



Det dokumentariske portrettet som dialog

Hans Eirik Voktor

Professor, Institutt for medie- og samfunnsfag, Universitetet i Stavanger.

Hans.voktor@uis.no

Turid Borgen

Førsteamanuensis, Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Stavanger

Turid.borgen@uis.no

Sammendrag

Det overordnede temaet for denne artikkelen er portrettet som dokumentarsjanger, nærmere bestemt relasjonen mellom dokumentarfilmskaperen og den som portretteres, og sekundært også relasjonen til publikum. Det er kunstnerportrettet som sjanger som trekkes fram og drøftes som case, forankret i filmen *Rødt speil*, et portrett av maleren Kjell Pahr Iversen. Metodisk bygger artikkelen på en selv- eller auto-etnografisk tilnærming. Det er forskning på egen kunstnerisk praksis der erfaringene og arbeidsmetoden til regissøren samt analyse av hvordan dette kommer til uttrykk i selve filmen. Arbeidsmetoden er basert på dialog, og denne innebærer også store etiske utfordringer.

Nøkkelord

dokumentarfilm, portrett, portrettdokumentar, etikk, dialogisk metode, autoetnografi

Abstract

The overarching theme of this article is the portrait as a documentary genre, more specifically the relationship between the documentary filmmaker and the person being portrayed and secondary also the relationship with the audience. It is the artist's portrait as a genre, which is highlighted and discussed as examples, anchored in the film *Red Mirror*, a portrait of the painter Kjell Pahr-Iversen. Methodologically, the article is based on a self- or auto-ethnographic approach. We do research on own artistic practice and use the experiences and working method of the director as well as analysis of how this is expressed in the film itself. The working method discussed is based on dialogue in which also the ethical challenges are analyzed.

Keywords

documentary film, portrait documentary, ethics, dialogue, autoethnography, artistic practice

Maleren sitter i profil. Han kikker opp mot et stort rødt ikon. Så begynner han å snakke:

De første drinkene. Hele dette forbarmende slør som varer fem minutter, ti minutter, et kvarter, en time. Som er så etterlengtet. At det ga i utgangspunktet tror jeg, startskuddet og innholdet til hele denne ikonserien. Og fordi det springer ut av et behov for et sted hvor alt tilsynelatende er i balanse. En slags hjemkomst. Et øyeblikk av melk og honning. Dette øyeblikk av lengselens innerste er hva ikonene handler om. Forutsetningene er noe så alminnelig som et hverdagslig kjedelig ønske om trøst (Voktor, 2018, 35:38).

Denne scenen og refleksjonen fra maleren Kjell Pahr-Iversen i portrettdokumentaren *Rødt speil* kommer etter timelange samtaler mellom maleren og regissøren av dokumentarfilmen, samtaler som hadde gått over uker og år. Regissøren og maleren, portrettøren og den portrettede, hadde i lang tid snakket om kunst som *behov*, og ikke minst om Pahr-Iversens mest berømte malerier; ikonene. Det var et tema han hadde berørt mange ganger tidligere, men aldri slik som i denne scenen. Referansene og historiene om ikonenes tilblivelse har blitt knyttet til malerens gjentatte besøk i en gresk-ortodoks kirke i København (Borgen, 2017a, 2017b), men da mer som inspirasjon enn som religiøse uttrykk.

Pahr-Iversen har også tidligere uttrykt at han ser kunsten som et behov: «I never tell myself that I have to paint. I have to paint. I act» (Leduc, 2004, s. 114). Dette kunstneriske behovet beskrevet som en «indre nødvendighet» (Borgen, 2017a, s. 45) er gjennomgående i offentlige intervjuer med maleren i bøker, filmer og avisartikler over flere tiår. I tillegg til Pahr-Iversens uttalte opplevelse av behovet for å male, ble det gjennom regissørens og malerens mange samtaler klart at behovet også handlet om kunst som *trøst*. I scenen som åpner denne artikkelen, beskriver han et minne med følelsen av hjemkomst og ønske om trøst. Disse minnebildene ble inngangen til dialogen mellom de filmskaperen og maleren. Nettopp dialog var regissørens arbeidsmetode i arbeidet med portrettdokumentaren.

Det overordnede temaet for denne artikkelen er portrettet som dokumentarsjanger, nærmere bestemt forholdet mellom dokumentarfilmskaperen og den som portretteres. Forskningsspørsmålene er for det første: hva innebærer en dialogisk arbeidsmetode og hvilke forutsetninger må en dialog mellom regissør og hovedperson ha? Det andre spørsmålet artikkelen vil drøfte, er hvilke etiske utfordringer en dialogisk arbeidsmetode skaper, og hvordan regissøren kan ivareta de etiske dimensjonene primært overfor den portrettede og sekundært overfor publikum.

Det er kunstnerportrettet som sjanger, som trekkes fram og drøftes som eksempel, forankret i den produksjonen som artikkelforfatter Voktor har arbeidet med som regissør i over tre tiår.

Artikkelforfatter Borgen har i samme periode arbeidet som medregissør eller dramaturg på et utvalg av filmene. Arbeidene spenner fra filmportrett av poeten Olav H. Hauge på åttitallet (Borgen & Voktor, 1988) til poeten og multikunstneren Svein Tang Wa i 2021 (Voktor, 2021). Hovedvekten av kunstnerportrettene er laget de siste seks årene.

Casen i denne artikkelen er portrettdokumentaren *Rødt speil* (Voktor, 2018). Vi har vært hhv. regissør og dramaturg for filmen, men i artikkelen er det regissørperspektivet, dvs. regissørens visjon og arbeidsmetode, som belyses og analyseres. Det kan ses som forskning på vår egen kunstneriske praksis. Metodisk bygger artikkelen på en selv- eller autoetnografisk tilnærming. Vi bruker erfaringene og arbeidsmetoden til regissøren samt analyse av hvordan dette kommer til uttrykk i selve filmen. En autoetnografisk metode anser personlig erfaring som en viktig kilde til kunnskap i seg selv i tillegg til at det gir innsikt i et større (kulturelt) perspektiv (Ellis & Adams, 2020). Forskeren er en aktiv og fullverdig deltaker (Anderson, 2006) og bruker «the experiences, knowledge and access to empirical material for research purposes» (Alvesson, 2003, s. 74). I en slik metodisk ramme kan også erindringer ha avgjørende betydning: «[...] remembered moments perceived to have significant impacted the trajectory of a person's life» (Ellis, Adams & Bochner, 2011, s. 12). Som vi vil komme tilbake til i analysen av *Rødt speil*, er dette helt sentralt både i vår vitenskapelige inngang og i regissørens konkrete arbeidsmetode.

Portrettdokumentarens kontekstuelle og etiske utfordringer

Portrettdokumentar kan ses som en egen sjanger innenfor dokumentar (Birkvad, 2017; Diesen 2005) – en parallell til fiksjonsfilmens subsjanger av biografiske filmer, såkalte biopics (Brinch, 2011; Custen, 1992). Et viktig skille mellom dokumentar- og fiksjonsfilm er regissørens relasjon til aktøren, den portretterte. Vekten av denne relasjonen finner vi etter vår oppfatning i sin mest rendyrkede form i portrettsjangeren. Bill Nichols framhever at aktører i en spillefilm har en trygghet i skrevne kontrakter, mens sosiale aktører, mennesker som representerer seg selv, er i hendene på filmskaperen (Nichols, 2016, s. 151). En filmskaper som vil opptre etisk og ansvarlig overfor sine medvirkende, må altså vise et større personlig etisk ansvar og følge etiske retningslinjer som ikke er formelle på samme måte som i fiksjon. «Documentary filmmaking is an art that involves other people directly. It is fashioned from the lives of others, sometimes in very raw, unmediated forms» (Nichols, 2016, s. 155).

Vi definerer *Rødt speil* som en portrettdokumentar og samtidig som en prosessuell og karakterdrevet dokumentar. Med prosessuell mener vi dokumentarfilmer hvor ytre forhold eller den filmiske prosessen forandrer konflikten under produksjonen. I dette tilfellet skjer forandringen som et resultat av dialogen under opptak. I den prosessuelle dokumentaren vil opptaksprosessen eller ytre forhold påvirke virkeligheten under opptakene. Dermed finnes det både en filmisk historie, en virkelighet og et forhold mellom disse to. Filmens fortelling må også ta opp i seg forandringene i den ytre virkeligheten underveis. Mikael Opstrup er opptatt av at virkeligheten ikke skal organiseres for å passe filmen, men at filmskaperen må forme filmen slik at den passer virkeligheten (Opstrup, 2021, s. 7). Han fortsetter: «The director of a character driven documentary also works in the world of complementary contradictions, conducting an artistic interpretation of real events without violating reality» (Opstrup, 2021, s. 14). *Rødt speil* bygger på historiefortellingen som strukturerende prinsipp mer enn argumentet som bærende prinsipp i dokumentarfilm, slik Nichols (1991) vektlegger.

Kunstnerportrettet kan ses som en snever del av sjangeren portrettdokumentar. Å diskutere selve sjangerbegrepet er utenfor rammen av denne artikkelen, men det er viktig å påpeke at det er lite forskning om portrettdokumentaren eller den biografiske dokumentaren – langt mindre enn den selvbiografiske dokumentarformen som bl.a. Renov (2004) drøfter som ulike modaliteter av praksis. Forskernes interesse for denne formen for dokumentar kan samtidig sies å være asymmetrisk med mediens og populærkulturens interesse for historiene om enkeltmenneskers liv.

Portrettet er en moderne dokumentarsjanger i film som kom for fullt på 1960-tallet: «Personality in the 'modern', psychological sense – the more or less complex character as we know it from novels, dramas and written biographies – does not play any significant role in the documentary until the 1960» (Birkvad, 2018, s. 292). Det kan argumenteres at det ble laget filmportretter også tidligere, for eksempel Humphrey Jennings' berømte *Family Portrait* (1951) eller Anstey og Eltons *Housing Problems* (1935). Men dette var filmer som primært fortalte historier i en kollektiv kontekst, en samfunnskontekst, ikke biografiske studier av (kjente) enkeltpersoner. Begrepet portrettdokumentar brukes også av Diesen i en historisk gjennomgang av TV-dokumentarer i NRK (Diesen, 2005, s. 70). Her gjorde sjangeren sitt inntog på 1960-tallet, dvs. fra starten av NRKs fjernsynssendinger. I stor grad dreide det seg om servile dybdeintervjuer med kjente personer, selv om det etter hvert ble mer påkostede og filmatiske portretter.

I tillegg til portrettdokumentar brukes også biografisk dokumentar som begrep både i film og litteratur. Særlig brukes det av forlag og av tilbydere av dokumentarfilmer, som strømmetjenesten Netflix. Under kategorien *biografiske dokumentarer* har Netflix laget en

rekke undergrupper f.eks. om sport, musikk og skeive, og de viser portretter av kjente personer fra Bill Gates via Joan Didion til Ronaldo.

Den dokumentariske biografien har en forløper i fiksjonsfilmen. Sara Brinch framhever at det var i spillefilmen at filmbiografien vokste fram allerede på 1910-tallet (Brinch, 2011, s. 50). Men også her ble sjangeren tydelig og befestet fra 1960-tallet, blant annet med flere Oscar-priser til biografiske filmer. Såkalte biopics (Custen, 1992) er spillefilmer som «framstiller en historisk persons liv, i fortiden eller i samtiden» (Brinch, 2011, s. 52). Dokumentarfilmen kan også ses som en variant av biopics, biografiske filmer (Rosenstone, 2007, s. 15), blant annet ved at den tildeler helte- og skurkeroller slik den biografiske spillefilmen ofte gjør (Birkvad, 2017). Biografien bygger på fakta, men faktaene settes inn i fortellingens form. Sara Brinch mener imidlertid at den biografiske spillefilmen har utviklet seg til en sjanger med «et potensial som kommer til uttrykk gjennom en større grad av kildekritisk seriøsitet og faglig research, men også gjennom brudd med sjangerens en gang etablerte konvensjoner for form og framstilling» (Brinch, 2011, s. 53).

Begge disse elementene – fakta og fortelling – gjør at den etiske dimensjonen blir tydeligere, noe som også er sentralt i vårt arbeid med dokumentarportrett. Både studier av den biografiske fiksjonsfilmen (Brinch, 2011; Custen, 1992; Rosenstone, 2007 mfl.) og av den biografiske dokumentarfilmen (Birkvad, 2017; Nash, 2010; Colusso, 2017 mfl.) vektlegger den etiske dimensjonen og særlig spørsmålet om etikk og ansvar overfor den som portretteres. Colusso (2017) kaller møtet mellom regissør og subjekt for det etiske møtet. Det er ikke minst et ansvar hos regissøren overfor den personen som får livet sitt i filmform. Ubalansen mellom filmskaperen og aktøren, mellom portrettøren og den portretterte, blir kanskje aller tydeligst i en portrettdokumentar der et menneskes person og liv, dets selvilde, er i sentrum. Historisk sett har nettopp ubalansen i makten mellom filmskaperen og deltakeren/aktøren vært et sentralt problem (bl.a. Sobchack, 1984; Nichols, 1991, 2016; Winston, 1995; Brinch, 2001; Thomas, 2012). Nichols mener at linken mellom etikk og makt er en viktig inngangsport for dokumentarfilmskaperne og ønsker en etisk kodeks som både ivaretar og forsvarer filmens aktører og publikum (Nichols, 2016, s. 157). Samtidig er maktforholdet ikke entydig. Noen aktører vil ha tilgang til andre former for representasjon og vil da være mindre avhengig av filmskaperen. Brian Winston (1995) har på sin side argumentert for at nøkkelen til etikk i dokumentarer er at filmskaperen blir en slags fasilitator for aktørens mulighet til å fremme egne interesser – self advocacy. Samtidig kan en samarbeidsmodell ha størst sjanse for å lykkes dersom den er prosessbasert (Thomas, 2012), og også åpner for at aktørene kan trekke seg underveis.

Et etisk aspekt ligger også i det faktum at den portretterte kan ha en agenda eller et ønske om å framstå i et eget skapt bilde. Goffman (1956) presenterer i sin klassiske bok *The Presentation of Self in Everyday Life* nettopp en persons framreden eller interaksjon med andre som fylt av ulike motiver for å forsøke å kontrollere det inntrykket motparten får av personen og situasjonen. Kristen Fuhs argumenterer også for at dokumentarfilmskaperne kan endre den portrettertes offentlige bilde, ikke bare en gang, men flere. I en analyse av tre dokumentarportretter av bokseren Mike Tyson viser han hvordan dokumentarene representerer og bidrar til de diskursive endringene i Tysons offentlige identitet: «[...] we come to see how documentary can act as an authenticating agent as it lends credence to the sincerity of this transformation» (Fuhs, 2017, s. 16). En regissør/dokumentarist og en hovedperson kan altså sammen eller hver for seg skape nye bilder av hovedpersonen gjennom dokumentaren.

Dialog som arbeidsmetode

Portretter kan lages både med og uten ønske fra den som portretteres, og med nålevende eller døde hovedpersoner. De portrettene og relasjonene vi undersøker i denne artikkelen, baserer seg på aktiv deltakelse fra den portrettede, nærmere bestemt gjennom dialog med regissøren av filmen. Dialogen mellom den portrettede og portrettøren har karakter av en erfarings- og meningsutveksling med stor grad av personlig involvering. Den forutsetter at begge parter ønsker å avdekke nye sannheter i egne liv. Dokumentarregissører leter gjerne etter aktører som er personlig meningsfulle for dem (Hoyles, 2010).

Dette skiller seg etter vår oppfatning fra mange andre dokumentarer. Disse er i mindre grad bygd på dialog, men heller på samtaler og intervjuer som har til hensikt å få fram gitte faktabaserte opplysninger.

En slik dialog baserer seg på tillit både fra regissøren og den portrettede. For å bygge og oppnå et tillitsforhold må begge også utsette seg for en risiko. Risikoen er klart størst hos den som skal få sitt liv fortalt, men også regissøren må være villig til å åpne seg for de reaksjonene en slik dialog kan føre med seg. En regissør har sine egne opplevelser og egne sår med seg inn i dialogen. Disse kan ha visse paralleller til sårene hos den som portretteres. Mer prosaisk, men like fullt en risiko, er det at regissøren har sitt eget verk – portrettet – som mål. Han eller hun risikerer hele sitt arbeid. «When we trust another with something of value we risk its loss», sier medieprofessor og dokumentarforsker Kate Nash, som også har en bakgrunn i medieproduksjon. Dette vil gjelde i dokumentarskaping: «[...] Thinking about trust in the context of documentary it becomes clear that both documentary-maker and participant entrust something of great value to the other» (Nash, 2010, s. 28).

Biograf og forfatter Ingar Sletten Kolloen har portrettert en rekke kjente personer, fra dronning Sonja til Snåsamannen. Han poengterer også spørsmålet om tillit som avgjørende:

Når jeg jobber med levende personer så handler det om mest av alt å skape et tillitsrom. Kunnskap klarer du å få tak i uansett, men du må skape et forhold som gjør at dem forteller deg alt og føler alt og viser fram hele seg. Og det tar tid og det er ofte veldig smertefullt (Larsen, 2021).

Selv om relasjonen mellom regissøren og hovedpersonen må baseres på tillit og dialog, er det en skjevhet eller ubalanse i den. Som Kolloen beskriver, må den personen som skal portretteres, vise fram hele seg og må stole på at den som forteller historien, ikke misbruker tilliten eller velger utsnitt av personens liv som er ugjenkjennelige eller har en slagside. Det er historien og livet til den som portretteres, som skal brettes ut og fortelles. Det kan være smertefullt. Biograf og sakprosaforfatteren Kolloen kaller det modig: «Jeg har jo av og til sagt at jeg synes de er modige dem som slipper meg inn i sine liv når jeg skriver om levende folk. Jeg hadde aldri gjort det» (Larsen, 2021). I den siste delen av artikkelen vil vi drøfte disse etiske dilemmaene i arbeidet med filmen *Rødt speil* – i særdeleshet utfordringene som følger en dialogisk arbeidsmetode.

Et portrett av nålevende personer kan sies å basere seg på en – formell eller uformell – kontrakt mellom portrettøren og den portrettede. Denne kontrakten skal kunne vare gjennom uenigheter om dyptliggende menneskelige spørsmål, men gjør det selvsagt ikke alltid. Det å komme dit at en slik forbindelse kan opprettes, innebærer et forberedende løp. Som i alle menneskelige relasjoner starter det med å finne noen tilkoblingspunkter, ideer, spørsmål eller fascinasjoner som er felles. Disse blir del av dialogen som kan ses som en måte å utfylle hverandre på, og å bidra til å belyse egne spørsmål. Den dialogen som foregår uten at det filmes, kan også ses som en forhandling. I analysen av Claude Lanzmanns omdiskuterte dokumentar *Shoah* fra 1985 peker Stella Bruzzi på at vi må erkjenne at dokumentar-

film alltid er et resultat av komplekse forhandlinger mellom filmskaperen og virkeligheten når den ikke filmes (Bruzzi, 2000, s. 123). I en dialogisk arbeidsmetode vil store deler av dialogen foregå når det ikke filmes.

Filmen *Rødt speil* er et portrett av maleren Kjell Pahr-Iversen, nå over åtti år gammel. Han lever et liv sammen med sine bilder. Han maler fra åtte om morgenen til sju om kvelden hver dag hele året. Han er skilt, gift på nytt og har et barn og barnebarn.

Som åtteåring var Kjell Pahr-Iversen utsatt for en skyteulykke hvor han fikk halve ansiktet revet bort. Ulykken skjedde nyttårsaften 1945, da en beruset mann fyrte av en signalpistol, og en rikosjett traff ansiktet til den åtte år gamle Kjell. I årevis etterpå måtte gutten gjennom utallige operasjoner for nærmest å bygge et nytt ansikt på den ene siden. Denne opplevelsen og de psykologiske følgene ulykken direkte eller indirekte fikk, var et viktig spørsmål for regissøren. Var det her dette uttrykte behovet for trøst lå? I regissørens og malerens samtaler før opptakene startet, ble det klart at erindringene og minnene var sentrale for maleren, og at de også måtte være det for filmen.

Det er samtidig viktig å poengtere at individuelle minnebilder ikke er objektive og helhetlige, men gjerne rekonstruerte og partielle. Erll (2008, s. 6) viser til John Locke, som sier at «identities have to be constructed and reconstructed by acts of memory, by remembering who one was and by setting this past Self in relation to the present Self». I analysen av den historiske og intervjubaserte dokumentaren *Mørketid* av Karoline Frogner fra 1995 poengterer Sara Brinch: «En vitnebasert dokumentar med fokus på fortiden vil gi en subjektivt orientert historieformidling» (2001a, s. 224). Vår dokumentar er historisk i den forstand at den søker bakover i malerens barndom, oppvekst og start som kunstner, men det er nettopp det subjektive, gjemte laget som skal fortelles. En annen kjent dokumentarist, Margareth Olin, beskriver sin tilnærming til den som skal portretteres, som en jakt på det hun kaller «nøkkelhendelser»:

I et 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 portretterte mennesket virkelig er, på dypet (Olin sitert i Vinge, 2020, s. 27).

Dette samsvarer på mange måter med inngangen til arbeidet med portrettdokumentaren om maleren Kjell Pahr-Iversen. Gjennom innledende samtaler og research så regissøren den skjebnesvangre nyttårsaften som nøkkelhendelsen. Den var kjent, men samtidig en del av malerens innerste rom – rom han ikke umiddelbart var klar til å slippe regissøren inn i. Det viste seg etter hvert at han heller ikke alltid selv visste hvordan disse rommene så ut.

Tittelen på dokumentaren, *Rødt speil*, er tittel på et av Pahr-Iversens malerier. Speilet både som metafor og realitet har fulgt maleren i livet og i kunstnerskapet. Et sentralt minne er speilet som hang i entreen i barndomshjemmet. Han beskriver minnet om speilet slik: «I mine guttedager var det å se seg i speilet en blanding av selvpinsel og nesten et slags vanvittig ønske om at denne gang jeg så i speilet så var de gamle ting vekke» (Voktor, 2018, 30:10).

Dokumentarskaperens jakt på avgjørende hendelser i hovedpersonens liv kan i vitenskapelig sammenheng ses i autoetnografisk metode, en kombinasjon av (selv)biografi og etnografi (Ellis et al., 2011; Anderson, 2006). «Most often, autobiographers write about ‘epiphanies’ – remembered moments perceived to have significantly impacted the trajectory of a person’s life [...]» (Ellis et al., 2011, s. 275). Begrepet åpenbaring (epiphany) kan ses som en parallell til Olins bruk av nøkkelhendelse og er sentralt i analysen av arbeidsmetoden i *Rødt speil*. Etnografene er deltakende observatører i kulturer de studerer. Med kombinasjonen –

autoetnografi – som metode kan forskeren beskrive og analysere personlige erfaringer for å forstå kulturelle erfaringer. Det innebærer oftest tette relasjoner til deltakerne i forskningen: «Furthermore, autoethnographers often maintain and value interpersonal ties with their participants, thus making relational ethics more complicated» (Ellis et al., 2011, s. 281).

Gjennom den dialogiske metoden som regissøren bruker, er målet å komme nærmere en (ny) sannhet. Det er ikke en objektiv sannhet, men gjennom avdekking av minnebilder og fragmenter gjennom dialog kan en stille nye spørsmål til vedtatte narrativ. Sannhet som begrep er komplisert. Som regissør av en portrettdokumentar søker vi ikke én sannhet, men versjoner av det sanne.

Dialogen kan ha paralleller til en terapeutisk situasjon. Atle Kittang (2003) viser hvordan Freud sammenlikner terapeutens rolle med kunstnerens, og hvordan ikke-erkjente lag i mennesket kan synliggjøres i kunst på samme måte som i terapeutens samtaler. Skillene er imidlertid viktig å presisere. Portrettøren skal ikke behandle og har ikke noe klientforhold til den portretterte. I dialogen har de samme mål om økt forståelse. Portrettøren har kun den subjektive sannheten, den skarpere tolkningen, som sitt mål. Det betyr igjen at portrettørens rolle baserer seg på en annen etikk enn terapeutens. Terapeuten har et ønske om å behandle og ta opp det som er smertefullt å leve med. Regissøren har kun et ønske om å forstå. I dialogen vil regissøren dermed søke å unngå områder som i nåtid oppleves som vanskelige dersom han tror denne berøringen kan gjøre eventuell nåtidig smerte større. Samtidig vil den portretterte kunne kjenne det godt å «ta på dei sår som er grodd», som Einar Økland uttrykker det i portrettdokumentaren *Einars Veg* (Voktor, 2020). Å erkjenne sitt ubevisste betyr at en erkjenner at noen av rommene er skapt av skader som er blitt feil, og demoner. Noe av det som særpreger et kunstnerportrett, er broen mellom mennesket og kunsten. Det usagte kan få sitt uttrykk i og gjennom det kunstneriske uttrykket.

I denne sammenhengen vil vi avgrense oss til det skjulte eller fortrenge som minnebilder, som igjen utgjør grunnlaget for regissørens tolkning av den portretterte. I filmen om Kjell Pahr-Iversen ble minnene tilgjengelige gjennom arbeidet med maleriene. Dialogens kretsing rundt det skjulte skjedde både i filmen og i virkeligheten gjennom Pahr-Iversens arbeid foran lerretene.

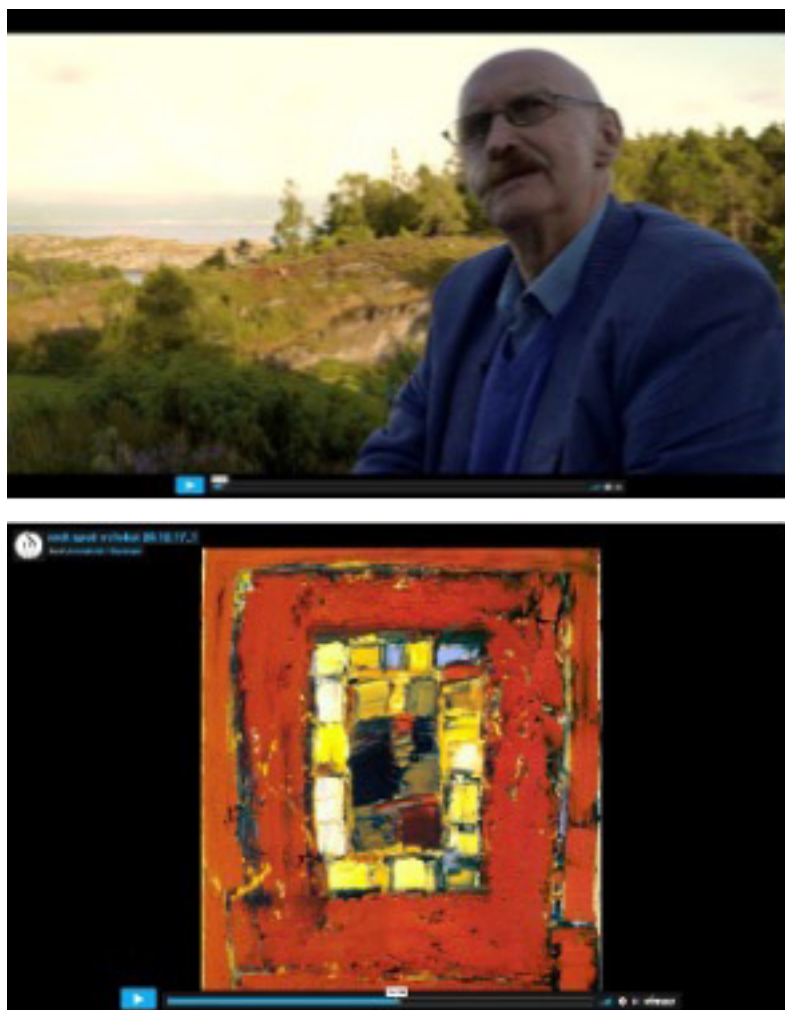
Rødt speil – dialog og forhandlinger

Disse minnene dreier seg mindre om suvenirer fra turer eller sånn som en kan snakke om over en kopp kaffe. Det er minner av en annen type, som bare er tilgjengelig gjennom bildet. De fargene og strekene man har, virker på min hjerne som inngangsdøren til en mer eller mindre hemmelig verden som kanskje i løpet av dagen ellers er stengt. Bildene er som rom der en åpner en dør (Voktor, 2018, 40:10).

Det er maleren som snakker om sine minner og sammenhengen med kunsten. For både regissøren og maleren tok det lang tid å komme fram til det maleren kaller «minner av en annen type».

I denne delen går vi videre inn i artikkelens første forskningsspørsmål; hva innebærer en dialogisk arbeidsmetode, og hvilke forutsetninger må en dialog mellom regissøren og hovedpersonen ha? Vi skal drøfte spørsmålet gjennom å analysere regissørens arbeidsmetode i dokumentarportrettet *Rødt speil*.

I ulike medier er det gjennom årene gjort mange intervjuer med Kjell Pahr-Iversen. Dette researchmaterialet og bildene i seg selv pekte i retning av at kjernetemaer i kunsten hadde forankring i malerens fortid. Både bildenes titler – som Juletreet på torget og H.C. Andersens inntog i himmelen – og kunstnerens egen omtale av sentrale bilder var i stor



grad knyttet til og forankret i hans barndom og ungdom. Barndommen framsto sentral også i de lyse minnene.

Regissørens første inngang til maleren og filmprosessen var interessen for Pahr-Iversens bilder. De innledende møtene mellom maleren og regissøren ga bud om en mulig film fordi Pahr-Iversen framstod som en hovedperson med dramatisk kraft, dvs. med en indre konflikt og en mulig utvikling. Etter noen ukers innledende samtaler mellom de to ble det klart for regissøren at dokumentarfilmen skulle bli et portrett av *maleren* – et portrett som skulle ta utgangspunkt i malerens behov for bildene. Som scenen i starten av artikkelen viser, la han selv vekt på at kunsten oppsto av hans behov. I den ferdige filmen sier han også: «Mitt behov er det samme som mine evner. Det er mitt talent.» Samtidig var han uklar og tilsynelatende usikker på forbindelsen mellom dette behovet og maleriene. Han ga mange forskjellige innganger og forklaringer, men for regissøren framsto det som at «behovet» i hovedsak var knyttet til emosjonelle opplevelser og konflikter som hadde oppstått for lenge siden.

En film om maleren og kunsten betød at alle deskriptive eller tradisjonelle faktabaserte biografiske tilnærminger til Pahr-Iversens kunst ble valgt vekk. Pahr-Iversen er en sentral kunstner i norsk etterkrigsekspressjonisme, men disse sidene tilhørte ikke dette portrettet. Det kunstneriske grepet skulle være et portrett hvor behovet skulle uttrykkes i en fortelling – en bevegelse hvor minnene og konfliktene i malerens fortid møtte skapingen av nye bilder. Det som skiller en person, en karakter, fra en *filmisk* karakter, er at den filmiske karakteren må ha et dilemma – et dilemma som åpnes slik at det kan deles av et meddiktende

publikum. På denne måten strever portrettet vekk fra en ren individuell erfaring til en felles opplevelse. Pahr-Iversens dilemma i denne filmen uttrykkes sterkest i hans barnlige møte med speilet, slik vi tidligere har vist.

Men dilemmaet vender tilbake flere ganger og utvikles i en scene der han står fast foran et bilde. Han kommer ikke videre, men kan likevel ikke viske det ut, male over, begynne på nytt: «Det er imidlertid ikke brukbart i det alminnelige liv. En kan ikke bare stryke ut, ganske enkelt, fordi sånn fungerer ikke livet» (Voktor, 2018, 49:01). Utvikling av dilemmaet i selve dokumentaren skulle skje gjennom dialog og møtet mellom handling, maleprosessen i nåtid og fortid. Det filmiske uttrykket måtte klare å fange dette gjensidig kausale forhold mellom fortid og nåtid og den bevegelsen det forløste i den sentrale konflikten.

For å skape et tillitsrom og en relasjon der det var mulig å få til en dialog og en søken etter det usagte, gjorde regissøren og filmteamet så lite som mulig. I denne som i de fleste dokumentarene han har laget, gjorde han all filmingen selv. Det var et enmannsteam hvor regissøren hadde alle opptaksfunksjoner. Først og fremst ga det relasjonen større nærhet. I de aller fleste situasjonene og dialogene underveis i prosessen var maleren og regissøren de to eneste i rommet. Rommet var først og fremst malerens atelier, der han møter tidlig hver morgen og arbeider til sein kveld. Maleren hadde alltid en såkalt mygg som mikrofon på seg. Lyset var satt opp, og stativet og kameraet var klart til å fange de bevegelsene regissøren trodde kunne komme.

I tillegg gjorde regissøren intervjuer med maleren foran kamera. Regissøren er skjult i den forstand at han verken ses eller høres, men bildet viser en tydelig intervjusituasjon, jf. bildet til høyre i starten av kapitlet. Publikum forstår at maleren snakker til personen bak kameraet. Enkelte intervjusekvenser er noe mer uklare for publikum i den forstand at de foregår mens Pahr-Iversen maler.

Eksposisjonen, forutsetningene, omstendighetene og konteksten for situasjonen kunne gjøres som ekspositoriske intervju, men publikums innlevelse i konfliktene, og dermed deres fulle forståelse av disse minnene, ville de bare kunne oppleve hvis de fikk følelsen av å være til stede når avdekkingen skjedde hos maleren. Bevegelsen, endring av konflikt, er dramaets hjerte og forutsetningen for publikums meddiktning. Det ble dermed viktig å fange endringene, bevegelsen, når det skjedde hos Pahr-Iversen. Hvis hans bilder var så sterkt knyttet til disse minnene, ville regissøren kanskje kunne finne et uttrykk for det. Bildene kunne da bli inngangsdøren til en hemmelig verden både for Pahr-Iversen, for regissøren – og dermed for publikum. Men da måtte filmen klare å fange dialogen mellom Pahr-Iversen og maleprosessen. Konkret betydde det at regissøren satt med sitt kamera ved siden av maleren mens han malte. Det kunne gå timer, dager. Til sammen ble det nærmere åtti timer opptak over en periode på to år. Den ferdige filmen er 58 minutter.

I tillegg til malerens arbeid med nye bilder ønsket regissøren å identifisere og inkludere bilder som var laget for mange år siden, og som har hatt en særlig betydning i kunstnerens liv. Det var ikke like lett å skape en slik dialog mellom disse ferdige bildene og maleren. Bildene var i tillegg ofte vanskelig å få tak i fysisk, de var i private hjem og på museer. I møte med disse gamle bildene tok regissøren en mer aktiv rolle i dialogen, i motsetning til de bildene som ble skapt under filmingen. Der oppsto minnenes møte med den aktive og samtidige maleprosessen, og regissøren hadde rollen som et tilbaketrasket vitne som fulgte prosessen og stilte spørsmål der det var nødvendig.

Noen av Pahr-Iversens barndomsminner var lyse, noe som også vises igjen i deler av maleriene. Andre var vanskelig å nå enten fordi de fortsatt var såre, eller fordi de var dekket av andre erindringsbilder og versjoner. Dialogen mellom maleren og regissøren ble sentral ikke bare for de to og for filmen, men også for kunsten.

Pahr-Iversen skriver selv på sin blogg:

Da jeg ved inngangen av 2018 begynte å bygge en billedform for Juletreet på torget, kom løsningene og fremdriften i arbeidet som en følge av de mange samtalene jeg hadde med Hans Eirik Voktor under forberedelsen til filmingen av dokumentar-portrettet *Rødt speil*. Som arbeidet gikk, kom filmen mer og mer til å vokse frem av minner og hendelser langt tilbake. Disse filmårene med graving i og nærsyn på opplevelser for lenge siden, hadde til hensikt å forstå og å finne sammenhenger. Disse, ofte smertefulle møter med seg selv, og hva som engang var, satte meg etter hvert i stand til å akseptere omstendigheter i mitt eget liv (*Pahr-Iversen, 2018*).

Den endelige tolkningen av minnene kretset rundt dilemmaet om å flykte fra eller forsone seg med sine tap, å unnsnippe demonene eller leve med dem. Malerens kjærlighet til eventyrforfatteren H.C. Andersen knytter seg også til Andersens evne til å beskrive det ufullkomne og at alt kan bli noe annet.

En av nøkkelsenene i filmen ligger i filmens midtpunkt. Scenen skildrer dilemmaet – bevegelsen fra flukt til forsoning. Tidligere i artikkelen gjenga vi deler av minnebildet til Pahr-Iversen knyttet til å se seg i speilet den gangen han var barn og ungdom. Speilet finner vi igjen i mange av Pahr-Iversens bildeserier. Det store speilet som hang i gangen i barndomshjemmet hans, var skremmende for den lille gutten samtidig som han hadde behov for å se på sine sår, og kanskje håpe at de ville forsvinne.

Han beskriver det som selvpinsel. Men han fortsetter:

Samtidig gjennom speilet kan du da altså forandre og redde og berge. Omdanne. Det er egentlig det jeg driver med. Som årene gikk ble det slik tror jeg at jeg kom til en slags våpenhvile med speilet. Få en slags forståelse for feilenes, fiaskoenes, svikenes betydning Det ble en umistelig tanke for meg og veide ganske enkelt mer enn denne einøyde gloingen (*Voktor, 2018, 30:10*).

Dette minnet tilbake til barndommen, denne åpenbaringen (Ellis et al., 2011) eller nøkkelhendelsen (Vinge, 2020) en nyttårsaften for lenge siden og årene etterpå, kom i filmen som et resultat av den dialogen regissøren og maleren hadde. En åpenbaring kan defineres som «an event after which life never seems quite the same; an event that often generates pain, confusion, anger, and/or uncertainty or that has made a person feel immensely vulnerable; an event, often a turning point, that changes the perceived and often desired trajectory of life» (Ellis & Adams, 2020, s. 374). Mens biografier/portretter ofte bruker begrepet mer subjektivt, noe som for en person kan framstå som minner, følelser o.l. lenge etterpå, vil forskere som bruker autoetnografi som metode, se åpenbaring som noe som i større grad er del av en kultur, og som må analyseres i en slik kontekst (Ellis et al., 2011, s. 275) I denne artikkelen forstås begrepet som en kombinasjon; i arbeidsmetoden til regissøren blir nøkkelhendelsen i Pahr-Iversens liv og kunst hentet fram av minnebilder og følelser gjennom dialog. I analysen og narrativet i artikkelen ses det også i en større kulturell og dokumentarisk kontekst.

Fortellingen er plassert hos den portretterte i dennes verden. Det er han som snakker, enten til regissøren eller til andre personer i rommet. Den portretterte hadde dermed full oversikt over hvilke kilder som kom til orde i filmen. På den måten mener vi at relasjonen mellom den portretterte og portrettøren ble ytterligere forsterket og ansvarliggjort, dvs. at den kjennes forpliktende for begge parter. Regissørens rolle var kun fortolkerens uten en egen stemme i filmen. Filmene har stillbilder fra Pahr-Iversens barndom og ungdom samt arkivfilm fra Stavanger og København. Men filmens premiss betød at den ikke kunne inneholde rekonstruksjoner.

Det er ett unntak fra valget om at ingen andre enn Pahr-Iversen selv snakker om ham i filmen. Hans datter, Helene Pahr-Iversen, uttaler seg om sin far. Selve intervjuet med datteren Helene ble imidlertid gjort i atelieret med han selv til stede. At han skulle være i rommet, var et krav fra regissøren, ikke maleren. Pahr-Iversen skulle høre alt som ble sagt om han. Det var viktig for regissøren at dialogen bygde på full transparens. Pahr-Iversen måtte kunne overskue alle meningsbærende kilder som var tenkt brukt.

Det at den portretterte kjenner at relasjonen mellom regissøren og ham selv er den eneste kilden og det eneste verktøyet til utvikling, påvirker den portrettertes indre konflikt og gjør denne dialogen mer avgjørende. Han vet da og innstiller seg på at den konflikt som projiseres i møte med minnebildene, er basis. Det gir også en annen nærhet at den portretterte og portrettøren er alene i rommet. Denne nærheten vil publikum forhåpentligvis kunne oppleve ved at de kjenner at Pahr-Iversen tør å slippe taket, og la tankerekker flyte ut i ukjent farvann helt til endes. En tillitsfull relasjon er bygd på trygghet. Tryggheten handler om og er basert på felles mål og rolleforståelse. Trygghet må ses som en forutsetning for å kjenne på utrygghet. På mange måter er det en parallell til den gamle method acting-forståelsen: «føle seg trygg nok til å søke utrygghet». Trygghet innebærer også at den portretterte skal kjenne en felles forståelse som gjør dialogen ærlig.

Hvis man som regissør ønsker å nå et helt menneske i den portretterte, er den dialogiske relasjonen altså en mulig vei. Det betyr at regissøren må begynne med seg selv. Man må undersøke og hele tida spørre hvorfor og hvordan man relaterer seg til den portretterte. Vi må finne gjenklangen i oss selv (Hoyles, 2010), portrettet må ha en felles menneskelig erfaring. Skal man virkelig tro på dialogen, må både møtene med den portretterte med og uten kamera, selve opptakene og klippeprosessen i etterkant også ses som en reise i egne forestillinger eller mangler på forestillinger.

Kreativt arbeid er utvelgelse, uttrykk og refleksjon. I tillegg handler det om å bruke tid. I *Rødt speil* gikk opptakene over to år. Andre filmer, som *Einars Veg* (Voktor, 2020) om forfatteren Einar Økland, tok tre år å ferdigstille, mens den siste portrettdokumentaren om multikunstneren Svein Tang Wa tok mer enn tre år.

Gjennom opptaksprosessen måtte regissøren også se på sine egne arbeidsmetoder på nytt for å imøtekomme den dialogen med aktøren som tvang seg fram. For regissøren har det vært en lang vei, et helt yrkesliv, å komme til en situasjon hvor portrettøren og den portretterte samarbeider om å finne den tredimensjonale karakter. Manusforfattere og historiefortellingspedagoger som for eksempel Robert McKee (1999) trekker ofte opp kun menneskets to dimensjoner, uttrykt i deres want og need, men de problematiserer sjelden alle de andre mekanismene som spiller inn, som dekkminner og forskjellige fortrenningsmekanismer. Hvis historiefortellingspedagogene skiller mellom tekst og subtekst, er vårt poeng at det subtekstuelle også rommer de formene vi ikke erkjenner, og de formene som dukker opp i forkledningene. Minnene rommer alle disse tre lagene som kan gi viktige og nødvendige svar: følelser vi ikke forstår, følelser som kan skape behov for kunst. Og behov for trøst.

I scenen i starten av artikkelen snakker maleren om den trøsten han finner i det øyeblikket da alt er i balanse, et øyeblikk av melk og honning. En hjemkomst. Begrepet hjemkomst finner vi i flere av Pahr-Iversens bilder. I tidligere intervjuer og i bøker om hans kunst og liv har hjemkomst vært del av et narrativ om bestefaren. Bestefaren hadde seilt på «de 49 hav» og fortalt barnebarnet om følelsen av å komme inn til en havn etter en lang seilas.

Regissøren gjorde seg følgende refleksjoner og vurderinger for å gå dypere inn i dialogen og minnebildene om hjemkomsten: Hvordan kunne en fortelling fra bestefaren, rett nok en bestefar som betydde mye, skape et tilbakevendende tema i Pahr-Iversens mer enn 60 år

lange kunstneriske virke? Det føltes som om forklaringen lå dypere. Hvis hjemkomsten var en trøst, slik han plutselig åpnet opp om i startscenen, var det vanskelig å se for seg at bestefarens fortelling kunne skape så dype spor.

I flere samtaler forsøkte regissøren derfor å vende tilbake til hjemkomsten. En dag hadde Pahr-Iversen begynt å male noen nye, nesten rosa bilder. Regissøren forsøkte å få en samtale om disse bildene – om hvorfor det var nødvendig å male dem. Maleren hadde ingen forklaring. Så plutselig noen dager senere sa han at fargene i bildet er minnene om morens kjøkkenhåndkle.

Dialogen utenfor kameraet gikk slik:

– Det var et utvaska kjøkkenhåndkle.

– Som hun holdt i hendene?

– Nei. Det hang på ei stang på veggen.

– På kjøkkenet. Og så lyste det slik?

Så kom setningene som ble filmens slutt:

– Uansett bildets tematikk har jeg alltid prøvd å skape denne følelsen av innseiling, hjemkomst. Som da min mor åpnet døra, jeg kom inn, og så var alt i orden (*Voktor, 2018*).

Dette ble filmen eller essensen i filmen. Hjemkomsten er ikke lenger først og fremst fortellingen til bestefaren. Hjemkomsten er denne lille gutten med et halvt ansikt som strever så mye med tilværelsen ute at han springer hjem, der moren hans åpner døren og slipper ham inn på kjøkkenet.

Dette intervjuet var det siste opptaket i atelieret. Brikkene falt på plass. Minnene ble tilgjengelig for maleren gjennom å skape bildene. For regissøren var oppgaven å være til stede. Lytte, spørre, bli med på veien.

På sin blogg skriver Pahr-Iversen etter beskrivelsen av dialogen med filmskaperen og åpningen av egne gjemte rom:

Så skjedde det en dag noe merkelig. Jeg prøvde, på et stykke papir, å tegne et kart over noen rom i huset i Hillevågsveien 79 hvor jeg vokste opp. Plutselig så jeg, i dette virvar av linjer og overstrykninger, et underliggende, omfavnende strekssystem tre frem, og jeg tenkte: Endelig! (*Pahr-Iversen, 2018*).

Rødt speil – etiske dimensjoner

Hvilke etiske utfordringer skaper en dialogisk arbeidsmetode, og hvordan kan regissøren ivareta de etiske dimensjonene primært overfor den portretterte og sekundært overfor publikum?

«Det er et stort gap mellom det å leve et liv og det å lage film om det» (Brinch, 2001b, s. 250). Som filmskaper må du også vurdere konsekvensene av dokumentaren for den som portretteres eller som får sin historie fortalt offentlig. Det er særlig påkrevd når en filmer sårbare mennesker eller mennesker i en sårbar situasjon. Som vi har drøftet tidligere i artikkelen, er tillit avgjørende i en dialogisk arbeidsmetode. Med tillit følger også ansvar. Den som gjennom tillit og dialog søker å lage et helhetlig portrett der også personens bevisste eller ubevisste skjulte minnebilder og erfaringer skal med, må være sterk i sin etiske bevisst-

het og agering. Det skapes ofte tette bånd mellom den som portretterer, og den som portretteres. Dette skaper igjen utfordringer med en form for «relasjonell etikk» (Ellis et al., 2011, s. 282) – både for regissøren i dokumentarsituasjonen og for forskeren i analysen underveis og i etterkant.

Dokumentarfilmskaperne er ikke underlagt de samme formelle etiske forpliktelsene som for eksempel journalister eller leger. Nichols trekker fram behovet for etiske retningslinjer for dokumentarister, retningslinjer som ivaretar vårt ansvar både overfor den sosiale aktøren – personen eller personene som filmes – og overfor publikum (Nichols, 2016, s. 157). Begge skal behandles med respekt og åpenhet. For Nichols er både transparens og maktforhold sentralt i arbeidet med mennesket foran kamera. Et sentralt spørsmål i maktbalansen er om den portrettede har andre kanaler for å fortelle sin historie, eller om han eller hun er helt avhengig av filmskaperen. Vår aktør har mange kanaler. Det kan ses som en styrke for dokumentaren også i et etisk perspektiv at han blir i filmen, i relasjonen.

I forrige delkapittel drøftet vi dialogen som avgjørende både for den dramatiske utviklingen av filmen og den portrettede, men også for transparensen i relasjonen med regissøren.

Gjennom dialogen utfordret regissøren flere sider ved Pahr-Iversen, også hans mulige demoner, og maleren åpnet etter hvert mer og mer opp. Spørsmålet om alkohol og frigjøring var én del av dette. Som ung reiste Pahr-Iversen til København. Storbyen ble et fristed hvor ingen så ham, hvor han møtte malergruppen Cobra – og ikke minst møtte han alkoholen, slik også scenen i starten av artikkelen viser. For den unge maleren ble det en enorm frigjøring. I filmen sier han: «[...] med hjelp av den strålende alkoholen så ble jeg befridd» (Voktor, 2018). Men han tok feil; demonene var ikke borte, de dukket opp igjen og var blitt mange flere.

En del av disse demonene har skapt og skaper også hindre i hans daglige liv. På jakt etter det autentiske, en kjerne, er det en risiko for at filmskaperen går for tett på. Det er regissøren som etter at alle opptakene er gjort, sitter med kontrollen og valgene. Dokumentarregissør og forsker Nina Grünfeld er en av dem som betoner det tunge ansvaret som en filmskaper har og må ha når hen skal lage film om et menneske: «Å gi av sine erfaringer og sitt liv til en filmskaper eller forfatter er en sjenerøs handling som fortjener respekt», skriver hun (Grünfeld, 2014, s. 50). Den oppfatningen vil mange dokumentarskaperne og portretører dele, også vi. Kittang (2003) med henvisning til Freud trekker sammenlikning mellom kunstneren (i dette tilfellet regissøren) og terapeuten. Men det er samtidig viktige skiller mellom disse to rollene. Som regissør har du ingen forutsetninger eller mål om å helbrede eller å påvirke aktørens liv.

I *Rødt speil* kunne det såre og nakne fort bli for nakent, for nærgående. Valget ble derfor å ikke forfølge alle sporene, men la den portrettede ha disse for seg selv. Dette gjelder i særlig grad de vanskene som oppleves som ikke oppgjort. Det betyr at deler av demonenes orkester blir sett på som private og utelates fra filmen. I dette tilfellet er også de minnene som ikke gir oss innsikt i hans kunst, bevisst utelatt i filmen. Scenen over ble ikke forfulgt.

For mange aktører som lever i en offentlig eller halvoffentlig sfære, er det skapt – av dem selv eller andre – et bilde av personen. Noen historier er fortalt mange ganger og har blitt personens narrativ. Det er rimelig å hevde at det også gjelder Pahr-Iversen. For en historiker – og en dokumentarfilmskaper – blir spørsmålet delvis om man da kan stole på det folk forteller. Knut Kjelstadli bruker begrepet minnebrokker, noe man delvis bevisst henter fram fra sin egen historie: «Gjennom å sette sammen elementer av vår egen fortid skaper vi en identitet vi kan leve med sjøl og presentere overfor andre» (Kjelstadli, 1999, s. 196). Det å bevisst eller ubevisst skape en slik identitet eller historie om sitt eget liv betyr at noe løftes fram, mens andre deler forblir skjult eller usagt.

Et portrett er en offentlig versjon av aktørens selvbylde, og denne vil ønske å gi sin versjon av seg selv. Regissørens fortolkning kan ses som en forhandling med aktøren fordi dokumentarregissøren har også en annen viktig relasjon: relasjonen til sitt publikum. Regissørens relasjon blir dualistisk. Hen skal på samme tid overvinne, dyrke og minimere den avstanden som er en forutsetning for å kunne fortelle sin historie. Samtidig som regissøren skal være så nær aktøren som mulig, må hen føle seg fri til å fortolke og lage sitt eget selvstendige verk. Relasjonen har dermed også en sterk etisk side. Det kan være utfordrende for regissøren å beholde friheten og samtidig ta hensyn til den portrettertes ønsker, selvforståelse og ikke minst hva en slik offentlig framstilling gjør med han og menneskene i hans liv. Regissøren og maleren har gått inn i dialogen med gjensidig åpenhet og risiko, men det er bare livet og historien til den som portretteres, som fortelles.

Den etiske forpliktelsen overfor publikum er ikke alltid like klar som den vi har overfor den medvirkende. I faktabaserte dokumentarer skal publikum kunne være trygg på at det er fakta som presenteres, og at det gjøres uten manipulasjon eller partiskhet. I et kunstnerportrett som vårt er ønsket å oppnå sannhet som avdekking, men ikke som nøytrale fakta. Publikum skal også få muligheten til selv å være med i malerens og filmens dramatiske utvikling. Publikum skal fristilles gjennom å få mulighet til å bruke sin fantasi. Regissøren må derfor gi publikum mulighet til å se bilder som per definisjon viser andre sider, andre sammenhenger, og også gjør publikum i stand til å trekke andre slutninger enn den portrettede selv gjør.

Å begrense søket etter det uenevnelige til det som har betydning for kunsten, er både et etisk og filmatisk valg. Gjennom tillitsforholdet som er bygd opp, og som er nødvendig for å få den virkelige dialogen, opprettes også en relasjon med personlige bånd og tilknytninger. Det er en dualitet og et dilemma i dette – regissøren skal ha sin kunstneriske frihet til å lage sin tolkning av den portrettede. Den portrettede har sitt liv og sitt bilde å ta vare på. Som dokumentarregissør Sigve Endresen uttrykker dilemmaet: «Hvis enhver scene blir viktigere enn respekten for den som filmes, blir du kynisk. På den andre siden – dersom du forbyr deg selv å filme enhver sårbar situasjon, blir det ingen film» (Brinch, 2001b, s. 247). Det er avgjørende at regissøren tar sitt etiske og menneskelige ansvar overfor sin hovedperson. Det kan gjøres formelt ved å inngå klare kontrakter som gir den som portretteres, mulighet til å trekke seg ut av prosjektet.

Men aller viktigst er den etiske bevisstheten som en dokumentarregissør må ha i hele sitt blodomløp. Uten den vil dialogen som metode ikke kunne fungere. Av og til kan relasjonen mellom de to utvikle seg til et vennskap. Men uavhengig av det er relasjonen forpliktende på den måten at det er regissørens oppgave å ta vare på den som åpner seg, og ta ansvaret for begge hvis en går inn i for såre rom. Slike relasjoner varer ofte lenge etter at filmen har hatt premiere.

Avslutning

I denne artikkelen har vi analysert den dialogiske relasjon mellom en regissør og en hovedperson, en som blir portrettert. Denne relasjonen har vi belyst gjennom produksjonsprosessen i dokumentaren *Rødt speil*, et portrett av maleren Kjell Pahr-Iversen, og de etiske dimensjonene knyttet til prosessen.

Portrettdokumentaren er en særegen sjanger innenfor dokumentar både i film, lyd og litteratur. I form varierer den fra rene intervjuer via episke fortellinger til filmer der det estetiske og visuelle er drivende. Men også den visuelle portrettfilmen vil ofte ha dialogen og samtalen som det sentrale utgangs- og omdreiningspunktet. Det krever at regissøren går

inn i relasjonen med den som skal portretteres, med et ønske om å se et helhetlig og flerdimensjonalt menneske. Arbeidsmetoden for å klare å få en relasjon der den portrettede og regissøren sammen dykker ned i gjemte minner, er dialogen. Det igjen betinger at det skapes et tillitsforhold mellom regissøren og den som skal portretteres. På den måten kan det bli en dialog der begge leter etter svar og nye spørsmål. Kanskje også i minnebilder.

I filmen om Kjell Pahr-Iversen kom disse opp gjennom kunsten og gjennom regissørens tilstedeværelse under malerens arbeid med kunsten. Relasjonen er samtidig skjør. Den som portretteres, har sin egen historie og identitet å ivareta og kanskje også beskytte. Regissøren har sin egen kunstneriske visjon samt forholdet til seeren, publikum, å ta vare på. Og ikke minst har regissøren en sterk etisk forpliktelse overfor den portrettede, særlig når dialogen skrur seg ned i skjulte og ofte vonde lag. Å bruke minnebilder kan være å vende tilbake, tilbake både til det vonde og til trøsten.

Litteratur

- Alvesson, M. (2003). Methodology for Close up Studies – Struggling with Closeness and Closure. *Higher Education*, 46, 167–193. Kluwer Academic Publishers.
- Anderson, L. (2006). Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4), 373–395.
- Birkvad, S. (2017). A Battle for Public Mythology. History and Genre in the Portrait Mythology. *Nordicom review*, 21(2), 291–304. <https://doi.org/10.1515/nor-2017-0386>
- Borgen, T. (2017a). *Det krumme skal bli rett. Kjell Pahr-Iversens kunst*. Fagbokforlaget. Borgen, T. (2017b). *Kjell Pahr-Iversen*. Sølvberget Galleri.
- Borgen, T. & Voktor, H. E. (1988). *Droper av eit diktarliv* (film). NRK.
- Brinch, S. (2001a). Fortiden illustrert. Karoline Frogners mørketid. I G. Iversen & S. Brinch (red.), *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år* (s. 219–233). Universitetsforlaget.
- Brinch, S. (2001b). Virkelighetens vilkår. Sigve Endresens Leve blant løver. I G. Iversen & S. Brinch (red.), *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år* (s. 234–251). Universitetsforlaget.
- Brinch, S. (2011). Kan inneholde spor av virkelighet: Filmbiografiens subjekt som transmedialt objekt. *Ekfrase*, 2(1), 49–60. <https://doi.org/10.18261/ISSN1891-5760-2011-01-05>
- Bruzzo, S (2000): *New Documentary. A critical introduction*. Routledge
- Colusso, E. (2017). The Space Between the Filmmaker and the Subject – the Ethical Encounter. *Studies in Documentary Film*, 11(2), 141–156, <https://doi.org/10.1080/17503280.2017.1342072> Custen, G. (1992). *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. Rutgers Books.
- Diesen, J. A. (2005). *Fakta i forandring. Fjernsynsdokumentaren i NRK 1960-2000*. IJ-forlaget.
- Ellis, C., Adams, T. E. & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research*, 36(4), 273–290.
- Ellis, C. & Adams, T.E. (2020): Practicing Autoethnography and Living the Autoethnographic Life in *The Oxford Handbook of Qualitative Research* (s. 359-396). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190847388.013.21>
- Erl, A. (2008). Cultural Memory Studies. An introduction. I A. Erl, A. Nünning & S. Young (red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. De Gruyter.
- Fuhs, K. (2017). How Documentary Remade Mike Tyson. *Journal of Sport and Social Issues*, 41(6), 478–492. <https://doi.org/10.1177/0193723517719668>
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Penguin Books Ltd.
- Grünfeld, N. (2014). Supersant – den iscenesatte sannheten i personlig dokumentasjon. *Samtiden*, 1, 40–51.
- Hoyles, B. D. (2010). Portrait of a Saint. *Studies in Documentary Film*, 4(2), 137–47. https://doi.org/10.1386/sdf.4.2.137_1
- Kittang, A. (2003). Sigmund Freud, det umedvitne og studiet av mennesket. *Den norske legeforening*, 24.
- Kjelstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den engang var* (2. utg.). Universitetsforlaget.

- Larsen, V. (2021). Drivkraft. Ingar Sletten Kolloen (podkast). NRK. https://radio.nrk.no/podkast/drivkraft/1_dcc06273-4fad-4ad4-8062-734fad1ad461
- Leduc, A. (2004). *Pahr-Iversen*. Fragments Editions.
- McKee, R. (1999). *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Methuen.
- Nash, K. (2010). Telling stories: the narrative study of documentary ethics. *New Review of Film and Television Studies*, 10(3) , 318–33. <https://doi.org/10.1080/17400309.2012.693765>
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press.
- Opstrup, M. (2021). *The Uncertainty. A book about Developing Character driven Documentary*. Eget forlag.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press.
- Rosenstone, R. (2007). In Praise of the Biopic. I R. V. Francaviglia & A. Rodnitzky (red.), *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. Texas University Press.
- Salome, L. A. (1962). «The dual Orientation of Narcissism». *The Psychoanalytical Quarterly*, 31.
- Sobchack, V. (1984) Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary. *Quarterly Review of Film Studies*, 9(4), 283–300. <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>
- Thomas, S. (2012). Collaboration and ethics in documentary filmmaking – a case study. *New Review of Film and Television Studies*, 10, 332–343. <https://doi.org/10.1080/17400309.2012.695979>
- Vinge, I. (2020). *Balansen mellom det sagte og usagte. Meddiktning i portrettdokumentar*. (Masteroppgave), Universitetet i Stavanger.
- Voktor, H. E. (2018). *Rødt speil* (film). Morild film.
- Voktor, H. E. (2020). *Einars veg* (film). Substans Film AS.
- Voktor, H. E. (2021). *Ta på meg* (film).
- Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. Bloomsbury Academic.