implisitte leseren er dermed både aktiv og passiv. Aktiv ved å tilegne teksten mening, og passiv i den forstand at diskursen og narrasjonen setter premissene for den meningsskapende aktiviteten (Lothe, 2011, s. 32-33).

Betydningen av en tekst uttrykkes ikke eksplisitt, men oppstår under lesingen av teksten dersom teksten er formet på en måte som tillater leseren å gi mening til teksten. Iser beskriver denne virkningen ved å trekke linjer til semiotikken, hvor fravær av et element innenfor et system i seg selv er av betydning. Tekstens viktigste element blir altså ikke uttalt, men oppstår i leserens fantasi (Iser, 1996, s. 127).

Iser begrep tomrom kan sees i sammenheng med det den norske filmklipperen og forfatteren Jan Toreg omtaler som undertekst og medlevelsesrom. Med utgangspunkt i begrepet som ble introdusert som et skuespillerteknisk faguttrykk av Konstantin Stanislavskij på begynnelsen av 1900-tallet, opererer Toreg med sin egen definisjon av undertekst:

Et uttalt budskap som kan leses ut av hendelsesforløp, relasjoner, situasjoner og stemninger. Det er ikke hva karakterene sier, men karakterenes handlinger som 'taler'. Underteksten snakker til tilskuerens følelser og intellekt, skaper engasjement/medlevelse. Underteksten er et av de viktigste elementene i en fortellings framdrift, den skaper klangbunn og åpner for tilskueren et medlevelsesrom. (Toreg, Vekten av det usagte – undertekstens betydning, 2014)

Ifølge Toreg er undertekstens viktigste mål «å skape rom for tolkning, rom (medlevelsesrom) for å krype inn i handlingen, delta og ta stilling» (Toreg, 2014). Toreg hevder videre at kraftfull undertekst i stor grad kan konstrueres i klipperommet. Parallelhandlinger, informasjon og mangel på informasjon, i sammenheng med konflikt, gir filmen fremdrift. I dokumentarfilm er dette av særlig betydning, da mye av filmens konstruksjon vil foregå i klippeprosessen. En dyktig klipper vil fjerne det som ikke er filmatisk, og som ofte fører til at handlingen blir overfortalt. Med filmatisk legger Toreg det amerikanske uttrykket: «to be cinematic» til grunn. Med dette begrepet menes en visualisering av handling: «Det skal ikke sies, det skal fotograferes som handling». Filmens magi skapes i underteksten:

Alt meningsinnhold som kan fotograferes hører underteksten til, og det er i rommet (klangbunnen) mellom underteksten og tilskueren filmmagien lever. Her ligger den dype opplevelsen og følelsen av selv å leve med i handlingen, være deltaker – motsatsen til passiv mottakelse av informasjon gjennom tekst som forteller deg hvordan verden ser ut og skal tolkes. (Toreg, 2013)

Den britiske kulturteoretikeren Stuart Hall skrev i 1973 artikkelen «Encoding and Decoding in the Television Discourse», og ønsket med dette å utvide datidens forståelse av kommunikasjonsprosesser som foregår mellom avsender og mottaker. Ved å ta utgangspunkt i den semiotiske og lingvistiske tradisjonen tilnærmet han seg det han valgte å kalle «fjernsynsspråk» (television language):

In the moment when the historical event passes under the sign of language, it is subject to all other complex formal 'rules' by which language signifies. To put it paradoxically, the event must become a 'story' before it can become a communicative event. (Hall, 2006, s. 128)

I likhet med Iser fremhever Hall «leseren» - i dette tilfellet publikum, som en aktiv medvirker i kommunikasjonsprosessen. Hall anerkjente den symbolske verdien i et budskap, og fremla det han kaller koding (encoding) og dekodning (decoding) som avgjørende øyeblikk i kommunikasjonsprosessen. Det som blir kodet, altså det man ønsker å formidle gjennom en medietekst, samsvarer ikke nødvendigvis med det som blir dekodet, det vil si mottakerens tolkning. Hall sier videre at publikums tolkning er en forutsetning for at et mediebudskap skal kunne ha noen form for effekt eller bli tatt i bruk:

At a certain point, however, the broadcasting structures must yield an encoded message in the form of a meaningful discourse [...] Before this message can have an effect (however defined), or satisfy a need or be put to a use, it must first be perceived as a meaningful discourse and meaningful de-coded. (Hall, 2006, s. 129)

Forståelsen og bruken av en tekst, avhenger av tilskuerens historiske og sosiale bakgrunn. Kommunikasjonsprosessen innebærer en rekke korrespondanser, og vi kan dermed ikke anta at alle dekode likt. Hall påpeker at en tekst kan leses på ulike måter. Han skiller mellom tre ulike lese måter som han kaller dominant (dominant), opposisjonell (oppositional) og forhandlende (negotiated) lese måte. Ved en dominant lese måte dekode leseren teksten i samsvar med dens intensjon, mens ved en opposisjonell lese måte dekode leseren meningsinnholdet motstridende til det intenderte budskapet. Forhandlende lese måte innebærer

en kombinasjon av dominant og opposisjonell lese måte. Ved forhandlende lese måte aksepterer publikum deler av mediebuskapet, men har samtidig en egen forståelse og egne synspunkter på andre deler av teksten. Denne forståelsen gjenspeiler seerens eget ståsted, erfaringer og interesser. I filmsammenheng har resepsjonsteori på lignende måte vist at et filmpublikum er en uensartet gruppe som vektlegger ulike aspekter i en film, og som dermed har ulike opplevelser av en og samme film. Resepsjonsteori handler om å forstå hvordan ulike mennesker opplever film ulikt, men også om hvordan film kan ha en identitetsskapende funksjon, ved at ulike mennesker bruker film på ulike måter for å forstå seg selv og verden (Iversen, 2016, s. 61-63).

5. Historiefortelling

Siden tidenes morgen har mennesket vært interessert i historier. Den anerkjente forfatteren Margaret Atwood beskriver at evnen til å fortelle historier ligger i menneskets natur: «Stories are the melding of intellect and pure emotion, they exist between the two, just like humans do» (Atwood, 2014). Den amerikanske professoren i psykologi Dan P. McAdams, legger vekt på historiens betydning for menneskets identitetskapning. Hans bok «Personal Myths and the Making of the Self» er basert på ideen om at hver og en av oss finner og former vår egen identitet, hva som er sant og meningsfullt i våre liv, gjennom å skape våre egne personlige myter:

If you want to know me, then you must know my story, for my story defines who I am. And if I want to know myself, to gain insight into the meaning of my life, then I, too, must come to know my own story. (McAdams, 1993, s. 11)

McAdams fremmer historiefortelling som den fundamentale måten vi mennesker uttrykker oss selv og verden på, til andre. Historier handler først og fremst om å skape mening, fremfor å formidle fakta. McAdams trekker frem psykologen Jerome Bruners teori om at historier er mest virkningsfulle når de betyr mer enn de kan si. Historier virker også ulikt på ulike mennesker. Vi kan alle kjenne oss igjen opplevelsen av å sammenligne en god film med en venn, for så å oppdage at vi har forstått den samme historien på ulike måter. McAdams fremhever at dette er noe av styrken i gode historier: «Good stories give birth to many different meanings, generating ‘children’ of meaning in their own image (McAdams, 1993, s. 30). Noen historier får bred aksept for sin evne til å kommunisere fundamentale sannheter om livet. Disse historiene er innlemmet i en kultur av en bestemt gruppe mennesker, og de får gjerne status som myter (McAdams, 1993, s. 33-34).

5.1 Historiefortellingens rammer og funksjon

Til tross for at den greske filosofen Aristoteles skrev «Poetikken» for over 2300 år siden, er boken fremdeles anerkjent som et av de mest vedvarende verkene innenfor studier av vestlig litteratur. Boken er også den første boken vi kjenner til, som behandler historiefortelling vitenskapelig. Aristoteles beskrivelse av den greske tragedien har bidratt til en forståelse for historiefortellingens rammer og funksjon. Aristoteles definerer den greske tragedien ved at

den frembringer følelser som medlidenhet og frykt, samt «renselse» (catharsis) hos tilskueren. Ifølge Aristoteles ligger nøkkelen til å frembringe disse følelsene i historiens plot.³ Forfatter Ari Hiltunen beskriver hvordan Aristoteles innsikt kan anvendes på alle former for drama i dag. Han viser til hvordan blant annet prinsippet om plot-struktur ligger bak Hollywood blockbusters, bestselgende noveller og suksessrike TV-serier (Hiltunen, 2002, s. 5-6).

I boken «Rhetoric» definerer Aristoteles «frykt» (phobos) som en forventning om ondskap, angst og uro, forårsaket av en «forestilling» (phantasia) om forestående «fare» (mellontos). Altså at frykt er forårsaket av forventningen om en forestående fare. Aristoteles presiserer at følelsen av frykt kun vil oppstå hvis faren oppleves som nært forestående. Frykten avhenger samtidig av et håp om sikkerhet. Slik kan man si at frykt til dels er en forventning om overhengende fare og dels en mental aktivitet som kretser rundt hvilken handling som er nødvendig for å kunne fjerne seg selv fra situasjonen. Dette bidrar til håp. Derfor er frykt en spesiell blanding av angst og glede. Aristoteles sier at et godt drama skaper både medlidenhet og frykt. Hans redegjørelse for frykt i retorikken går ut på en trussel som er rettet mot et individ. I et drama ser vi på at noen andre (en annen karakter) blir truet. Hvis vi er i stand til å identifisere oss med deres vanskelige situasjon, er vi i stand til å føle både frykt og medlidenhet med dem, selv om vi sitter trygt i publikum (Hiltunen, 2002, s. 8-9).

Ifølge Aristoteles er medlidenhet (eleos) forårsaket av opplevelsen av at en person som ikke fortjener det, blir utsatt for en negativ hendelse. Denne hendelsen må kunne identifiseres som en hendelse som kan skje med en selv, eller ens nærmeste i nær fremtid. Aristoteles viser til at frykt og medlidenhet er følelsesmessig nært beslektet med hverandre. Hendelser som skaper frykt når de blir rettet mot oss selv, er de samme som vil skape medlidenhet når de skjer med andre. Aristoteles beskriver medlidenhet som en intens, engstelig medfølelse som oppstår ved at vi blir vitne til at ufortjente lidelser skjer med en moralsk god person. Plottet i en historie må dermed bli konstruert på en slik måte at publikum føler trusselen mot karakteren, som om trusselen var direkte rettet mot en selv. Det å synes synd på noen (pity), vekker medfølelse. I moderne drama bruker vi begrepene «identifikasjon» og «empati». Identifikasjon lar publikum oppleve de samme følelsene som karakteren i dramaet. Samtidig skaper empati engstelse for karakteren, når publikum vet at karakteren nærmer seg fare (Hiltunen, 2002, s. 9).

³ Den dramaturgiske sammenstillingen av hendelser som utgjør en historie (McKee, 1998, s 43)

Aristoteles definerer ikke begrepet «renselse» (catharsis). Hiltunen tolker det likevel til noe som nødvendigvis må lede ut fra både plot-struktur og fra definisjonene om medlidenhet og frykt. Hiltunen presiserer videre at renselse bare kan skje etter forekomsten av medlidenhet og frykt. Aristoteles kan tolkes dit at plot-strukturen må konstrueres på en slik måte at den frembringer så mye medlidenhet og frykt som mulig. Deretter må plot-strukturen medføre en tilfredsstillende forløsning, som er renselse. Med andre ord vil et velkonstruert drama bevege publikum inn en følelsesmessig posisjon som involverer medlidenhet, frykt og renselse. Uttrykt med dagens terminologi kan en si at identifikasjon og spenning (suspense) er nødvendig for renselse, som frembringer fornøyelse (Hiltunen, 2002, s. 12).

5.1 Historiens substans

Instruktør og professor Robert McKee blir ofte omtalt som en nestor innenfor filmatisk historiefortelling, og blir av flere omtalt som vår tids Aristoteles. I sin bok «Story» refererer McKee selv gjentatte ganger til Aristoteles teorier rundt historiefortellingens kraft.

I likhet med resepsjonsteoretikere legger McKee vekt på samspillet mellom filmskaper og publikum: «Story is first, last, and always the experience of aesthetic emotion- the simultaneous encounter of thought and feeling» (McKee, 1998). McKee hevder at dette er en prosess bestående både av intellektuelle og følelsesmessige aspekter, formidlet gjennom persepsjon, intuisjon og følelser: «The exchange between artist and audience expresses idea directly through the senses and perceptions, intuition and emotion» (McKee, 1998, s. 111). For å skape en film som har gjennomslagskraft hos et publikum må man forstå hvordan en historie fungerer. Hva handler historiefortelling egentlig om, hva er historiens substans? McKee beskriver substansen til en historie, «the substance of a story», som noe delvis ugripelig og udefinerbart. Han forklarer at det dreier seg om mer enn bare språk og ord. Substansen kan sees på som en blanding av alle elementer som former historien, inkludert publikums reaksjon og opplevelse (McKee, 1998, s. 136). Den viktigste forutsetningen for at et publikum skal kunne sette seg inn i en karakters verden og oppleve verden gjennom karakteren, er at karakteren er empatisk. At en karakter er empatisk betyr ikke nødvendigvis at karakteren er sympatisk. Sympatisk betyr «tiltalende» (likeable), mens empatisk betyr: «som meg» (like me). Den ubevisste logikken i et publikum er som følger; denne karakteren er lik meg, derfor vil jeg at han skal få hva enn det er han vil ha, fordi hvis jeg var i samme situasjon ville jeg ønsket det samme for meg selv. Karakteren og tilskueren trenger naturligvis

ikke å være like på alle måter, og trenger egentlig bare å dele én egenskap som utløser tilskuerens anerkjennelse. Uten publikums empatiske relasjon til protagonisten⁴ i en film, vil båndet mellom publikum og historien være brutt (McKee, 1998, s. 141). McKee sammenligner det å skape en god historie, med det å komponere musikk. På samme måte som en komponist må mestre prinsippene innenfor musikalsk komposisjon, må en forfatter mestre prinsippene for komposisjon innenfor historiefortelling (storytelling):

[...] It is the concert of techniques by which we create a conspiracy of interest between ourselves and the audience. Craft is the sum total of all means used to draw the audience into deep involvement, to hold that involvement, and ultimately to reward it with a moving and meaningful experience. (McKee, 1998, s. 21-22)

Tilskuerens involvering, som kan betraktes som publikums meddiktning, fremmes som helt essensiell for å skape meningsfulle opplevelser. McKee presenterer videre noen grunnprinsipper innenfor historiefortelling som bidrar til nettopp dette, hvor blant annet karakterenes rolle og den strukturelle oppbyggingen av en historie står sentralt:

A beautiful story is a symphonic unity in which structure, setting, character, genre, and idea meld seamlessly. To find their harmony, the writer must study the elements of story as if they were instruments of an orchestra- first separately, then in concert. (McKee, 1998, s. 29)

⁴ En karakter som har en vilje som drives av ubevisste eller bevisste ønsker. Protagonisten er empatisk og gjennomgår en betydningsfull verdiendring i løpet av filmen (McKee, 1998, s 136-141)

6. Filmatiske virkemidler

I likhet med de til nå omtalte teoretikerne, vektlegger den amerikanske filmteoretikeren David Bordwell tilskuerens deltakelse. Bordwell henvender seg imidlertid til de perseptuelle og kognitive aspektene ved en filmvisning, og hevder at enhver teori omkring en tilskuerens aktivitet må hvile på en generell teori om persepsjon og kognisjon. Bordwell sa i 1985, at datidens teori, undervurderte betydningen av tilskuerens bevisste og forhåndsbevisste mekanismer i møte med en film. Bordwell anfører i motsetning til McKee en antagelse om at tilskuerens forståelse av en films narrativ, kan separeres fra hans eller hennes følelsesmessige respons. Han presiserer likevel at dette ikke betyr at han ikke anerkjenner følelser som relevante for vår filmatiske opplevelse. Ut fra et kognitivt persepsjonsteoretisk ståsted, ønsker Bordwell å belyse de aspektene ved å se film som fører til tilskuerens konstruksjon av en historie og dens verden. Bordwell fremhever tre aspekter som underbygger menneskets evne til å forstå fortellinger kognitivt. Først og fremst har studier vist at barn ned i fem-års alder kan gjenkjenne visse aktiviteter som karakteristiske for historiefortelling. For det andre er mønstrene for forståelse og gjenkjennelsen av en fortelling bemerkelsesverdig like for alle aldersgrupper. Mennesker deler en følelse av hva som er essensielt i en fortelling, og hva som er sekundært i en fortelling. Det tredje aspektet, som også ansees for å være det mest betydningsfulle ut fra et konstruktivistisk ståsted, er menneskets innvirkning på en fortelling. Når informasjon mangler vil tilskuerne gjette seg til, eller trekke slutninger om den manglende informasjonen selv. Når hendelser er ukronologisk sammensatt, vil tilskuerne prøve å plassere disse hendelsene i en sammenhengende sekvens. Mennesker søker kausale koblinger mellom hendelser, både i forventninger og i retrospekt (Bordwell, 1985, s. 31-34). Bordwells beskrivelser av det tredje aspektet kan i så måte sees i sammenheng med Isers beskrivelser av tomrom.

6.1 Mise en scène, kinematografi, klipp og lyd

Bordwell argumenterer for at filmatiske virkemidler er forbausende robuste, i den forstand at dagens filmer bygger på de samme klassiske filmteknikkene som ble etablert i filmens tidlige dager: «They have engaged millions of viewers for over eighty years, and they have formed a lingua franca for worldwide filmmaking» (Bordwell, 2006, s. 1). Bordwell, Thompson og

Smith omtaler den samlede bruken av ulike filmteknikker i en film som «film style». De tekniske valgene i en film kan organiseres systematisk, og dette mønsteret av valg kalles filmens stil (style): «Style is what creates a movie's look and feel» (Bordwell, Smith, & Thompson, 2019, s. 111). Bruk av filmatiske virkemidler kan sees i lys av veiledende spørsmål som: Hvordan kan filmatiske virkemidler understøtte filmens overordnede historie, form og narrative struktur? Hvordan kan de filmatiske virkemidlene styre tilskuerens oppmerksomhet, klargjøre og understreke mening, samt forme tilskuerens emosjonelle respons? (Bordwell et al., 2019, s. 111).

De filmatiske virkemidlene kan deles inn i fire undergrupper bestående av; mise en scène, kinematografi, klipp og lyd.

Begrepet «mise en scène» er opprinnelig fransk og betyr «det som stilles til skue». Mise en scène beskriver de teknikkene som ofte er mest synlig for publikum, og deles inn i fire ulike felt som filmskaperen må foreta valg innenfor. De fire feltene innebærer lokasjon, lys, kostyme og sminke, og iscenesettelse (som inkluderer skuespillerprestasjoner og bevegelse i bilde). Filmskapere kan bruke mise en scène for å oppnå troverdighet og autentisitet, men kan også brukes for å skape en fantasiverden (Bordwell et al., 2019, s. 112-115).

Opptaksprosessen av en film åpner et nytt felt for valg og kontroll: «Kinematografi». «Cinematography» tar i stor grad utgangspunkt i «photography», og kan dermed beskrives som en filmteknikk som tar for seg valg som beror på bildets utforming, og det kameratekniske. Det kameratekniske innebærer blant annet utsnitt, eksponering, fokus, perspektiv og kamerabevegelser. Filmskaperens valg omkring det kameratekniske formes av spørsmål knyttet til hvordan de kreative valgene vil påvirke seeren (Bordwell et al., 2019, s. 149).

«Klipp» handler primært om hvilke klipp som skal inkluderes og hvordan de skal settes sammen til en film. Klipp omfatter en rekke ulike klippeteknikker som tillater filmskaperen å manipulere tid, rom og bildekvalitet på ulike måter, og bidrar til å forme seerens opplevelse: «Editing is the basic creative force, by power of which the soulless photographs (the separate shots) are engineered into living, cinematographic form» (V.I Pudovkin, sitert i Thompson, Smith, & Bordwell, 2019, s. 217).

«Lyd» innebærer, i likhet med andre filmatiske virkemidler, mangfoldige muligheter. Det er filmskaperen som må vurdere hvilke grep som skal benyttes, basert på hvordan de passer til filmens overordnede form og hvordan de kan bidra til å forme seerens opplevelse. Filmlyd

kan inkludere enhver miks av tale, musikk og støy. Filmskaperen tar valg i form av type lyd og frekvenser, samt styrke og pitch (Bordwell et al.,2019, s 264-267).

7. Analyse av «Selvportrett» og «En gang Aurora»

I likhet med Birkvad fremhever Iversen at portrettdokumentarens særegenhet ligger i det han beskriver som sjangerens unike mulighet til å la tilskueren oppleve et annet menneskets verden:

Å finne balansen mellom å skildre ett eller flere mennesker, som er inngangen til større perspektiver, ideer og verdensbilder, og samtidig la deres livsverden folde seg ut, er en av de store utfordringene i dokumentarfilmen i dag som tidligere. (Iversen, 2019)

Iversen peker videre på at vårt engasjement i en film, gjennom et tema, et argument, en karakter, eller en «verden» slik den skildres i en film, er et slags «møte». Iversen refererer til Halls forståelse av hvordan tilskueren bringer med seg sin egen verden, og «posisjonerer» verket, men på samme tid åpner for det filmen bringer med seg. Tilskueren blir dermed også «posisjonert» av filmen:

Vi ser inn i en annen verden i en dokumentarfilm og lærer andre mennesker å kjenne, samtidig som verket ser inn i oss, og beveger vår verden på en eller annen måte. Kanskje til empati, berikelse og begeistring, kanskje til irritasjon og avstandstagen. (Iversen, 2020)

Toreg fremhever på lignende måte portrettdokumentarens anledning til det han betegner som «å fange en karakter»: «Å filme en person og et miljø er ingen kunst. Å lykkes i å finne, definere og med filmatiske virkemidler avdekke et menneske og dets univers – det er en kunst» (Toreg, 2019).

Dokumentarfilmen «Selvportrett» skildrer Lene Marie Fossen, som døde i 2019. Sammen med Katja Høgseth og Espen Wallin, portretterte Olin Lene Marie gjennom flere år. «Selvportrett» skildrer Lene Maries kunstneriske talent som fotograf, og hennes samtidige kamp mot spiseforstyrrelsen anoreksi, en sykdom som rammet henne allerede som 10-åring. Dokumentaren er preget av hennes utfordringer som fotokunster, men også av hennes alvorlige sykdomsbilde som Lene Marie avbilder i sin egen fotokunst. Dokumentarfilmen reiser viktige samfunnsspørsmål knyttet til helsevesenets behandling av mennesker med anoreksi, og har skapt samfunnsdebatt både underveis og i etterkant av produksjonen. «Selvportrett» har vunnet flere internasjonale priser, og vant Amandaprisen for beste dokumentarfilm i 2020.

Olin uttrykker at det å lage en portrettdokumentar for henne handler om å komme nærmere det hun omtaler som nøkkelhendelser:

I ett hvert liv finnes det noen nøkkelhendelser som bestemmer hvem vi er. Alle mennesker har noen hemmeligheter, eller kanskje en stor hemmelighet, som er veldig bestemmende for hvordan man forholder seg til andre og hva man oppnår i livet sitt. Av og til er ikke vedkommende engang klar over disse selv. Et dokumentarportrett handler om å komme nærmere disse hemmelighetene - nøkkelhendelsene, og videre prøve å forstå hvem det portrettede mennesket virkelig er, på dypet. Dette krever ofte at man berører felt som det kan være ubehagelig for vedkommende å gå inn i, men som vi sammen likevel begir oss utpå. Når det skjer er det bygget en dyp tillit, og de som medvirker i mine filmer vet at de får se alt i klippet og at jeg justerer om de trenger det. Jeg har dette nedfelt i kontrakter med de medvirkende. Den tryggheten gjør at vi kan gå langt sammen. (Olin, 2020)

Olin sammenligner videre det å lage en portrettdokumentar som en reise man gjør sammen med vedkommende, og poengterer at det er veldig viktig at man som dokumentarist er redelig og ærlig på hva man skal gjøre sammen: «Dokumentaristen må både i starten og underveis være støttende og samtidig gi den portrettede rom, tillit, respekt og av og til veiledning på reisen» (Olin, 2020). For å nærme seg såkalte nøkkelhendelser anvender Olin intervjuet:

Ved å stille spørsmål som gjør at man kommer dypere inn hele tiden, kan det oppstå situasjoner hvor den du portretterer sier ting når kamera går, ting som vedkommende aldri har sagt høyt før, ikke engang til seg selv. Og når det skjer, da har man det jeg kaller nøkkelhendelser, som gir helt fantastiske ting. Ansiktet åpnes opp og vedkommende kommer til en erkjennelse mens kamera går. Dit søker jeg alltid å komme. Det handler mye om å skape en personlig og dyp tillit som gjør at vedkommende tørr å åpne nye rom. (Olin, 2020)

Olin presiserer på samme tid at de i arbeidet med «Selvportrett» hadde klare avtaler med Lene Marie om hvilke tema de gikk inn i, og hva de ikke gikk inn i, i tilknytning til hennes sykdom. Disse avtalene var også i samsvar med råd fra noen av landets fremste eksperter på anoreksi, som både Olin og Lene Marie pratet med.

Langeland og Servoss, filmskaperne bak «En gang Aurora», trekker frem at portrettdokumentarens styrke ligger i sjangerens mulighet til å lede tilskueren inn en annen persons univers: «Personen blir som et prisme man belyser temaet gjennom» (Langeland,

2020). Servoss fremhever i likhet med Olin at portrettdokumentaren gir anledning til å komme tett på en persons virkelighet, og uttrykker videre at portrettet derfor kan oppleves sterkere enn andre former: «Sjangeren åpner for at man virkelig kan bli kjent med en person» (Servoss, 2020). Servoss betegner videre denne tilnærmingen som årsaken til at eksempelvis «Selvportrett» berører sitt publikum på den måten den gjør: «'Selvportrett' er utelukkende fantastisk fordi du som tilskuer kommer så langt inn til denne personen, og dermed føler så sterkt med henne» (Servoss, 2020).

«En gang Aurora» er hyllet av kritikere og har mottatt flere priser, deriblant prisen for beste nordiske dokumentarfilm på Nordisk Panorama. Toreg beskriver «En gang Aurora» som: «Et av de mest vellykkede og beste kunstnerportrett jeg har sett på film. Helt uten filter kommer jeg nær mennesket og artisten» (Toreg, 2019). Artisten Aurora ble oppdaget som 16-åring, og ga ut sitt debutalbum to år senere. Historien starter i det Aurora er i ferd med å produsere sitt andre album. Dokumentarfilmen skildrer Auroras liv i møte med en til tider krevende musikkbransje, hvor hun strever for å beholde mest mulig av kontrollen over sin egen musikk. Samtidig gir dokumentaren tilskueren et møte med hverdagsmennesket Aurora, både backstage og hjemme i Os hvor hun er oppvokst. Tilskueren presenteres for hennes små og store tanker om musikken og livet.

7.1 Tomrom i «En gang Aurora» og Selvportrett»

I den følgende delen vil Iser teori benyttes som utgangspunkt for å se om det finnes eksempler på tomrom i de respektive dokumentarene «Selvportrett» og «En gang Aurora». Tomrom som ifølge Iser vil kunne bidra til å skape meddiktning. Iser påpeker at litterære tekster uten tvil inneholder stimulerende elementer. Hvis teksten kun inneholder de betydninger som ble presentert gjennom fortolkningen, er det ikke mye igjen for leseren. Han kan akseptere dem eller forkaste dem. Men mellom tekst og leser utspiller det seg betydelig mer enn blott en oppfordring til en ja/nei avgjørelse. Det er imidlertid vanskelig å få innblikk i denne prosessen, og spørsmålet er, om man overhodet kan si noe om samspillet som finner sted mellom tekst og leser, uten å spekulere. Samtidig kan man si at en tekst først blir til når den blir lest. Det er derfor nødvendig å se på hvordan teksten utfolder seg når den blir lest. Leseprosessen vil på den ene siden bestå av en foreliggende gjennomkomponert tekst, som på den andre siden først kan oppnå virkning gjennom de reaksjonene den fremkaller i leseren

(Iser, 1996, s. 102-103). Ut fra Isers problematisering av egen teori, fremstår det lite nyttig å prøve å si noe om hvordan tilskueren reagerer på de valgte filmene. Å se etter tomrom i filmene, synes likevel å kunne gi verdifulle indikasjoner på hvor de ulike filmene *åpner opp for* tilskuerens meddiktning.

7.1.1 Tekstlig fravær

Tomrom kan ifølge Iser oppstå på ulike måter. Ved å hindre tekstlig sammenheng, vil tomrommene forvandle seg til stimuli for ideer; det de utelukker blir til drivstoff for leserens fantasi ved å tvinge leseren til å supplere det som har blitt tilbakeholdt. Balansen må vektes på mange forskjellige måter, men strukturen i seg selv forblir konstant: det er tomrom som både provoserer frem og guider dannelsen av ideer (Iser, 1978, s. 194). Tekstbegrepet blir benyttet i utvidet forstand i den følgende analysen, hvor de valgte filmene betegnes som teksten.

Eksempler på tilbakeholdelse, og dermed tomrom i Isers forstand, kan en finne allerede i starten av de valgte dokumentarfilmene. Både Aurora og Lene Marie introduseres ved hjelp av deres egne uttalte betraktninger rundt eksistensielle problemstillinger. Betraktningene inneholder ikke et klart definert meningsinnhold, og kan dermed aktivere tilskuerens egen tolkning. Betydningen av disse uttalelsene, og hvordan innholdet vil innvirke på karakterenes utvikling i filmene blir heller ikke utdypet ytterligere på dette tidspunktet, men overlatt til tilskuerens fantasi. Bildene som benyttes i introduseringen av Aurora og Lene Marie kan også beskrives som tomrom ved at de er komponert slik at tilskueren ikke ser ansiktet til de portretterte aktørene. Tilbakeholdelsen i denne sammenhengen blir det tilskueren ikke ser. Lene Marie presenteres gjennom ulike fotografier hvor hun på det første bildet (figur 1) står med ryggen mot oss, og på det neste (figur 2) står langt unna med ansiktet vendt ned. Med utgangspunkt i Isers forståelse av tomrom kan dette medføre undring over hvem denne personen er, og hvilken betydning disse fotografiene har, og på den måten aktivisere tilskuerens meddiktning.



Figur 1

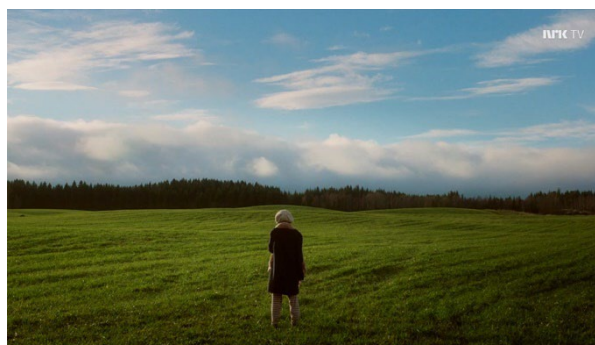


Figur 2

Olin beskriver film som følelsens medium, og poengterer at en film må gi tilskueren rom til å hente inn eget erfaringsgrunnlag. På denne måten kan personlige historier og vitneskildringer bli allmenngyldige. Olins forståelse av filmens funksjon, samsvarer i så måte med McAdams filosofi om historiens betydning for mennesket. Når en historie åpner for at vi kan innbringe vår egen virkelighet, kan den få gjennomslagskraft hos et bredt publikum. Olin forklarer videre at det ligger utrolige mange valg bak den stilen man velger i akkurat en enkelt film, og at man må være bevisst på de valgene som tas, helt ned til det enkeltstående bilde (Olin, 2020).

Det første Lene Marie sier, sier hun med en forsiktig stemme med ryggen vendt mot tilskuer, i et totalbilde (figur 3) hvor hun står og ser utover et grønt jorde:

Da jeg var liten ønsket jeg at jeg kunne stoppe tida. Jeg syns det gikk så fort. Jeg ville ikke bli voksen. Jeg ville forbli et barn. Men med fotografiet fant jeg ut at jeg *kan* stoppe tida. Med bildet. (Høgseth, Olin, & Wallin, 2020, 00:00:42)



Figur 3

Presentasjonen av Lene Marie kan føre til at tilskueren blir nysgjerrig på hvem hun er og hvorfor hun sier det hun sier. Tilskueren vil også kunne tillegge uttalelsene eget meningsinnhold ut fra eget ståsted. Det neste bilde i filmen er et nærbilde rett forfra hvor tilskueren for første gang blir presentert for Lene Maries utmagrede ansikt. Lene Marie ser

rett i kamera med ett uttrykksfullt blikk. Tilskueren blir ikke forklart hva Lene Marie føler, og den manglende forklaringen, tomrommet, inviterer tilskueren til å selv tolke blikket hennes i sammenheng med det hun nettopp har fortalt. Videre tar det nesten fem minutter før Lene Maries sykdom anoreksi blir presentert eksplisitt: «Da jeg var ti år gammel, fikk jeg anoreksi» (Høgseth, Olin, & Wallin, 2020, 00:05:38). Tilskueren får indikasjoner på sykdommen gjennom bildene av Lene Marie tidligere i filmen, men de forblir indikasjoner, og kan dermed betegnes som tekstlig fravær og tomrom. En kan også tenke seg at tilskueren vil prøve å se sammenhengen mellom Lene Maries synlige undervekt, og hennes lidenskap for fotografi. Videre kan tilskueren gjøre seg opp tanker og ideer om hvilken betydning fotograferingen vil få for sykdomsforløpet og den videre handlingen i filmen. Olin fremmer at alle de kunstneriske valgene som er gjort, er gjort med tanke på å åpne opp for publikums meddiktning, slik at filmen kan bli allmenngyldig og ha klangbunn i et stort publikum:

Både ved hjelp av musikk, bildene hennes og det at hun står med ryggen til på det grønne jordet er en måte å ta publikum gradvis inn. Når dere først blir kjent med henne så er hun åpenbart undervektig, men hun er først og fremst livsglad og livsbejaende. Hun har sine varme betraktninger om hvordan hun jobber og hvorfor hun tar portretter. Det handler om å la deg gradvis bli kjent med henne, og la deg være nysgjerrig på henne, og bli berørt at henne, før vi åpner den vonde siden. (Olin, 2020)

I likhet med «Selvportrett» har «En gang Aurora» en poetisk åpning, med bilder og sitater som delvis mangler forklaring. Filmene starter i Provence i Frankrike, i 2018. Vårt første møte med Aurora er et bilde (figur 4) av henne i profil utenfor en fransk villa, lyssatt slik at vi kun ser silhuetten av henne mens hun sier:

Noen dager eller netter, så føler jeg at jeg ikke har noen mening. Det er tider der jeg syns det er rart at ting ikke kan bevares. Du kan ikke ta noe å ha det for alltid, fordi du vil forsvinne og det vil forsvinne. Det er det beste med musikk. Den kan ikke dø. (Langeland & Servoss, 2018, 00:00:39)



Figur 4

Videre følger en sekvens med ulike bilder som tilsynelatende ikke henger sammen; et bilde av Aurora som sitter under et lyssatt tre i kveldsmørket, nærbilde av Auroras føtter som vandrer over visne løvblader i dagslys, et trommesett som står i ett ellers tomt rom med blafrende lys og lyden av tordenvær i bakgrunnen, et nærbilde av Auroras ansikt i profil med lukkede øyne, en hund som slippes inn i den franske villaen, etterfulgt av bilder av Aurora som vandrer inne i villaen hvor hun utforsker akustikk og tar opp ulike lyder med en lydopptaker mens hun sier: «Hver gang jeg lager en sang er jeg blitt litt mindre – og da er det veldig viktig at man vet at det var verdt det» (Langeland & Servoss, 2018, 00:01:55).

Denne poetiske åpningen med bilder som tilsynelatende ikke har en klar sammenheng, sammen med Auroras uttalelser som ikke forklares ytterligere, kan beskrives som tomrom. Ifølge Iser vil slike tomrom tvinge i gang tilskuerens fantasi og meddiktning i form av at seeren selv må prøve å se sammenhenger og fylle inn det som mangler. Senere i filmen bringes imidlertid tilskueren tilbake til den samme scenen, til Provence i 2018. Inne i den samme franske villaen får tilskueren se Aurora fullføre innspillingen av en sang, med selvtillit og til stor begeistring fra produsentene: «That was great, beautiful. It's so easy to know when a take is amazing» (Langeland & Servoss, 2018, 00:52:00). Det klippes videre til Aurora som står på samme måte som i starten av filmen, som en silhuett foran den franske villaen. Det som er annerledes denne gangen, er at tilskueren får høre henne fullføre tankerekken sin: «Det beste med musikk, er at den kan ikke dø - så lenge noen holder den i live ved å høre på den. Det vet ikke folk» (Langeland & Servoss, 2018, 00:52:31).

Iser forklarer at en leser setter det litterære verket i bevegelse ved å relatere de ulike mønstrene som teksten presenterer til hverandre:

As the reader uses the various perspectives offered him by the text in order to relate the patterns and the 'schematized views' to one another, he sets the work in motion, and this very process results ultimately in the awakening of responses within himself. (Iser, 1974, s. 275)

Det å vende tilbake til samme historisk sted i filmen, kan gi tilskueren mulighet til å relatere scenene til hverandre, slik Iser beskriver. Tilskueren får mulighet til å se scenene i sammenheng, men også til å tolke den samme scenen på nytt, utfra den informasjonen tilskueren nå har tilegnet seg i løpet av filmen. Scenen kan også bidra til en større forståelse for Auroras uttalelse, som i første omgang ikke fremsto like klar. En kan tenke seg at for mange løse tråder kan føre til at tilskueren faller av, og ikke er mottakelig for ny informasjon.

Ingen løse tråder vil i motsatt fall kunne bli kjedelig og kan føre til at seeren mister interessen. I neste øyeblikk kastes tilskueren ut i et nytt tomrom ved at Aurora uttaler: «Jeg har ikke gitt ut noe musikk på to år. Det blir fint å komme tilbake igjen. Sterkt» (Langeland & Servoss, 2018, 00:52:48). Tilskueren kan ledes til å lure på om hun faktisk kommer til å gi ut ny musikk nå. Hvordan skal dette skje, og hvordan vil det gå?

Et annet eksempel fra «En gang Aurora» finner sted i form av et spørsmål som i første omgang blir stående ubesvart. Tilskueren får høre Auroras stemme som sier: «Hva har jeg lyst til å bli husket som?» (Langeland & Servoss, 2018, 00:97:13). Spørsmålet blir hengende uten at tilskueren får svar, og kan sees på som et tomrom. Tilskueren får mulighet til å undre over dette spørsmålet sammen med Aurora, og må vente helt til filmens aller siste minutt før spørsmålet besvares. Servoss og Langeland bringer inn den samme frasen på nytt, men lar tilskueren bevitne svaret denne gangen: «Hva har jeg lyst til å bli husket som? ... Et geni» (Langeland & Servoss, 2018, 01:08:22). Svaret blir også dermed stående som filmens siste uttalelse før rulleteksten kommer. Hva Aurora legger i dette, blir opp til tilskueren å tolke.

7.1.2 Midlertidig tilbakeholdelse og «cutting technique»

En annen måte å intensivere leserens mentale aktivitet på, er ved å plutselig klippe til en ny karakter, eller til og med til en annen plot-line, slik at leseren blir tvunget til å prøve å *finne koblinger* mellom den hittil presenterte og kjente historien og den nye uforutsette settingen. Man står overfor et helt nettverk av muligheter, og begynner dermed selv å formulere manglende koblinger. Den midlertidige tilbakeholdelsen av informasjon fungerer som stimuli, og dette intensiveres ytterligere ved detaljer som peker på mulige løsninger. Tomrommene får leseren til å gi historien liv selv (Iser, 1978, s. 191-193).

Eksempler på slike klipp kan en finne flere av i både «Selvportrett» og «En gang Aurora». Klippene finner blant annet sted gjennom vekslinger i tid og rom. Åpningen i «Selvportrett» foregår som tidligere beskrevet på et grønt jorde ved Lene Maries hjemsted i Kolbu. I neste scene klippes det tilbake til 2014, til Chios i Hellas hvor Lene Marie bruker tiden sin på å portrettere andre, og etter hvert også seg selv. Filmen inneholder flere slike vekslinger mellom scener hvor Lene Marie er på reiser og fotograferer, og scener i hennes barndomshjem på Kolbu. Denne vekslingen kan føre til at tilskueren vil prøve å finne koblinger mellom de ulike

scenene, slik Iser beskriver. Samtidig kan vekslingen sees på som en forsterking av kontrastene Lene Marie selv uttrykker:

Jeg har alltid bodd sammen med mamma. Jeg er som en nonne som murer meg inne her. Når jeg er ute og reiser, kommer Lene fram, og det som bor inni meg. Da tør jeg å gjøre ting. (Høgseth, Olin, & Wallin, 2020, 00:09:00)

Olin fremhever det faktum at Lene Marie er velartikulert i beskrivelsene av sykdommen sin som et viktig element for å skape meddiktning hos publikum: «Hun er god til å snakke i bilder, slik at en veldig kompleks sykdom, psykiatriens mest dødelige, blir forståelig for tilskueren» (Olin, 2020). Et eksempel på dette finner sted i Chios, hvor Lene Marie prøver å forklare hvor vanskelig det er leve med sykdommen:

[...] Det er som å være i en bygning som brenner, og du kommer ikke ut. Du prøver å finne dører, men du kommer ikke ut. Det er som om det er to deler av deg, en som vil bli frisk og en som tviholder på sykdommen. Uansett hva du velger, så velger du feil for den ene delen av deg. Det er et mislykket prosjekt. Det med å ikke spise. Det jeg trodde var løsningen på mine problemer har blitt selve problemet. Stoppe tiden. Være et barn [...] (Høgseth, Olin, & Wallin, 2020, 00:26:57)

På samme måte som den første scenen i «En gang Aurora» kommer tilbake senere i filmen, blir Lene Maries uttalte ønske om å stoppe tiden i starten av filmen, også tatt inn på nytt igjen her. I dette tilfellet blir utsagnet gitt en utvidet forklaring, ved at Lene Marie stadfester at ønske om å stoppe tiden, som resulterte i at hun sluttet å spise, er en del av selve problemet.

Iser fremhever at historier som blir presentert i serier, altså som utdrag, har større sjanse for å holde på leserens interesse, sammenlignet med historier som blir presentert i sin helhet. Forskjellen er seriers bruk av «cutting technique». Serier bryter oftest i et spenningspunkt hvor man som leser gjerne skulle visst utgangen av en situasjon. Resultatet er at vi prøver å forestille oss hvordan historien vil fortsette. På den måten forsterkes vår egen deltagelse, og vi blir med-forfattere. Iser trekker frem at den tyske skribenten Siegfried Kracauer gjorde en lignende observasjon rundt kinofilmen. Trailere for kommende filmer benytter seg av en montasje av ulike klipp for å stimulere seerens fantasi, og for å få seeren til å ville komme å se filmen (Iser, 1978, s. 191-193).

Servoss og Langelands sammenstilling av «En gang Aurora» kan sies å utmerke seg i bruken av såkalt «cutting technique», ved at de benytter det Iversen omtaler som «eksplosive og

ekspressive montasjer og veritable angrep på våre sanser» (Iversen, 2019). Montasjene i «En gang Aurora» skiller seg ut i filmen ved at de bryter med fortellermessig kontinuitet: «Filmen er krydret av små montasjer som er en stor del av filmspråket, med tanke på at vi hopper fra sted til sted, uten å få orientert oss skikkelig», forklarer Servoss (Servoss, 2020).

Et eksempel på en slik montasje forekommer i utgangen av filmens åpningsscene. Midt under innspillingen av albumets låt «Forgotten love» avsluttes scenen med en montasje bestående av en rekke ulike tilbakeblikk fra Auroras karriere. Tilbakeblikkene vises i et økende klippetempo, delvis forankret i et nærbilde av Aurora som det stadig klippes tilbake til, og forsterkes av et komplekst lydbilde med ulike lyder og musikk som i økende grad kjemper om oppmerksomheten. Brått kuttet montasjen av, og det klippes til et rolig nærbilde som hviler på Auroras blikk som ser ut av rommet, og man kan høre lyden av pusten hennes, før tittelen «En gang Aurora» klippes inn. Videre følger en kort oppsummering av Auroras gjennombrudd før det på nytt klippes tilbake i tid via en kort montasje, til 2016 og USA. Servoss forklarer at hensikten med den første scenen er å vise Auroras skaperglede, og samtidig bygge på kontrastene artistlivet innebærer:

Når skapergleden er på ‘sitt aller beste’, der Aurora kanskje ikke kan ha det bedre, brytes stemningen av alle slags minner fra veien hennes hit, som på et vis illustrerer prisen med å være der hun er, og å være den hun er. Montasjen avsluttes med det hun kanskje lengter etter aller mest; å lande. Montasjen fortsetter jo på et vis, men her med tekster som er nødvendig for å sette hennes forhistorie, og mest av alt hvor tilfeldig ting kan være. Så lander den i 2016, der fortellingen vår starter. (Servoss, 2020)

Med utgangspunkt i Iversens teori om serier og Kracauers funn, kan en tenke seg at montasjen i åpningsscenen i «En gang Aurora» kan fungere på samme måte som en trailer, som stimulerer seerens fantasi og interesse for hva fortsettelsen vil bringe. Avbruddet som skjer midt i innspillingen Provence i 2018, kan sees på som et tomrom, som kan føre til tilskuerens ønske om å vite utgangen av situasjonen, samt igangsette seerens egne forestillinger om hvordan dette vil ende og hva det betyr. Klippingen i tid, fra Provence i 2018 til USA i 2016, kan føre til at tilskueren vil prøve å koble de to scenene sammen og lete etter en sammenheng. Servoss understreker at den filmatiske formen de har valgt, kommer av Aurora selv: «Det er et forsøk på å skildre Auroras virkelighet, slik hun opplever det. Det er derfor filmen fremstår så kaotisk og nærmest rotete» (Servoss, 2020). Langeland utdyper at montasjene har sitt utspring fra reisene de gjorde sammen med Aurora:

Når jeg og Stian reiste etter Aurora, og fant henne rundt omkring i verden, eller reiste sammen med henne, så skjønte vi raskt hvordan alle disse bruddstykkene av øyeblikk - denne mosaikken av et liv, blir til for hennes del. Der hun utgjør det viktigste øyeblikket i en fans sitt liv, er det bare et glimt av noe for henne, på grunn av tempoet. Og når vi da er i Provence, eller i studio, da handler det om å lande. (Langeland, 2020)

Servoss forklarer videre at det er kontrakten med seeren de spiller på i anslaget. Kontrastene i uttrykket skal forsterke at studio og scene representerer ulike sinnsstemninger i Auroras liv:

Når hun er på scenen så er det kaos, og på reise er det kaos. Mens i Provence er det rolig. Vi har ekstremt mange bilder av hvordan hun danser rundt der. Vi skjønte jo at det er i studio Aurora er mest Aurora, og når vi er der skal vi formidle den skapergledden, med mange bilder som er trigget ut fra hva hun føler i den situasjonen. (Servoss, 2020)

Olin formidler at de i produksjonen av «Selvportrett» jobbet på lignende måte: «Det å bygge på de kontrastene Lene hadde i seg, den sterke og uredde kunstneren, som samtidig var så livredd utenom» (Olin, 2020). Olin viser eksempelvis til hvor sterk og uredde Lene Marie er i møte med flyktningfamiliene på stranda i Lesbos i Hellas, i motsetning til hvor stresset og urolig hun er når hun skal på sykehuset for første gang på veldig lang tid:

Det bygges opp med vendinger og kontraster i klippen. Du bruker musikken for å understøtte, du tar pause i hennes fortelling. Noe får hun lov å kommentere, mens i andre deler skaper vi rom for publikums meddiktning. (Olin, 2020)

7.2 Struktur og empati

McKee hevder at det å fortelle en historie handler å gi et løfte til sitt publikum:

If you give me your concentration, I'll give surprise followed by the pleasure of discovering life, its pains and joys, at levels and directions you have never imagined[...] Insight is the audiences reward for paying attention, and a beautifully designed story delivers this pleasure scene after scene after scene. (McKee, 1998, s. 237)

Å komponere en historie innebærer å strukturere og sammenkoble scener, ifølge McKee: «Like a composer choosing notes and chords, we shape progressions by selecting what to include, to exclude, to put before and after what» (McKee, 1998, s. 289). I den påfølgende delen vil McKees begreper om struktur og empati benyttes for å studere hvorvidt «En gang Aurora» og «Selvportrett» er strukturert på måter som kan skape meddiktning.

McKees beskrivelser av empati kan sees i sammenheng med Aristoteles vektlegging av publikums medfølelse. Som tidligere beskrevet oppnås medfølelse ifølge Aristoteles gjennom tilskuerens følelser av håp og frykt. En kan finne at både «En gang Aurora» og «Selvportrett» gir tilskueren flere anledninger til å oppleve disse følelsene. Et eksempel finner sted i de tidligere beskrevne åpningsscenene, gjennom Aurora og Lene Maries uttrykte bekymringer og tanker om livet. Auroras frykt kan betraktes som hennes følelser av å ikke ha en mening, mens Lene Maries frykt kan leses som frykten for å bli voksen. Samtidig inneholder uttalelsene håp, ved at de på samme tid peker på en mulig utvei gjennom kunsten, henholdsvis gjennom musikk og fotografi. Utveien utdypes i de neste scenene hvor seeren får oppleve Auroras skaperglede i innspillingen av ny musikk, og Lene Maries lidenskap for portrettfotografiet på reise i Hellas.

McKee argumenterer for at empati er essensielt for publikums meddiktning og innlevelse i en film:

The Audience's emotional involvement is held by the glue of empathy. If the writer fails to fuse a bond between filmgoer and protagonist, we sit outside feeling nothing [...] We empathize for very personal, if not egocentric reason. When we identify with a protagonist and his desires in life, we are in fact rooting for our own desires in life. (McKee, 1998, s. 141-142)

McKees uttalelse av tilskuerens identifikasjon kan relateres til resepsjonsteoretikerne og deres beskrivelser av historiens identitetsskapende funksjon. Eksempelvis kan Halls beskrivelser av dominant og opposisjonell lese måte belyses ut fra McKees argument om at identifikasjonen er forankret i tilskuerens egne ønsker i livet. En kan tenke seg at tilfeller hvor tilskueren identifiserer seg med karakteren fører til en dominant lese måte, og i motsatt fall, at manglende identifikasjon trolig vil medføre til en opposisjonell lese måte.

McKee utdyper at historiens kjerne må sees fra innsiden ut, gjennom karakterens perspektiv:

To understand the substance of story and how it performs, you need to view your framework from the inside out, from the center of your character, looking out at the world through your characters eyes, experiencing the story as if you were the living character yourself. (McKee, 1998, s. 136)

Servoss bekjenner at det var viktig for de å ta tilskueren med inn i Auroras verden: «Vi prøver å formidle hennes virkelighet, eksempelvis de raske inntrykkene hun får, uten å nødvendigvis smake for lenge på hver del. Vi ønsker at seeren skal føle på det» (Servoss, 2020). Langeland understreker at filmen i stor grad ble formet av Aurora og at de prøver å vise Auroras verden gjennom hennes øyne (Langeland, 2020). Produsenten bak «En gang Aurora» Thorvald Nilsen poengterer at dette grepet inviterer til meddiktning fra seerne, fordi de får Auroras perspektiver: «I filmen er det veldig få personer som sitter utenfor og tolker Auroras virkelighet. Når tolkningen ligger tett opp til Auroras virkelighet, kan seeren meddiktes inn i hennes verden» (Nilsen, 2020).

«Selvportrett» er konstruert rundt samme prinsipp. Olin sier at dette henger sammen med Lene Maries sterke behov for å bli sett for det mennesket hun var, og ikke bare som en sykdom. Da er det naturlig at dette må skje gjennom Lene Maries eget perspektiv:

Det handler om å løfte frem kunstens kraft i hennes liv. Det hun levde for, og det som gjorde at hun levde så lenge, egentlig på overtid. Det er en film med Lenes perspektiv. For å understreke det, er noe av det første som skjer i filmen at vi får høre Lenes stemme. Det er hennes stemme og hennes fortelling som bringer oss fremover, og som bygger opp filmen. (Olin, 2020)

McKee presiserer at publikums emosjoner oppstår ved at historien tar oss gjennom et skifte av verdier. For det første må vi ha empati med karakteren, dernest må vi vite hva karakteren vil, og vi må ville at karakteren skal oppnå dette. Til sist må vi som tilskuere forstå verdiene som står på spill i karakterens liv. Gitt disse forholdene kan forandringer i verdier, bevege følelsene våre (McKee, 1998, s. 243). McKee forklarer videre at tilskuerens opplevelse av empati med karakteren, avhenger av tid:

The more time spent with the character, the more opportunity to witness his choices. The result is more empathy and emotional involvement between audience and character. True character can only be expressed through choice in dilemma. How the person chooses to act under pressure is who he is – the greater the pressure, the truer and deeper the choice to character. (McKee, 1998, s. 364)

En av styrkene til portrettdokumentaren kan dermed sies å ligge i nettopp dette. Gjennom å vie mye tid, og konsentrere oppmerksomheten rundt ett menneske, vil en portrettdokumentar kunne gi tilskueren mulighet til å overvære mange valg som den portretterte står i. Videre vil tilskueren få innsikt i hvordan den portretterte handler i møte med slike valg, som i neste omgang bidrar til at tilskueren lærer den portretterte å kjenne.

Portrettdokumentaren «En gang Aurora» lar tilskueren oppleve endringer i Auroras verdier. Servoss fremhever at en de viktigste forandringene som tilskueren får oppleve, er endringen fra Auroras uttrykte usikkerhet og utilpasshet i møte med musikkbransjen og fans, til den trygge artisten som formidler at hun elsker sine tilhengere, og at det er dette hun er ment for å gjøre. Servoss trekker frem to nøkkelscener som han mener illustrerer denne endringen:

Fra scenen tidlig i filmen hvor Aurora befinner seg i barndomshjemmet i Os, i det øyeblikket hvor hun uttaler at hun har hatt det vanskeligste året i sitt liv [2016] – til scenen nærmere slutten, som finner sted i 2018 og øyeblikket hvor Aurora skåler med seg selv i speilet. (Servoss, 2020)

Etter scenen hvor Aurora skåler med seg selv i speilet, får tilskueren også innblikk i Auroras egne refleksjoner rundt endringen via hennes egen voice-over: «I begynnelsen var det viktig for meg at det var et skille mellom Aurora med små bokstaver og store bokstaver. Men så har det grodd mer og mer sammen» (Langeland & Servoss, 2018, 01:05:39). Langeland oppsummerer Auroras utvikling gjennom filmen slik:

Det handler om at man er nødt til å gi avkall på en del av sin menneskelighet for å nå de steder som Aurora når. Fra hun sitter der på gulvet hjemme og sier at dette har vært det vanskeligste året i hennes liv, via øyeblikket hvor hun gråter på badet, til det at hun avslutter med at hun har lyst til å bli husket som et geni. (Langeland, 2020)

Til slutt i filmen nøstes også Auroras uttalte frykt opp. Frykten for å ikke ha en mening og frykten beskrevet som at hun for hver gang hun lager en sang blir litt mindre. Servoss beskriver utviklingen slik:

Filmen avsluttes med en montasje som blander fortid og fremtid. Aurora har funnet mening og har avfunnet seg med at dette er sånn det er og må være. Hun fortsetter å gi biter av seg selv til folk som trenger det. Det koster noe, men hun har tatt valget selv. (Servoss, 2020)

I «Selvportrett» kan en også finne flere eksempler på endringer av verdier. En av de bærende endringene kan sies å være Lene Maries håp. Håpet om å kunne bli frisk, forankret i håpet om å kunne utvikle seg som kunstner, går opp og ned gjennom filmens sammenstilling av scener. Olin forklarer at endringene bygger på de kontrastene som Lene Marie hadde i seg:

Alt ligger i komposisjonen, altså i klippen. Hvordan man kontrasterer for eksempel det at hun får fremstå som så sterk og klar som hun er i kunsten sin, mens når hun skal på sykehuset for første gang på veldig lang tid, så ser vi hvor stresset og urolig hun er, og at hun gråter bare i det at hun ikke blir holdt igjen med tvang, men at hun kan gå ut frivillig. (Olin, 2020)

Overordnet kan en se en av de største forandringene Lene Marie gjennomgår, som endringen fra hennes sterke håp om å bli frisk, til et øyeblikk hvor hun tilsynelatende har mistet alt håp. Fra starten av filmen hvor Lene Marie selv uttrykker håpet om å bli frisk, gjennom oppdagelsen av hennes egen lidenskap for fotografi, til nærmere slutten hvor Lene Marie ligger på sykehuset:

Lene Marie: – Jeg opplever det samme i helsevesenet som jeg ikke trodde skulle skje mer. Tvang. Man mister menneskeverdet sitt. Man har ingen råderett over seg selv. Man er helt hjelpeløs. Uten den nakkeskaden hadde jeg hatt håp.

Olin: – Men har du gitt opp håpet Lene?

Lene Marie: – Ja. Jeg har det. (Høgseth, Olin, & Wallin, 2020, 00:59:56)

McKee fremhever at en viktig retningslinje for å oppnå emosjoner hos publikum, er å skape et verk som berører oss selv. Når en scene er emosjonelt meningsfull for oss selv, kan vi stole på at den vil være meningsfull for publikum. (McKee, 1998, s. 154). McKees forståelse samsvarer med Olins opplevelse av hvordan man kan skape noe som berører publikum:

Jeg har noen ledestjerner, og en av de er at jeg stoler på magefølelsen min. Jeg er ikke så veldig ulik mitt publikum. Hvis jeg er i en situasjon som berører meg sterkt, så er jeg brennsikker på at det kommer til å gjelde de som skal se det også. (Olin, 2020)

Struktur i en film handler om å komponere et utvalg av hendelser fra en karakters livshistorie, til en strategisk sekvens for å vekke bestemte følelser og til å formidle et spesifikt syn på livet (McKee, 1998, s. 33). Olin fremmer at styrken til dokumentar ligger i det å kunne formidle fra virkeligheten:

Det fantastiske med dokumentar er, at uansett hvor godt forberedt du er, og uansett hva du har tenkt når du sitter ved ditt eget skrivebord, så er virkeligheten mye mer fantastisk enn det. Den er skjønnere, råere og vildere. (Olin, 2020)

Olin forklarer videre at en trenger tre nøkkelscener for å bygge en struktur, i tillegg til en åpning og en avslutning:

Du trenger tre viktige nøkkelscener som står på påler helt av seg selv, og danner skjelettet i filmen. Det jeg vet når jeg er på opptak, er at hvis jeg har tre sånne nøkkelscener, så har jeg en film. Og jeg gir meg ikke før jeg har det heller, med tanke på hvor lang opptaksperiode eller hvor mye materiale vi skyter. Med erfaring så vet man når man er på stedet, i det øyeblikket kamera ruller og går at; 'jeg får aldri noe sterkere enn denne scenen'. Det handler jo om at scenene i seg selv har en sånn indre dynamikk med vendinger og emosjonell dybde, som gjør at når man har skutt scenen, så er man veldig sterkt emosjonelt berørt på stedet. Og når man da kommer til klippen, så klipper man frem alle scenene som har en verdi. (Olin, 2020)

Olin presiserer at opptakssituasjonen i «Selvportrett» var spesiell, og hadde rammer som skiller filmen fra andre prosjekter, med tanke på at Lene Marie var alvorlig syk. I perioder filmet de en til to timer spredt over en hel dag, og var opptatt av at opptakene aldri skulle stå i veien for hennes behandling.

Nilsen legger vekt på kontrakten som etableres med seeren i starten av en film. Etter åpningsbildene i «En gang Aurora» blir tilskueren presentert for en tekstplakat: «Aurora er i gang med innspillingen av *det vanskelige andrealbumet*» (Langeland & Servoss, 2018, 00:02:16). Nilsen presiserer at denne plakaten er en form for balansering og strukturering av seerens opplevelse:

Man inngår alltid en kontrakt med seeren når man starter en film. Jo tydeligere denne kontrakten er, jo enklere er det for tilskueren å oppleve det som skjer. Ved å sette et tydelig premiss i starten gir man tilskueren ro til å oppleve filmen, fordi de vet hvor de skal. Vi holder tilskueren i hånden og sier: 'Nå skal du få være med på denne reisen, også skal du få oppleve den sammen med Aurora'. Og det er jo reisen i seg selv som er interessant. Akkurat det med innspillingen av *det andrealbumet* er egentlig ikke så interessant, men publikum trenger å vite at de skal være med Aurora mens det skjer. (Nilsen, 2020)

Olin er på tilsvarende måte opptatt av at man som filmskaper må ta sitt publikum i hånden og lede de inn i filmen. Hun henviser til tilbakemeldinger hun fikk fra flere som mente at Lene Marie var for syk til at publikum ville tåle en film som portretterte henne. Olins første møte med Lene Marie var derimot preget av ønske om å møte henne igjen:

[...] fordi hun var så varm som menneske, og hun var så fin med mange kloke betraktninger og refleksjoner. Så da tenkte jeg at det blir min oppgave å la publikums første møte med Lene være sånn som mitt første møte med Lene var. Det å møte menneske Lene. (Olin, 2020)

En betydningsfull endring som tilskueren får bevitne i «Selvportrett» er Lene Maries forhold til sykdommen sin. Fra at hun skjuler seg i barndomshjemmet til en konfrontasjon med sykdommen, uttrykt gjennom en serie selvportretter utstilt på Nordic Light. Olin forklarer hvordan de har brukt Lene Maries selvportretter strategisk for å gjenspeile denne utviklingen:

Vi har brukt Lenes bilder for å skape det rommet for publikum, til å tåle det de skal ta imot. Det er derfor det også ligger en utvikling dramaturgisk i bildene som vi viser. Det var viktig at det første bildet idet filmen begynner, er et selvportrett, for det er dit vi skal, og det er et varsel om hva som skal komme. Men at hun da har den kjolen på og med de blåfargene. Det er en melankoli i det, og det er noe sart og forsiktig, men med en sterk følelse. Også kommer de mye mer konfronterende bildene i senere. (Olin, 2020)

Olin begrunner videre valget om å lage «Selvportrett» ut fra tanken om at hvis Lene Marie selv kunne være så nådeløs, ærlig og naken, hvis hun kunne eksponere seg og se sykdommen i hvitøyet, så må publikum også kunne klare det: «Så handler det både om at vi som filmskaper tar publikum i hånda, men også gir Lene muligheten til å gjøre det» (Olin, 2020).

McKee hevder at en god historie godt fortalt kan nå et ytterligere nivå, hvis man greier å benytte poetiske virkemidler for å forsterke filmens uttrykk. Et bilde er en sammenstilling av motiver og audiovisuelle inntrykk. Elementer går igjen og har et gjensidig forhold til hverandre. Hvert element bør bidra til variasjon, men også til helheten. Ved å skape en estetikk som forsterker det følelsesmessig uttrykket, kan man oppnå en subtil men kraftfull kommunikasjon med seerens underbevissthet. En måte å nå dette uttrykket på, er gjennom bevisste formmessige valg (McKee, 1998, s. 401-402).

7.3 Filmatiske virkemidler

En regissørs oppgave strekker seg utover filmens skuespillere og stab ifølge Bordwell. En regissør regisserer også sitt publikum, gjennom bruk av filmatiske virkemidler:

In other words, a director directs not only the cast and the crew. A director also directs us, directs our attention, and thus shapes our reaction. The filmmaker's technical decisions affect what we perceive and how we respond. (Bordwell et al., 2019, s 307)

Bordwell fremhever videre at et godt utgangspunkt for å undersøke filmatiske virkemidler i en film, er å starte med filmens overordnede stil og form, ved å se på helheten. Det er hensiktsmessig å se etter hvilke teknikker filmen hovedsakelig lener seg på (Bordwell et al., 2019, s 308).

Den overordnede formen i «En gang Aurora» og «Selvportrett», synes å være forankret i de portretterte karakterene selv. Begge filmene har et fortellerstandpunkt som ligger hos karakterene, og har samtidig et filmatisk uttrykk som bærer preg av karakterenes lidenskap; fotografi og musikk. Musikk og lyd har en fremtredende rolle i det filmatiske uttrykket i «En gang Aurora», og Lene Maries egne fotografier er bærende elementer i «Selvportrett».

Mange av de allerede diskuterte grepene i «Selvportrett» og «En gang Aurora» kan også beskrives som filmatiske virkemidler. Eksempelvis er klipp et filmatisk virkemiddel som muliggjør strukturering av en historie slik McKee beskriver. Videre kan utsnitt bidra til å skape tomrom, ved at en beskjerping av et bilde tillater at noe kan fremheves eller utelates. Musikk kan bidra til å forsterke tilskuerens empati for karakteren ved å underbygge karakterens følelser. I den påfølgende delen vil det gjøres en nærmere undersøkelse av tre utvalgte virkemidler, henholdsvis klipp, utsnitt og lyd. Utvalget er gjort med utgangspunkt i de virkemidlene som filmskaperne bak «Selvportrett» og «En gang Aurora» selv har trukket frem, samt ut fra hvilke virkemidler som synes å være bærende for filmenes overordnede stil.

7.3.1 Klipp

Klippefasen gir filmskaperen en rekke muligheter i sammenstillingen av en filmatisk historie. Muligheter som lar filmskaperen bestemme hvilke klipp som skal inkluderes og hvordan de skal struktureres. Klippene kan videre settes sammen ved hjelp av ulike klippeteknikker. Bordwell trekker frem klipping som et virkemiddel som tillater filmskaperen å manipulere

tilskuerens opplevelse av filmen: «Editing allows the filmmaker to manipulate time, space, and pictorial qualities in ways that shape the viewer's experience of the film» (Bordwell et al., 2019, s 217).

Toreg beskriver «En gang Aurora» som:

En godtebutikk i filmatiske og klippetekniske virkemidler. Dynamikken i hovedkarakterens liv skildres gjennom tempovariasjoner, i det langsomme og det kjappe. Her er stillhet, her er kaos. Her er «drypp» (1 til 5 ruters klipp) av kontraster som følges av tid til ettertanke [...] En gjennomført og interessevekkende presentasjon ender i en fragmentarisk kakofoni før filmens tittelplakat. Stemning og stil settes presist. (Toreg, 2019)

Servoss forklarer at det formmessige uttrykket i «En gang Aurora» har sitt utspring i at både han og Langeland er rytmisk interesserte: «Vi klipper begge to veldig på lyd og blikk, noe som gir et pulserende og lyddrevet resultat» (Servoss, 2020). Langeland presiserer at dette er inspirert av Aurora som karakter, og at han og Servoss utfyller hverandre med ulike klippestiler:

Stian klipper i stor grad som en dans, mens jeg sitter og stirrer på øynene til folk, bilde for bilde. Jeg prøver å finne ut av når karakteren har tenkt ferdig den tanken som gjør at jeg skal klippe meg videre. Jeg tror kombinasjonen av det, med å se på bevegelse og øyne, og å la seg informere av Aurora er nøkkelen. (Langeland, 2020)

Servoss understreker at alle de ulike virkemidlene de benytter seg av, har til hensikt å forsterke fortellingen og emosjonene som ligger i en scene. Blant annet har de ulike montasjesekvensene gjennom filmen en funksjon i fortellingen. Servoss utdyper dette med å vise til en scene fra Brasil:

Når Aurora har landet i Brasil er hun fortsatt på jakt etter inspirasjon og treffer en gjeng med damer som spiller trommer. Denne sekvensen er full av glede før vi egentlig har landet helt. Når hun våkner fra drømmen neste morgen innser hun hvor mange mennesker som har ventet på henne. Dette utvikler seg videre til 'skrekkfilm'-montasjen som viser alt Aurora må håndtere. Hun deler ut glede til alle som står i kø, men det koster noe. Hvis hun fortsetter å dele ut en bit av seg selv til alle blir hun tom. (Servoss, 2020)

I arbeidet med redigering kan spørsmål knyttet til hvordan det klippetekniske samsvarer med filmens overordnede narrativ veilede oss. Generelt handler det om å tenke gjennom hvordan redigeringen bidrar til tilskuerens opplevelse av filmen (Bordwell et al., 2019, s 262).

I «Selvportrett» forteller Lene Marie om sin begeistring for at fotografiet kan stoppe tiden ved å fryse øyeblikk. Denne informasjonen forsterkes gjennom måten filmen er klipt på. I starten av filmen går bildet av Lene Marie i frys, og endres samtidig til et svarthvitt bilde som kan gi assosiasjoner til et fotografi. I tillegg får tilskueren anledning til å se andre glimt av fastfrosne øyeblikk, gjennom Lene Maries egne fotografier som er viet stor plass gjennom filmen. Olin visste tidlig at Lene Maries egne bilder kom til å være en viktig del av filmens fortelling. Utvalget av bilder gjorde Olin sammen med Lene Marie:

Hun har jo kloke betraktninger og sterke meninger om hva bildene hennes uttrykte og hvilken funksjon de kunne ha i fortellingen [...] Det er et bilde jeg kaller 'Masai-bildet' - det er det bildet hvor hun står og holder seg i en sengestolpe, og har en rank holdning. Når jeg så det bildet visste jeg at jeg kunne lage denne filmen. Jeg tenkte at dette kommer du aldri til å se igjen, gjort på denne måten av et menneske i en sånn situasjon. Det er en styrke i Lene, det er en vilje, og en overlevelseskraft i henne. Når vi satt i klippen, tenkte jeg hele tiden at vi skal bygge opp til dette bildet, og da gjør man det med det som finnes av pauser rundt, musikk og plassen det får. (Olin, 2020)

«Selvportrett» har en roligere klipperytme enn «En gang Aurora», og Olin fremhever at virkemidlene de har benyttet tar utgangspunkt i Lene Marie selv:

Hvordan portretterer man for eksempel en jente som Lene Marie Fossen? Hvorfor tar vi bildene av henne akkurat på den måten vi gjør? Hva er det vi velger å fremheve og hva er det vi unngår? Det handler først og fremst om respekt. Videre handler det om å legge seg opp til noe som enten kontrasterer hennes egne bilder eller forsterker den stilen hun har i det at hun er kunstner. (Olin, 2020)

7.3.2. *Utsnitt*

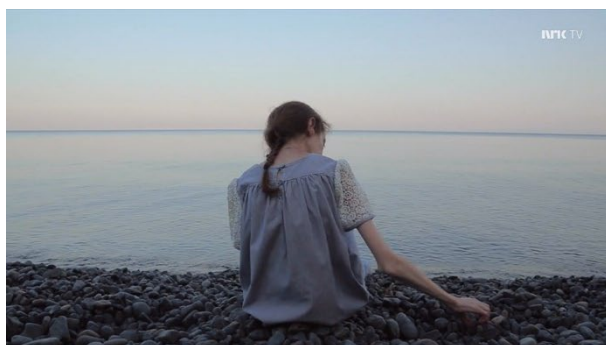
Utsnitt blir nøye vurdert av filmskapere av alle slag, og betraktes som et av de mest kraftfulle virkemidlene innenfor kinematografiske virkemidler. Utsnittets størrelse av en situasjon leder vår forståelse av situasjonen i seg selv. Utsnittet former vår opplevelse, og styrer oppmerksomheten mot det filmskaperen ønsker at vi skal se. Bordwell presiserer at ulike

utsnitt likevel ikke indikerer absolutte eller generelle betydninger. Effekten av et utsnitt vil alltid henge sammen med filmens overordnede form og kontekst (Bordwell et al., 2019, s 177-195).

Et grep som fremstår som gjennomgående i «Selvportrett» er bruken av store stilistiske utsnitt av landskap i alvorlige øyeblikk, eller i situasjoner hvor lyden og det uttalte inneholder informasjon av særlig betydning for fortellingen. Et eksempel på dette finnes tidlig i filmen, hvor Lene Marie befinner seg i Chios og sitter på en strand. I et stort utsnitt (figur 5) sitter hun og ser ut mot havet, med ryggen vendt mot tilskueren, samtidig som hun forteller om sykdommen sin i form av en voice-over:

Når du ikke spiser, skrur du av følelser. Du bare flyter med. Jeg har vært døden nær mange ganger. Det er en form for sakte selvmord, egentlig. Jeg har tenkt: dør jeg så dør jeg. (Høgseth, Olin, & Wallin, 2020, 00:05:42)

En kan tenke seg at utsnittet styrer oppmerksomheten til tilskueren mot lydbilde, da det visuelle er lett å avlese, og ikke byr på ny informasjon. Bølgene visualiserer det Lene Marie sier om å flyte med. I tillegg forsterkes scenens vendepunkt med at det klippes til et nært bilde (figur 6) av henne forfra, idet Lene Marie sier: «Mens nå det siste året har jeg tenkt: Fanken. Jeg har vært litt redd. Jeg må bli friskere. Fanken, tenk om jeg dør? Jeg har så mye jeg skal gjøre med bildene» (Høgseth, Olin, & Wallin, 2020, 00:06:02).



Figur 5



Figur 6

Olin fremhever at ulike situasjoner vil kreve ulike tilnærminger gjennom en film. Selv er hun veldig glad i «Direct cinema» tradisjonen, som kjennetegnes ved at en jobber med et observerende kamera, som flue på vegg:

Det å vente ut situasjoner, det bare se hvordan Lene jobber og bruker det naturlige lyset (figur 7). Hvor Lene ikke er instruert, men hvor hun får lov å eie rommet på sin måte, og forsterke det gjennom å klippe det mot Lenes egne bilder, gir noe helt annet enn den selvbevisstheten en vil få ved bruk av intervjuer. Helt på slutten av filmen sitter Lene og ser utover det snødekte landskapet gjennom vinduet (figur 8), før hun sitter rett mot kamera og forteller at: 'Når livet blir til må det elskes og elskes fordi det er til, og det er så vanskelig å gi livet rom, rom til å bli hva det vil'. Det er et sånn øyeblikk hvor man vil ha en helt annen type intimitet med Lene. (Olin, 2020)

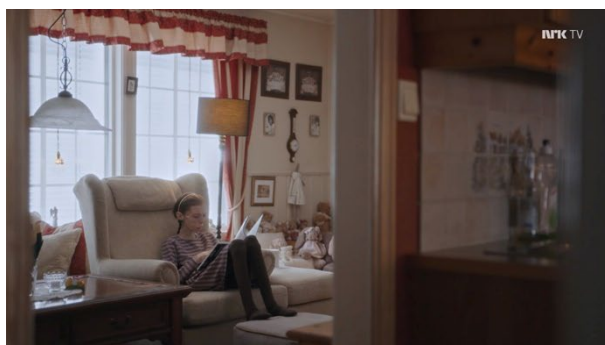


Figur 7

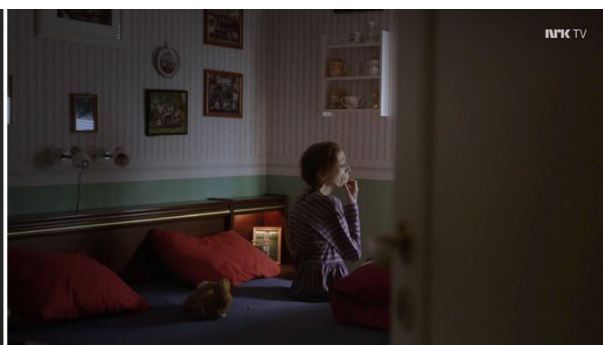


Figur 8

Et annet eksempel som kan illustrere hvordan det visuelle kan forsterke historien, er utsnittene av Lene Marie hjemme i Kolbu. Ved å ramme inn bildene av henne med forgrunn, og elementer fra rommet (figur 9 og 10), kan det gi tilskueren en følelse av det Lene Marie selv beskriver som at hun setter seg selv i fengsel hjemme.



Figur 9



Figur 10

Langeland og Servoss har forsøkt å formidle følelsen av å være til stede i situasjonen, ved å ta Aurora på alvor i øyeblikket:

Vi ønsket å formidle situasjonen som et øyeblikksbilde, både innholdsmessig og visuelt, fremfor for eksempel en tolkning av situasjonen tre år senere. Det universet vi skildrer må speile Aurora på en eller annen måte. For eksempel ved måten vi komponerer bildene, med mye luft over hodet og litt sånne merkelige utsnitt. Det sier jo noe om at Aurora er litt 'off', og at hun ser verden litt annerledes enn oss andre. (Langeland, 2020)

Utsnitt og vinkel kan også plassere oss i karakterenes sted, og kan lede oss til å se situasjonen gjennom karakterens øyne, ved å anvende teknikken kjent som «point-of-view». Utsnitt kan tjene historiefortellingen, og gjennom en hel film, kan repetisjoner av bestemte utsnitt assosieres med en bestemt karakter eller en gitt situasjon (Bordwell et al., 2019, s 177-196). Langeland og Servoss viser til at de har jobbet ut fra en slik tankegang i «En gang Aurora», ved at de i dialogscener har tildelt karakterene særegne utsnitt:

I det ene møte med Geir og Aurora, har vi har benyttet utsnittet (figur 11) for å forsterke vår tolkning av Auroras følelser i situasjonen. Hele scenen er filmet litt overvinklet på stativ. Aurora er litt malplassert i bilde, og vi har benyttet forgrunn og fravær av luft i komposisjonen for å vise at hun er presset. I scenen det klippes opp mot er kameraet mye mer levende, som Aurora også er. Tanken på opptak var å forsterke hva Aurora føler og tenker på, hvor hun er i seg selv. Det er vanskelig å forklare fordi det handler om magefølelsen vår. Hvordan er stemningen i rommet? Vi tar det som utgangspunkt og tar valgene derfra. (Servoss, 2020)



Figur 11



Figur 12

I tillegg til å tjene filmens narrativ kan utsnitt skape visuell interesse i seg selv. Eksempelvis kan uvante vinkler tvinge tilskueren til økt oppmerksomhet. Nærbilder av for eksempel hender kan tillegge betydning som en ellers ikke ville fått dersom vi bare fulgte med på ansiktsuttrykk. Orkestret sammen med redigering, kan avstand og vinkler forme mønster som leder oss i oppbyggingen av en historie (Bordwell et al., 2019, s 177-195).

Servoss forklarer at de har hatt et bevisst forhold til filmens stil, men utdyper at han og Langeland i kommer fra ulike estetiske tradisjoner:

Jeg har jo i utgangspunktet jobbet håndholdt, fulgt på og løpt etter folk hele dagen. Benjamin har en helt annen tilnærming, hvor han tenker mye mer fiksjon hvis en kan si det. Altså, han har en agenda når han skal treffe noen en dag, han har en eller annen tanke om hvordan dette skal bli, og har tenkt gjennom at vi skal komme inn i rommet på kameraskinner og på hvordan utgangen skal være. Han tenker mye mer på scenen isolert sett. (Servoss, 2020)

Langeland forklarer videre at dette skjer mer eller mindre intuitivt, men at de etter hvert opparbeidet seg en slags oppskrift på hvilke scener som skulle ha hvilken type estetikk:

Konsertopptakene blir mer dynamiske og kaotiske utover i filmen, fordi det foregår en utvikling. Og det var noe vi tidlig måtte avklare, at uavhengig av hvor mange kule konsertopptak vi hadde, så måtte vi alltid ha en grunn til å gå på scenen. Det at Aurora går på scenene må bety noe, selv om hun går på scenen hver eneste dag. I narrative så måtte det ha en funksjon da det er en del av fortellingen. (Langeland, 2020)

7.3.3 *Lyd*

Lyd er et effektfullt filmatisk virkemiddel av flere grunner. Lyd skaper en distinkt stemning. Sammenstillingen av bilde og lyd appellerer også til noe dypt i menneskelig bevissthet. Lyd kan aktivt brukes for å styre hvordan bilde skal oppfattes, og selv en liten lyd kan forme våre forventninger. Lyd kan styre tilskuerens oppmerksomhet og skape mønster gjennom filmen (Bordwell et al., 2019, s 264-265).

I «En gang Aurora» er det merkbart at lyden aktivt er tatt i bruk som virkemiddel. Lyden er ofte fremtredende i scenene, og kan sees på som en måte å rette tilskuerens oppmerksomhet mot hvordan Aurora opplever lyd, og på den måten speile hennes sans for lyd. Et eksempel er scenen hvor Aurora står på kjøkkenet hjemme i Os og lager seg en kopp med te, i det skjeen klirrer i koppen. Klirringen er løftet frem i lydbilde, og vi får se Auroras instinktive

reaksjon på lyden, som gjentas med pålagt musikalsk klang i neste klipp. Vi kan oppleve hvordan Aurora forholder seg til lyd, og hvordan hun tolker lydene som musikk. Langeland forklarer hvordan dette også er fremhevet for å underbygge historien; når skjeen klirrer i glasset blir Aurora påminnet om hvem hun er (Langeland, 2020). På lignende måte er lyden av en mygg trukket frem i lydbilde i et møte Aurora har med manageren Geir. Lyden kan illustrere hvordan Aurora retter oppmerksomheten mot lydene i et rom og samtidig benytter myggen som avledningsmanøver i samtalen. Langeland forklarer at lyden i «En gang Aurora» er benyttet for å gi Aurora en ekstra dimensjon. Kunsten som i hennes tilfelle er musikk, er den eneste konstante drivkraften, og finner Aurora i enhver situasjon og sinnsstemning:

Vi lyttet til de ulike lagene (stems) i låtene til Aurora, og forsøkte å tolke hvordan hun tenker gjennom hvordan hun setter sammen musikk. Vi snakket mer om lyd enn bilder underveis, og særlig etter at komponist Olav Øyehaug og lyddesigner Yngve Sætre kom på banen. Jeg tror vi alle opplevde lyd som den dominerende sansen for Aurora. Bildene var bare noe å hekte lydene på, og vi ønsket å fortelle så mye vi kunne gjennom lyd. Så det å sette sammen kinomiksen over flere dager med konsertpaleet for oss selv, var en av de største gavene denne produksjonen ga oss. (Langeland, 2020)

Servoss trekker frem den siste konserten i Brasil som eksempel for å vise hvordan de aktivt har jobbet med lyden som fortellerelement:

På den siste konserten i Brasil kjemper Aurora og tømmer seg fullstendig. Her kutter vi ut rytmen etter hvert og Aurora blir stående igjen i et vakuum av seg selv. Hun er omringet, men også helt alene. (Servoss, 2020)

I «Selvportrett» har lydbilde også en fortellermessig funksjon. Filmmusikken er laget av Susanne Sundfør. Musikken består av ulike verk som kan bidra til å forsterke og styre publikums følelser knyttet til filmens handling. Musikken har en dramaturgisk oppbygging i seg selv, og kan i så måte bidra til filmens fremdrift. For eksempel består filmens første musikalske verk «Lene» kun av en enkel klar og lett stemme, akkompagnert av et piano. Filmen både starter og slutter med dette tema, og følger Lene gjennom filmen. Tema benyttes ofte i tilknytning til Lene Maries selvportretter, og kan på denne måten knyttes til Lene Marie som karakter. Musikken gir en melankolsk stemning, og kan forsterke tilskuerens opplevelse av ensomhet og fremmedgjøring en spiseforstyrrelse kan føre med seg, forankret i Lene Maries uttalte frykt for å bli voksen. Sangens få elementer gjør at musikken enkelt kan bygges opp dramaturgisk, noe som skjer allerede i filmens andre musikktema «Lys». Her har Sundfør

lagt til stemmer i flere lag som sammen danner lyden av et kor, og kan innbringe følelsen av at man ikke er alene, og slik tittelen indikerer gi håp i form av lys. Musikktemaet ligger over Lene Maries portretter av ulike mennesker og kan bidra til å gi publikum pusterom, og tid til egne refleksjoner. I andre deler av filmen forsterker musikken Alvoret og Klangbunnen som ligger i filmens fortelling. Under Lene Maries mest konfronterende selvportretter, tilknyttet utstillingen ved Nordic Light, kommer filmens første sang med tekst inn, som i høyere grad enn tidligere kan bidra til å styre tilskuerens tolkning:

Let me go back

To when I was young

Here, I was born

Here, I will die lonesome (Høgseth, Olin, & Wallin, 2020, 00:38:43)

Sundførs musikk spiller på følelser av sorg, ensomhet og fortvilelse, men også håp og tilhørighet. Musikken bidrar til å forsterke kontrastene i Lene Maries reise i livet, slik Olin tidligere har fremmet.

8. Oppsummering og konklusjon

Målet med denne oppgaven var å undersøke følgende problemstilling: *På hvilken måte kan prinsipper for historiefortelling og filmatiske virkemidler benyttes for å muliggjøre meddiktning i en portrettdokumentar?* Meddiktning hos tilskueren er ønskelig for å skape en meningsfull opplevelse som engasjerer og beveger på et menneskelig plan. Ved at en film peker utover seg selv og blir det Olin omtaler som allmenngyldig, kan den få gjennomslagskraft i et bredt publikum.

Portrettdokumentaren er velegnet til å skape meddiktning på flere måter. Birkvad viser til sjangerens mulighet til å gi tilskueren et møte med det han kaller «den virkelige andre», som spiller på tilskuerens nysgjerrighet og interesse for et medmenneske og dets verden. En nysgjerrighet som må ivaretas for å holde på tilskuerens meddiktning. Iversen fremmer at inngangen til det allmenngyldige, som han omtaler som større perspektiver, ideer og verdensbilder, ligger i å lære andre mennesker å kjenne, og på samme tid lære noe om oss selv. McKee fremhever viktigheten av å la tilskueren overvære endringer og valg hos en karakter, for å skape empati. Portrettdokumentaren kan sies å være særlig egnet til å gi tilskueren slike opplevelser, ved at sjangeren ofte innebærer at man følger et menneske tett over tid.

Olin, Langeland, Servoss og Nilsen påpeker at det er viktig å la tilskueren oppleve den portrettede innenfra, nært personens eget perspektiv. I samsvar med dette hevder McKee at tilskueren må få se verden fra den portrettedes ståsted, og selv bli gitt rom til å tolke. Med utgangspunkt i portrettdokumentarene «Selvportrett» og «En gang Aurora», har skaperne bak filmene trukket frem ulike grep som kan skape bånd mellom tilskueren og den portrettede. Oppgaven gir ikke et fasitsvar på hvordan meddiktning skapes, men peker på ulike virkemidler og prinsipper som kan benyttes som verktøy for å skape rom for meddiktning hos tilskueren.

Resepsjonsteori og Isers begrep «tomrom» er benyttet som rammeverk for å undersøke hvor det åpnes for meddiktning i portrettdokumentarene «Selvportrett» og «En gang Aurora». Til tross for at resepsjonsteori primært er skrevet for litteratur, kan de samme prinsippene benyttes i en portrettdokumentar. Overordnet kan en si at tomrom i en portrettdokumentar skapes ved at filmen ikke viser eller forteller alt, men holder tilbake informasjon, slik at tilskueren selv må fylle inn det som «mangler».

Innenfor historiefortelling kan prinsipp som omhandler fortellingens struktur benyttes for å skape tomrom, og i neste omgang meddiktning. I en dokumentarfilm vil strukturen først og fremst skapes i klipperommet, ettersom man ofte har mindre mulighet til å styre historien i forarbeid og opptakssituasjon. Prinsipp som omhandler struktur, vil dermed ofte henge sammen med det filmatiske virkemidlet «klipp» i en portrettdokumentar. I klippefasen kan man fjerne det som ikke er filmatisk og som kan føre til at handlingen blir overfortalt. Klippeprosessen gir videre anledning til å strukturere fortellingen med utgangspunkt i det Iser beskriver som midlertidig tilbakeholdelse og «cutting technique». Dette kan gjøres ved å blant annet balansere mellom den informasjonen man gir, og informasjon som holdes tilbake. Man kan strukturere en historie nonkronologisk, og klippe til en ny scene før den forrige har utspilt seg. Parallellklipp og montasjer kan på samme måte være effektive grep for å skape tomrom.

Et annet viktig prinsipp vil være å bygge strukturen rundt det Olin omtaler som nøkkelscener. Nøkkelscener er scener av særlig verdi, ved at de inneholder øyeblikk av «erkjennelse». Det som berører en selv sterkt, vil ofte berøre andre. For å identifisere nøkkelscener kan magefølelsen dermed være en god ledestjerne slik McKee, Olin, Servoss og Langeland påpeker. Så handler det videre om å lede publikum inn mot disse scenene, slik at de er klar for å ta imot de sterkeste øyeblikkene.

Et annet veiledende prinsipp for å finne frem til nøkkelscener, er McKees prinsipp om å la tilskueren overvære meningsfulle valg og endringer av verdier hos karakteren. Slike endringer er nødvendig for at tilskueren skal oppleve empati, som ifølge McKee er en forutsetning for tilskuerens meddiktning. Portrettdokumentaren vil i så måte også være en velegnet sjanger til å la tilskueren oppleve empati, da den åpner for en nær skildring av et menneske over tid.

Tid i opptaksprosessen, og tid til å bygge tillitt og en trygg relasjon med den som skal portretteres i en dokumentarfilm, er fremlagt som essensielle forutsetninger for å kunne lage en portrettdokumentar ut fra de overnevnte prinsippene.

Filmatiske virkemidler kan føre en god historie til et ytterligere nivå, ved å bygge opp under filmens handling. Ved å skape en estetikk som forsterker det følelsesmessig uttrykket, kan man oppnå en subtil men kraftfull kommunikasjon med seerens underbevissthet. Filmatiske virkemidler som klipp, lyd og utsnitt kan forsterke og visualisere den portrettertes verden.

Prinsippet om meddiktning er antydningens kunst - det å tørre å overlate tolkning til tilskueren. Meddiktning handler i stor grad om balansen mellom det sagte og det usagte, og betinges av tilskuerens empati for den portretterte. Prinsipper innenfor historiefortelling kan

bidra til å gi tilskueren det nødvendige rommet for egen tolkning og medlevelse, og dermed bidra til tilskuerens meddiktning. Filmatiske virkemidler kan benyttes til å styre stemningen, underbygge og forsterke det filmatiske uttrykket av den portretterte. Til syvende og sist vil en likevel kunne si at alt avhenger av tilskuerens identifikasjon med den portretterte. Hvorvidt tilskueren har en dominant eller opposisjonell lese måte, slik Hall har beskrevet, kan avgjøre hvorvidt man meddiktes inn i den portrettertes verden eller ikke.

Litteraturliste

- Aase, T., & Fossåskaret, E. (2018). *Skapte virkeligheter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Atwood, M. (2014, 22. februar). The Importance of Storytelling. Hentet fra Trendhunter: <https://www.trendhunter.com/keynote/speech-on-stories>
- Birkvad, S. (2008). Den virkelige andre. *Z Filmtidsskrift*, 41-55.
- Birkvad, S. (2017, 28. februar). A Battle for Public Mythology. Hentet fra Sciendo: <https://content.sciendo.com/view/journals/nor/21/2/article-p291.xml>
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction film*. Wisconsin: Methuen.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It*. London: University of California Press.
- Bordwell, D., Smith, J., & Thompson, K. (2019). *Film art*. New York: McGraw-Hill Education.
- Eitzen, D. (1995, 1. oktober). When is Documentary?: Documentary as a mode of Reception. *Cinema Journal* 35, No 1, s. 80- 102.
- Frostad, P. (2018, 09. desember). Andmeldelse av En gang Aurora, norsk dokumentar fra 2018. Hentet fra Filmfront: <https://filmfront.no/omtale/6685/en-gang-aurora>
- Grodal, T. (2003). *Filmopplevelse- en indføring i audiovisuel teori og analyse*. Fredriksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Hall, S. (2006). Encoding and decoding in the television discourse. I P. Cobley, *Communication theories* (s. 127-156). New York: Routledge.
- Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L., Moe, H., & Østbye, H. (2013). *Metodebok for mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Hiltunen, A. (2002). *Aristotele in Hollywood*. Portland: Intellect Books.
- Høgseth, K., Olin, M., & Wallin, E. (Regissører). (2020). *Selvportrett* [Film].
- Iser, W. (1974). *The Implied Reader*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1978). *The act of reading*. London: The John Hopkins University Press.
- Iser, W. (1996). Tekstens appelstruktur. I M. Olsen, & G. Kelstrup, *Værk og læser* (s. 102-133). Holstebro: Borgens Forlag.
- Iversen, G. (2016). Den sosiale filmhistorien. I J. A. Diesen, T. Helseth, & G. Iversen, *Den levende fortiden*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (2019, 05. september). Å fange en livsverden. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2019/09/a-fange-en-livsverden/>
- Iversen, G. (2020, 23. oktober). (I. Vinge, Intervjuer)
- Lamark, H. (2012). *Portrettintervju som metode og sjanger*. Oslo: IJ-forlaget.
- Langeland, B. (2020, 25. september). (I. Vinge, Intervjuer)

- Langeland, B., & Servoss, S. (Regissører). (2018). *En gang Aurora* [Film].
- Lothe, J. (2011). *Fiksjon og film*. Oslo: Universitetsforlaget.
- McAdams, D. P. (1993). *The stories we live by*. New York: The Guildford Press.
- McKee, R. (1998). *Story*. London: Methuen.
- Nilsen, T. (2020, 25. september). (I. Vinge, Intervjuer)
- Olin, M. (2020, 18. september). (I. Vinge, Intervjuer)
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge university press.
- Servoss, S. (2020, 25. september). (I. Vinge , Intervjuer)
- Store norske leksikon. (2018, 20. april). Portrett. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/portrett>
- Store norske leksikon. (2019, 03. mai). Resepsjonsteori. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/resepsjonsteori>
- Sørenssen, B. (2017). *Å fange virkeligheten*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Toreg, J. (2013, 29. april). Klipperen som filmskaper. Hentet fra Rushprint: <http://rushprint.no/2013/04/klipperen-som-filmskaper/>
- Toreg, J. (2014, 04. november). Vekten av det usagte – undertekstens betydning. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2014/11/vekten-av-det-usagte-undertekstens-betydning/>
- Toreg, J. (2019, 19. mars). Å fange en karakter. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2019/03/a-fange-en-karakter/>
- Vik, S. (2020, 15. januar). Selvportrett. Hentet fra Filmpolitiet: <https://p3.no/filmpolitiet/2020/01/selvportrett/>

Vedlegg 1. Intervjuguide «Selvportrett»

Margreth Olin

1. Hva betyr meddiktning for deg?
2. Hva tenker du om filimatekniske virkemidler i dokumentarfilm? Er det noe du bruker mye tid på, som er viktig, eller du bevisst går inn for? (Lydopptak, utsnitt, lys, vinkler, type kamera, postproduksjon)
3. Hva tenker du om struktur/dramaturgi og historiefortelling i dokumentarfilm?
4. Hva kjennetegner et dokumentarisk filmportrett for deg?
5. Hvordan vil du selv beskrive formspråket/dokumentarens stil i dokumentaren «Selvportrett»? (farge, lys, klipp, musikk, utsnitt og lyd)
6. Hvorfor ble sjangeren på denne dokumentaren et portrett, var det gitt?
7. Hvilke virkemidler tror du bidrar til å skape meddiktning i dette portrettet av Lene Marie?
8. Har Lene Marie selv kommet med noen ønsker for hvordan denne dokumentaren skulle se ut/formidles?
9. Hvilke valg gjorde dere for å bygge Lenes karakter?

Vedlegg 2. Intervjuguide «En gang Aurora»

Benjamin Langeland, Stian Servoss & Thorvald Nilsen

1. Hva betyr meddiktning i dokumentar for dere?
2. Hvilke virkemidler og konkrete grep har dere benyttet for å skape fremdrift og meddiktning i dokumentaren «En gang Aurora»?
3. Hva tenker dere om filmatekniske virkemidler i dokumentarfilm? Er det noe dere bruker mye tid på, som er viktig, eller du bevisst går inn for? (Lydopptak, utsnitt, lys, vinkler, type kamera, postproduksjon)
4. Har Aurora selv kommet med ønsker eller innspill til hvordan formen på denne dokumentaren skal være, og hvordan hun selv skal fremstilles?
5. Hadde dere noen etiske utfordringer?
6. Var det gitt at dette skulle være et portrett på forhånd?
7. Hva kjennetegner et dokumentarisk filmportrett for dere? Hva egner det seg til? Styrker/ulempes?
8. Hva vil dere si er filmens nøkkelscener?
9. Hvilke virkemidler har dere benyttet for å skape bestemte opplevelser hos seeren gjennom denne historien?