



Universitetet
i Stavanger

Å VISE DØDEN

Master i dokumentarproduksjon

MDOMAS
Institutt for medie-, kultur-, og samfunnsfag
Universitetet i Stavanger

Fredrik Dahle Vedholm

**MASTERGRADSSTUDIUM I
DOKUMENTARPRODUKSJON**

MASTEROPPGAVE

SEMESTER:

Vår 2017

FORFATTER:

Fredrik Dahle Vedholm

VEILEDER:

Jan-Anders Diesen

TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE:

Å vise døden

EMNEORD/STIKKORD:

Nær død i dokumentar

SIDETALL:

43

STAVANGER

DATO/ÅR

FORORD

Innholdsfortegnelse

FORORD	2
INNLEDNING.....	3
Problemstilling	5
Metode.....	6
Validitet og reliabilitet.....	8
Del 1.....	9
Døden som tema.....	9
Eksempelfilmer	10
- <i>Homo Narrans, Hennings Testamente</i> (Jarl, 2015).....	11
- <i>Silverlake Life: The View from Here</i> (1993, Joslin og Friedman)	16
- <i>Efter Inez/After Inez</i> (Ekberg, 2017)	21
Fellestrekk og ulikheter i mine eksempelfilmer	23
Etikk	26
Del 2.....	28
<i>Mere min</i> (Vedholm, 2017).....	28
Valg av story	30
Min film sammenlignet med de tre filmene jeg har analysert.....	36
Del 3.....	38
Å vise døden.....	38
Kilder	42
Nettartikkel	43
Film.....	43

INNLEDNING

“Death is not the opposite of life, but a part of it.”

(Haruki Murakami, *Blind Willow, Sleeping Woman*)

I denne oppgaven vil jeg se nærmere på døden som tema i dokumentarfilm. Grunnen er at jeg selv lager en dokumentarfilm om en mann som har valgt å avslutte livet. Det er et vanskelig tema som ikke har noen opplagte svar i hvordan man skal vise døden. Jeg ønsker å drøfte filmer som har blitt laget tidligere, og spesielt se på hvordan andre regissører har løst filmer om nær død. Det finnes mange filmer som handler om død i større mengde, for eksempel historiske dokumentarer om andre verdenskrig, eller filmer som forteller oss om terrorangrepene 11. september. Forskjellen er at jeg vil fokusere på dokumentarfilmer som handler om døden i nære relasjoner.

Jeg har valgt tre filmer om døden, *Silverlake Life: The view from here* av Friedman og Joslin (1993), *Homo Narrans – Hennings Testamente* av Stefan Jarl (2015) og *After Inez* av Karin Ekberg (2017)

I *Silverlake Life*, er hovedkarakteren dokumentarfilmskaperen Tom Joslin, han venter på å dø av AIDS sammen med partneren sin. Han lagde en kontrakt hvor han, i tilfelle at han skulle bli mye verre, skulle gi prosjektet videre til sin gamle student Peter Friedman. Filmen starter med en introduksjon av prosjektet av Friedman som forklarer at filmen er post mortem, og at det er han som har laget den på vegne av Tom Joslin. Den følger det homofile paret Mark Massi og Tom Joslin, i perioden før Tom Joslin dør av AIDS. De er begge syke, men Mark Massi er friskere, og må passe på sin syke elsker.

Den svenske forfatteren Henning Mankell er en gammel venn av filmskaperen Stefan Jarl og ba ham om å lage en film som skulle være hans testamente. Dette kommer frem i anslaget i filmen, og filmen handler stort sett om Henning Mankells historier. Historiene er valgt ut av Mankell, og skal være historier som har gjort at han er den personene han er i dag. Det er spesielt en historie

med en hund som vandrer under noen gatelyst som filmen er sentrert rundt. *Homo Narrans* (Jarl, 2015) betyr det fortellende menneske, et utsagn som filmen belyser og forklarer gjennom Mankells historier. Henning Mankell ba Stefan Jarl om å lage filmen, fordi han visste at han ikke kom til å overleve krefttypen han hadde, som han beskriver som svært aggressiv.

I *After Inez* (Ekberg, 2016) mister ett par sitt nyfødte barn i dødfødsel, og vi følger dem i sorgprosessen etterpå og vi følger dem når de prøver på nytt med barn nummer to. Vi får bli med i deres daglige liv og se hvordan det å miste et barn kan påvirke en familie. Filmen skildrer den enorme sorgen etter tapet og veien tilbake til livet.

I min egen film, *Mere min* (Vedholm, 2017), var det jeg som oppsøkte Jarmund Veland, da jeg fikk høre om hans beslutning om å avslutte livet. I filmen følger vi hans liv nå, som en syk ALS-pasient, vi får se hans familie, og han forteller oss hvordan det er å leve med en dødelig sykdom. ALS, Amyotrofisk lateralsklerose, er en sentral del av dokumentarfilmen min, det er en sykdom som ødelegger nervene i ryggmargen og hjernen. Det gjør at man mister kontroll over sine egne muskler.¹ Prosessen skjer gradvis, og Jarmund Veland har hatt sykdommen i syv år før han nå tok valget om å avslutte livet. I dag er det bare øynene og hørselen hans som fungerer, alt annet må han ha hjelp med.

Jeg skal først gjøre en næranalyse av de tre eksempelfilmene, så skal jeg se etter paralleller i de tre. Så vil jeg ta for meg min egen film og mine egne erfaringer. Deretter skal jeg se på om det finnes likheter og ulikheter i min egen film og de tre eksempelfilmene. Jeg skal analysere de tre filmene og sammenligne dem med mine egne erfaringer og valg under innspillingen av en dokumentarfilm. Jeg vil prøve å finne svar på spørsmål om hvordan man visualiserer venting på døden.

I teoridelen skal jeg undersøke døden på film, da spesielt dokumentarfilm. Døden er sterkere i dokumentarkonteksten enn i fiksjon, da den er så utbredt og normalisert i fiksjon. I forholdet til dokumentarfilm vil Michael Renov (2004) gå så langt som å si at dokumentarfilmen kan erstatte religionens rolle i sorgprosessen:

¹ <https://nhi.no/sykdommer/hjernenervesystem/ulike-sykdommer/amyotrofisk-lateralsklerose-als/> (hentet 12.05.2017)

In his final work, Barthes indelibly joined the preservational reflex of the documentary project with mortality. "Death must be somewhere in a society," he wrote; "if it is no longer (or less intensely) in religion, it must be elsewhere"; perhaps in this image which produces Death while trying to preserve life." Where Barthes confined his analysis to the photographic sign, I take heart in my extrapolation to film and video, for increasingly, the "somewhere" from which the dead are both memorialized and annulled is the moving image form, discernible as a work of mourning. (Renov 2004: 122)

Dette utsagnet av filmteoretikeren Michael Renov vil jeg komme tilbake til gjennom filmanalysene og se nærmere på når jeg skriver om min egen film. Renov støtter seg på den franske filosofen Roland Barthes' betraktninger om fotografier av døde mennesker og han mener at det kanskje er tydeligere når vi ser på dokumentarfilm.

De fire forskjellige relasjonene mellom regissør og hovedkarakter (også kalt subjekt) er noe jeg skal se nærmere på i denne oppgaven. Jeg har en antagelse om at nærheten mellom regissøren og karakterene han/hun fremstiller på film også påvirker hvordan døden blir vist i filmene.

Problemstilling

I dokumentarproduksjon er det en lang tradisjon med å lage filmer om vanskelige temaer. Et av de vanskeligste temaet vi har er døden. Som en del av masteren min, lager jeg en dokumentar om en person som har tatt et valg om å avslutte livet. Jeg skal i denne oppgaven se nærmere på andre filmer som omhandler temaet døden. Hvordan kan vi som dokumentarfilmskapere visualisere livets ende på en respektfull og etisk måte?

Det har blitt skrevet lite litteratur om døden i nær relasjon som tema i dokumentarfilm, Renov sin artikkel *Filling Up the Hole in the Real: Death and Mourning in Contemporary Documentary Film and Video* (2004), er et av få unntak. På norsk har Nina Grünfeld skrevet artikkelen *Hvem tror du at du er?* (2014), som blant annet diskuterer hennes personlige film om farens død, *Den dødende doktoren* (Grünfeld 2009). Hennes erfaringer vil jeg dra inn på slutten av oppgaven.

Jeg vil se på de praktiske valg jeg selv har gjort i forbindelse med min egen dokumentar, sammenlignet med tre andre dokumentarer som også inneholder personer som dør. For å

avgrense vil jeg se på posisjonen mellom regissør og subjekt, hvordan regissøren har behandlet døden, og sykdommen som er årsaken til den.

Filmene jeg har valgt, har en dobbel funksjon i at de er dokumentarfilmer, de er også alle testamentar til personene som er borte. Det gir dokumentaren en ekstra stor makt, da avgrensningen som blir gjort i klipperommet også vil påvirke hvordan personen som blir fremstilt, blir husket. Hvordan har de ulike regissørene behandlet dokumentarene sine som testamentar? I hvilken grad kan vi se på filmene at de har tenkt på de avdødes testamentar? I hvor stor grad har subjektet selv bestemt hvordan de skal fremstå i sine siste avbildninger?

Metode

For å besvare min problemstilling vil jeg foreta litteraturstudier og analyser av noen dokumentarfilmer.

Det vil jeg gjøre med det Helge Østbye et al. kaller dokumentanalyse. Dokumentarfilmene jeg analyserer er "objekter for forskningen" (Østbye et al 2005:47). Jeg skal forklare egenskapene ved dokumentarene, istedenfor å bruke dem som "kilder eller ressurser i forskning om sakstema" (Østbye et al. 2005:47).

Østbye et al. skiller mellom kvantitativ og kvalitativ innholdsanalyse. Den kvalitative innholdsanalysen er basert på hermeneutikk. (2005:59) Det vil si at et hvert verk er unikt, og må ses på i sammenheng, istedenfor å se på verket som en sum av ulike kvantifiserbare egenskaper, ser man på det totalt. Dette gjør at vi må tolke verk som en helhet, og det gjør at den som tolker har en innflytelse på det som tolkes.

Barbera Gentikow (2005) bruker Wilhelm Dilteys definisjon på hermeneutikk og hun presiserer at hvor de naturvitenskapelige forskning er forklarende, er de humanvitenskapelige fortolkende. Det er ikke bare min tolkning av teksten som er hermeneutisk, det er regissøren av den originale dokumentaren, personen de intervjuer, måten jeg leser det på, derfor er det flere hermeneutiske prosesser. (Gentikow, 2005:145)

Det vil si at kvalitativ metode ikke kommer til samme konklusjoner som kvantitative, men at forskningen heller stiller nye spørsmål, og så prøver å komme til nye svar i det Gentikow (2005:146) kaller “nødvendigvis ufullstendig”, det er ikke en svakhet, men en styrke at man kan gå inn i samme forskning med nye vinkler og fortsette å prøve på ny.

Atle Kittang har delt denne tolkingen inn i tre måter å tolke eller lese på; sympatisk, objektiverende og symptomal lese måte. (Østbye et al: 2005:59). En sympatisk lese måte prøver å tolke intensjonen til forfatteren, eller filmskaperens, ved å fokusere på kunstneren. I filmteori blir dette brukt i tolkingen av auteurteorien. (2005:59)

Den objektiverende lese måten prøver å se på ett verk isolert fra alt annet, ved å fokusere på det Østbye et al. kaller tekstens indre strukturer. Det kalles også nærlesing og fokuserer på virkemidler brukt i teksten. Jeg vil ikke fokusere på tekstens indre strukturer i denne oppgaven.

Den symptomale lese måten er den jeg kommer til å legge mest vekt på. Man ser på virkemidler i en tekst, eller i mitt tilfelle en dokumentar, for å finne underliggende betydninger. (2005:60) Den ser på de kvalitative dimensjonene i teksten, samt den sosiale og historiske sammenhengen. Dette blir særlig relevant i *Silverlake Life: The View from Here* (Friedman og Joslin: 1993), hvor aids og det homoseksuelle samholdet enda var et mysterium for allmennheten. Men takket være denne dokumentaren og åpenheten om begge temaene i tiden etterpå vil filmen ikke bli tolket likt i dag.

I tillegg til metodelitteraturen vil litteratur om etikk i journalistikken ha relevans for min oppgave. Agnieszka Piotrowska har skrevet artikkelen ‘*Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*’ (2013). Piotrowska er både en dokumentarfilmskaper og en Phd student (og foreleser) i psykoanalyse. Hun ser på forholdet mellom filmskaper og subjekt. Piotrowska bruker begrepet translation, om prosessen hvor noe blir filmet og tolket av regissøren

This ‘translation’ in documentary involves an intersubjective relationship, language, and images. The difference is that it is a process, which results in a new text, both a translation of an autobiographical statement enunciated by the subject of the film but also a semi-fictional creation by the filmmaker, the unreliable narrator. (Piotrowska, 2013:24)

Det er et etisk dilemma at dokumentarregissøren sitter med tolkningsarbeidet og den endelige fortellingen. Jeg skal skrive mye om posisjonen mellom regissør og subjekt, og det kommer frem i alle analysene mine av de tre filmene jeg har valgt ut.

Piotrowska kaller dokumentarer for autoetnografiske, det vil si at en personlig voice eller fortellerstemme blir mer vanlig. Piotrowska finner dette både i dokumentarfilm og ellers i humaniora. Slike betraktninger må bli en helt tydelig del av min oppgave, da det er mine egne betraktninger og mitt syn på ting som er subjektive. Dette er en del av all dokumentarfilm, da vi begynner å klippe og endre på rekkefølgen av scener, lager vi historier vi senere kaller for dokumentarer.

Validitet og reliabilitet

«Validitet er det samme som gyldighet, relevansen av data og analyse i forhold til problemstillingen». (Østbye et al, 2007:25) Problemstillingen min går på å prøve å finne en etisk og riktig måte å visualisere døden på, da det er noe jeg må ta stilling til i min egen dokumentarfilm. For å finne svaret på et spørsmål få, eller ingen, har spurt, må jeg se på hvordan andre mennesker har løst dette etiske dilemmaet. Det er jo blitt laget en del filmer med nær død, og jeg har valgt ut tre av dem.

Jeg har studert de tre filmene nøye, i lys av problemstillingen, men også som dokumentarfilmskaper og med en ekstra interesse i historiefortelling. Det gjør at oppgaven min vil være i stor grad subjektiv, siden all analysen blir gjort av meg. Jeg har valgt tre filmer jeg synes er gode filmer, fordi de også inspirerer meg i min egen film.

I min oppgave er det et felt med lite tidligere teori skrevet, og metodikken er subjektiv, så det vil være vanskelig å generalisere funnene. Østbye et al, spør også om hermeneutisk tekstanalyse er pålitelig, og om vi i det hele tatt har lov å generalisere dem. (2007:27)

Avgrensningen i oppgaven er at jeg ser kun på nær død, med nær død mener jeg død i nære relasjoner. Det finnes dokumentarfilmer om alle som døde i andre verdenskrig, men disse ville falt utfor min avgrensning, da de ikke personifiserer de som dør. Det finnes også filosofiske diskusjoner om døden, og hva døden er, men jeg velger å se på filmer som er karakterdrevne. Med karakterdrevne mener jeg at det er noen personer i filmen som driver historien fremover.

Del 1.

Døden som tema

Døden er noe vi sjelden snakker direkte om, men som angår oss hele tiden i media og i våre liv. Det finnes dokumentarer om andre verdenskrig som forteller oss om hvor mange som døde, i en målestokk. Nyheter har ofte et dødstall som vi bruker som en metode for å kvantifisere tragedier. Vi kan si at det finnes flere typer død, men den jeg skal behandle er nær død og da mener jeg død som rammer de nærmeste personene i våre liv.

Den amerikanske filmteoretikeren Micael Renov (2004) filosoferer rundt temaet døden i dokumentarfilm i artikkelen; *Filling Up the Hole in the Real: Death and Mourning in Contemporary Documentary Film and Video*. Renov diskuterer om mulighetene for at en dokumentarfilm kan ta på seg den umulige rollen å helbrede tapet av et menneske. Kan sorgprosessen få hjelp av forevigging av den siste tiden før døden? Når jeg har fortalt andre mennesker hva jeg lager dokumentar om, sier de ofte, at det er en fordel for familien, som kan se på denne dokumentaren senere i livet. Renov går filosofisk til verks når han diskuterer dette. Han bruker Freud og Lacans filosofiske betraktninger om døden når han ser på døden i film. Han støtter seg til den franske psykoanalytiker og filosofen Jacques Lacan og hans begrep «The Lacanian Real» til å definere døden i film. The Lacanian Real er en inndeling av hvordan vi sanser verden laget av Jacques Lacan (Loos:2002)², i noen foredrag på 50-tallet. Han delte inn i Real, symbolic og imaginary. Vi leter etter, eller prøver å unngå Real:

The Real: very unlike our conventional conception of objective/collective experience, in Lacanian theory the real becomes that which resists representation, what is pre-mirror,

² <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm> (hentet 07.05.2017)

pre-imaginary, pre-symbolic – what cannot be symbolized – what loses its "reality" once it is symbolized (made conscious) through language. (Loos:2002)

Lacan mente at the real var noe uopnåelig, noe vi har mistet da vi lærte språk. All kommunikasjon blir da gjennom symbolikk

Renov støtter seg også på Roland Barthes når han påstår at dokumentarer har et spesielt kall til døden. Han bruker Barthes' eksempel om fotografi av døde mennesker som det første som ble masseprodusert. Døden har en plass i menneskets kultur, i en verden som har blitt mer sekulært, vil det altså være dokumentarens oppgave å ta opp spørsmål om døden. Dokumentarfilm hjelper ifølge Barthes og Renov oss i sorgprosessen etter en død. Det er ikke mulig å kvantifisere sorg, men i den grad at vi kan kalle noe for «normal» sorg, vil sorgen opptre i stadier, hvor egoet gradvis vinner tilbake seg selv etter tapet av en nær person.

De filmene Renov bruker som eksempler som kan sies å være relevante for min egen masterfilm, omhandler AIDS-epidemien i slutten av 80 og tidlig 90-tallet. Den kritiske likheten er at disse dokumentarfilmene også handler om personer som vet om sin egen død. Mange av dem er selvbiografiske og er laget som en form for farvel til sine kjære. Man kan diskutere om hvem de er laget for, seg selv, eller sine nærmeste. Det finnes også dokumentarer laget av andre om folk som vet at de selv ikke skal leve. HIV/Aids viruset er noe man dør av, ALS er en sykdom hvor personen i teorien kan selv bestemme hvor lenge den vil være på denne jord. Min hovedkarakter har tatt ett valg om å avslutte livet, på grunn av sin sykdom. Personer i de senere stadiene av AIDS, vil bare vite at det snart er over. Selv om min hovedkarakter har tatt et valg, er det ikke sikkert at det valget er noe annerledes enn det de som vet at de skal dø av AIDS har gjort.

Eksempelfilmer

Bill Nichols (2010) lagde kategorier til dokumentarfilmer som han kalte for modi. Nichols bruker ofte dokumentarhistorien for å forklare hvorfor de forskjellige kategoriene av dokumentar (eller non-fiction som han kaller det) har dukket opp. For eksempel ble den observerende modien til på grunn av at teknologiske nyoppfinnelser gjorde at kamera kunne synkronisere lyd og bilde, samtidig som de ble mindre. Dette ledet til dokumentarfilmen Primary (Drew:1960), ikke den eneste eller første observerende dokumentaren, men i hvert fall en av de mest sette og

omdiskuterte. Disse modiene kommer jeg til å bruke i analysen min. De er ikke perfekte kategoriseringer, da de aller fleste filmer vil falle innenfor flere av modiene. Jeg ser på forholdet mellom regissør og hovedkarakter, og det vil være påvirket av stilen, sjangeren eller kategoriseringen av filmen. For eksempel vil den ekspositoriske modien inneholde en voice-of-god, altså vil regissøren skrive en fortellerstemme, det vil være noe ganske annet enn om dokumentarfilmen er observerende, hvor kamera fungerer som en flue på veggen. Noe jeg skal diskutere nærmere senere er den interaktive modien, hvor regissøren går inn direkte og snakker og agerer med de sosiale aktørene. Den refleksive modien spiller på at filmen er en konstruksjon, og at de som ser på filmen skal bli bevisst på det, mens den performative modien er en personlig dokumentar, gjenkjent i for eksempel filmene til Michael Moore.

I denne delen vil jeg se nærmere på tre dokumentarfilmer som har døden som tema. Jeg vil se på hvilke valg som har blitt gjort av Stefan Jarl i 2015, Karin Ekberg i 2017 og Friedman og Joslin i 1993. De er laget på tre vidt forskjellige måter, hvor Stefan Jarl kanskje beveger seg mer inn i den poetiske formen, Karin Ekberg har i stor grad laget en observerende film, og Friedman og Joslin har brukt refleksive og performative elementer.

- Homo Narrans, Hennings Testamente (Jarl, 2015)

Grunnen til at jeg har valgt denne filmen å se nærmere på, er at den handler om en person som vet at han skal dø. Forholdet mellom filmskaper Stefan Jarl og Henning Mankell står sentral i tolkningen av filmen. De to var gamle venner, og Henning Mankell ba Stefan Jarl³ om å lage filmen som et testamente, som skulle bli gitt ut etter at Mankell tapte kampen mot kreft. Tittelen blir forklart i filmen: Mankell påstår, som flere andre før han, at det som skiller mennesker fra andre dyr, er at vi har muligheten til å fortelle historier. Stefan Jarl bruker dette for alt det er verdt, filmen er en hyllest til historiefortelling av en av Nordens mest kjente forfattere. I et foredrag av Berit Hedemann, sa hun at det som skilte de gode radiodokumentarene fra de dårlige, var hvordan historiene som blir fortalt skaper bilder hos de som hører etter. *Homo Narrans* (2015) av Stefan Jarl, kunne man presentert som en radiodokumentar, da Henning Mankells

³ Stefan Jarl er en kjent svensk dokumentarfilmskaper, som ofte lager dokumentarer med samfunnsproblemer. *Homo Narrans* er en av flere personlige portretter.

historiefortelling driver filmen mer enn noe annet. ”Jag vill prata med dig om vissa saker som haft betydelse i mitt liv, avgörande ögonblick, det som gjort mig till den jag är, min saga, min berättelse, mitt liv”, sier Mankell tidlig i *Homo Narrans*.

Historien starter med et minne om en hund som vandrer gjennom mørket en vinterdag. Hunden kommer inn og ut gjennom to gatelys. Det ble et minne Mankell mener han med en gang visste han kom til å huske resten av sitt liv. Stefan Jarl har rekonstruert minnet, som gir oss en slags ytre struktur i filmen, ved at vi returnerer til dette minnet i slutten av dokumentaren. Mankell forteller flere historier fra da han dro til Guinea-Bissau. Han forteller om personer som gav inntrykk og hendelser i forbindelse med et teater han hjalp til på. Mankell forteller oss om at hans syn på politikk og samfunn går ut ifra solidaritet. Han skiller verden mellom de som har, og de som ikke har. Jeg skal ikke gå inn i detalj i alle historiene hans, men de er alle koblet til sitatet ovenfor, om at det er historier som har skapt denne karakteren.

Det føles naturlig å skrive om posisjonen mellom Mankell og Jarl i dokumentaren *Homo Narrans*. Bill Nichols (2010:59) skiller spørsmålet om hvordan vi skal behandle personene vi filmer inn i tre. Da er det spesielt med tanke på hvilken posisjon, og fortellergrep som blir brukt, for å fortelle historien.

“I speak about them to you.” (Nichols: 61)

Den som lager filmen bruker voice-over og setter seg selv som en voice-of-God som forteller oss historien. Dette blir brukt i Stefan Jarls *Homo Narrans* (2015), det er Stefan Jarl selv som forteller oss om Henning Mankell: “När Henning drabbats av cancer, vände han seg til mej, och ba mej dokumentera något han kallade ‘sitt testamente’.” (*Homo Narrans*: 01:50)

Det er viktig for Stefan Jarl at kortene kommer på bordet med en gang, det var Henning Mankells idé at denne dokumentaren skulle bli laget. Det vil også si at historien i filmen blir fortalt på grunn av filmen. Forskjellen er at i *Silverlake Life, Efter Inez*, og min egen, ville historiene utfoldet seg uavhengig av om dokumentaren ble laget eller ikke. I *Homo Narrans* derimot, er det dokumentaren selv som gjør at denne historien blir fortalt. Det er ikke utenkelig at hvis Stefan Jarl hadde sagt nei, så kunne Henning Mankell ha skrevet alt dette i et skriftlig testamente.

“Jag var starkt berörd, och svarade att jag var klar att lyssna.” (*Homo Narrans*: 01:55)

Stefan Jarl gir oss en sterk pekepinn på hvilket maktforhold som utspiller seg i filmen. Vi vet at regissøren er den som sitter med siste ord, og som i klipperommet tar de valgene som gjør at filmen blir slik den blir. Det er allikevel viktig for Jarl at vi vet at dette i stor grad er Henning Mankells historie, og at han er en som også ”lyssnar”. Stefan Jarl setter seg selv i en posisjon sammen med oss andre tilskuere. Dette er en illusjon, rett før dette sitatet, får vi en rekonstruksjon av en hendelse i Mankells liv. Et svart/hvitt bilde av Henning Mankell som får en pistol rettet mot seg, en rekonstruert stemme som raner han, skaper et anslag som har som formål å få oss interesserte i historien til Henning Mankell. Det kan være en idé som Mankell har hatt hele tiden, at dokumentaren skulle starte slik. For meg er det allikevel regissøren Stefan Jarl som til slutt har tatt valget om at det er slik filmen bør starte. Den er ganske utypisk resten av filmen, og virker som et anslag som er laget for å dra oss inn i filmen.

“Samtidig fikk jeg någon bildar, ur ett album” (Stefan Jarl, *Homo Narrans*: 02:03)

Vi ser Stefan Jarl roter gjennom et gammelt fotoalbum. Det er ikke opplagt at det er han som gjør det, hvis du ikke har sett Stefan Jarl før, og vet at han vanligvis bruker en hel del metallkjeder på venstrearmen. Det er siste gang vi ser og hører Stefan Jarl i hele filmen, fra derav er det Henning Mankells testamente.

Vennskapet mellom Stefan Jarl og Henning Mankell, vil sies å være problematisk for mange dokumentarfilmskapere jeg har møtt. Da det er flere som mener at man ikke skal lage film om noen man er venn med. Grunnen er at man ikke klarer å sette en god venn i et dårlig lys. I et foredrag av Margreth Olin, sa hun at det er nærheten til subjektet som skaper god film, og når man kommer nærmere blir det bedre. Fiksjonsfilmen *Engelen* (Olin:2009) er et resultat av at hun skulle lage en dokumentar på 90-tallet av en narkoman kvinne, som også var en venn av familien, Pia. Dokumentaren ble aldri ferdigstilt, fordi Olin selv mente den gikk for nærme, og hun var redd for hvilken effekt den kunne ha på Pia i virkeligheten. Hun ga ikke opp prosjektet, og laget sin eneste fiksjonsfilm *Engelen*, basert på opptakene hun hadde av Pia.

- Jeg måtte gripe i hennes virkelighet. Dermed befant jeg meg midt i den filmen jeg lagde. Men i denne perioden ble filmen helt sekundær. Det handlet om å redde et liv, sier Olin. (Sitert fra Atle Briseid, *Kirkens Bymisjon* 1/2007)

Altså vil det alltid være et dilemma mellom den man lager film om, hvis man er for nærme, blir det vanskeligere å lage god film, men hvis man ikke er nærme nok, får man bare se overflaten av personene man lager film om.

Indiewires Casey Cipriani skrev to artikler (*The Ethics of Documentary Filmmaking og Moving Or Offensive? Henry Corra's New Cancer Documentary 'Farewell to Hollywood' Is Both*, 2014) om dokumentarfilmen *Farewell to Hollywood* (Corra, 2014), en dokumentar om 19 år gamle Regina Nicholson. Nicholson var en filmnerd som drømte om å bli regissør, men fikk en kreftform som ble dødelig. Da hun visste det, tok hun kontakt med Corra for å lage en dokumentar om hennes siste dager. En film som kunne passet godt inn i analysedelen av denne oppgaven, men som jeg ikke har tenkt å se mye nærmere på enn denne anmeldelsen i Indiewire. Cipriani spør hvor nærme er for nærme? Hvor går grensene for relasjonen mellom regissøren og subjektet? Når dokumentaren hadde visning, fikk publikum spørre Corra spørsmål etter visningen. Da hadde Corra startet spørsmålsrunden med å si at han ikke hadde sex med hovedpersonen. "The very presence of Corra in the movie problematizes it from the outset."(Cipriani, 2014) Corras svar på tiltale lyder:

"What do I say to people who think I crossed a line – overstepped boundaries?" Corra replied, "That's a line created by you asking the question, I think. Reggie and I had a creative collaboration and friendship that was boundless. Art is supposed to be boundless and limitless. Art must cross lines so we can grow as people." (Cipriani, 2014)

Grensene er ikke satt i dokumentarfilm, det er ingen lover som hindrer Corra i å lage filmen han vil, så lenge hovedkarakteren hans er med på det. Nicholson er selv en co-director, og diskusjonen blir hva han har tatt med post mortem, og hva hun selv har vært med på å bestemme. Cipriani anklager også filmen for å være voyeuristisk, og fokusere i overkant mye på sykdommen. Grunnen til at jeg tok med denne anmeldelsen, er at den fokuserer på mye av min egen personlige frykt for hvilken mottakelse filmen om Jarmund vil få. Renov (2004) skrev hvor mye som står på spill i ett så vanskelig tema, og det kommer frem tydelig i mottakelsen av Henry Corras *Farewell to Hollywood* (2014).

Jeg skrev tidligere at Stefan Jarl vil naturligvis vegre seg for å sette Mankell i et dårlig lys. Vi vet at de to var gamle venner, så derfor har vi noen innbilninger om at denne filmen ikke må virke som kun i favør av Mankell. Henning Mankell ga mye av pengene sine vekk, for å bedre livene til andre, med å bygge skoler. Det er en interessant problemstilling Stefan Jarl står ovenfor. Skal

han fortelle dette til oss og skryte om sin gamle venn? Eller skal han unngå å vise en av Henning Mankells beste sider i en film som er hans testamente? Stefan Jarl bruker det som en del av filmen, uten at det virker unaturlig. Selv om det er Stefan Jarls film, og det er han som har tatt alle valgene, virker filmen som Henning Mankells. Det er hans historier om sitt eget liv som driver filmen videre, og det er det som skaper en nærhet mellom hovedkarakteren og oss.

Michael Rabinger (2009) skriver at dokumentarfilm av og til mislykkes i å vise oss motstanden mot hovedkarakterens mål, eller som vi også kaller det, hovedkonflikten. Dette fører til at publikum føler seg 'cheated' (2009:373). *Homo Narrans* er en film hvor vi får servert en konflikt om at Henning Mankell kommer til å dø av kreft. Det er det som blir presentert, og han kaller dokumentaren for sitt testamente. Det er ikke en naturlig motstand til at han skal fortelle oss sin testamente, det er ingen som hindrer hans historie. Det finnes konflikt i historiene han forteller, det finnes konflikt i at han snart skal dø. Men i motsetning til de andre filmene er det lite motstand i den form vi vanligvis ser etter i en historie. Vi kan undres på om mangelen på motstand er et resultat av at Stefan Jarl og Henning Mankell var så gode kamerater. Ville en utenforstående konfrontert Henning Mankell mer enn Stefan Jarl? Ville en annen regissør fremstilt Mankell i andre lys enn det Stefan Jarl gjør? Er det etisk forsvarlig å konfrontere en mann som sier sine siste ord?

I *Homo Narrans* (Jarl, 2015) er det merkelig hva Stefan Jarl har valgt å ikke ta med. Filmen innledes med alle bøkene Henning Mankell har skrevet, den forteller oss med en tekstplakat "2009 var Henning Mankell världens 9:e mest sålda författare." (00:04) Den sier derimot ingenting om de største suksessene til Mankell. De blir listet på en lang liste, men Wallander-bøkene blir aldri nevnt i filmen som noen spesielle. Kanskje er tankegangen at de ikke er så viktige i Mankells testamente, eller at Stefan Jarl forventer at vi vet om dem uansett, så det er ikke noe poeng for Jarl å bruke dem til noe i hans film.

McKee (1999:114) mener at tema er et for vagt ord å bruke når man skal forteller en historie. Han bruker Controlling Idea, som en overordnet betegnelse for en setning som forklarer hva historien i en film egentlig handler om (1999:115). Controlling Idea består av value og cause (1999:116), en verdi hovedkarakteren sitter igjen med etter klimakset. Denne teorien er rettet mot fiksjon, hvor man ikke har begrensninger i scenene man kan konstruere, men den er allikevel sentral i dokumentar. Som dokumentarfilmskaper, må man sitte i et klipperom og ta

valg av hvilke scener som skal frem for å belyse et tema, eller Controlling Idea, som publikum skal sitte igjen med når filmen er ferdig.

Det er ikke like enkelt å finne en Controlling Idea (McKee:120) i Stefan Jarls film. Selv om hollywoodfilmer ofte har en slik tankegang, at en hovedkarakter må igjennom en forandring i verdier, er det ikke slik at alle dokumentarfilmer laget overalt kan ha denne oppskriften. Stefan Jarl er en unik filmskaper, film er ikke så enkelt kategorisert som at vi bare kan putte historien til *Homo Narrans* inn i en sjanger, eller en modi. Den introduserer likevel et premiss, om at det er retorikken, det at vi er fortellende mennesker, som skiller oss fra andre arter. Jeg tror ikke at Stefan Jarl har tenkt at Henning Mankell skal gå igjennom en forandring i løpet av filmen. For meg handler filmen om å bevise denne teorien, gjennom å la Henning Mankell fortelle sine beste historier. De historiene som har gjort at han er det mennesket han er i dag. Ikke bare skiller vi oss ut som mennesker fordi vi forteller historier, men vi er på mange måter sammensatte personer av historiene vi husker, og forteller videre. Det er disse som har gjort at Henning Mankell er den han er i dag, ikke historiene om suksessen som etterfulgte Wallander-bøkene. De er helt uinteressante med mindre Stefan Jarl og Henning Mankell belyser dem som en viktig del av hans liv.

- *Silverlake Life: The View from Here* (1993, Joslin og Friedman)

Fortellerposisjonen i *Silverlake Life* endres etter anslaget, da vi i effekt har to fortellere. Den starter på samme måte som *Homo Narrans*, men går over til en personlig fortelling.

Dokumentarer som forteller om sykdommer i førsteperson, er ikke uvanlige. Det er noe jeg har prøvd å vri litt på i min egen film, som jeg kommer tilbake til senere. *Silverlake Life* hadde også en appell i sin tid med at den fortalte mye om hvordan det var å være homofil, ufiltrert.

Filmen starter og avslutter med en monolog av Peter Friedman, han forklarer at han fem måneder etter at Tom Joslin var død, begynte arbeidet med å lage dokumentaren ferdig. Han intervjuet Mark Massi, Tom Joslin samboer gjennom 22 år. Massi forteller om hvordan det har gått med han siden Joslin døde, og om hvordan det har følt. Så forklarer Friedmann at han begynte å gå gjennom opptakene og shotlistene han fikk av Joslin. Joslin var hans filmlærer på 70-tallet da han studerte film. Klippingen startet i 1991 og filmen ble gitt ut i 1993, så vi kan tenke oss at det

ble brukt en del tid i klipperommet før den filmen vi ser i dag ble ferdig. Det gjør at fortellerposisjonen i filmen er ganske unik.

Det er nok bevisst at Friedman starter med å vise oss bakgrunnen til filmen, og posisjonen han har i forhold til de to hovedkarakterene Massi og Joslin. Det er viktig for regissøren å vise oss at dette er Joslins testamente mer enn det er hans egen film. Så går vi inn i det Nichols beskrev som “I (or we) speak about us to you.” (s. 65.) I stedet for å separere seg som filmskaper fra de man lager om, er man en del av dem. Det er ofte Mark Massi og Tom Joslin som filmer hverandre, og det føles mer som om vi får se på deres private opptak av hverandre, enn at en filmskaper har gått inn med et eksternt kamera.

Filmen har også innslag av det jeg beskrev tidligere om *Homo Narrans*, “I speak about them to you”. I introduksjonen er det jo Friedman som forteller om paret vi skal følge. Det er også deler av denne posisjoneringen senere, når det er flere scener hvor Massi tar vare på Joslin, og det må ha vært en tredjepart som filmer. Filmen er uansett en fusjon mellom de to kategoriene til Nichols. Det som skiller seg umiddelbart ut er at siden vi har en tredjeperson som sitter igjen med klippeansvaret, noe han bruker to år på, kan vi anta at det er hovedsakelig Friedman som satt igjen med det kreative ansvaret. Da filmen kom ut, var jo ingen av hovedkarakterene i live.

For å illustrere dette poenget kan jeg bruke en scene i *Silverlake Life* hvor Tom Joslin ikke kommer heldig ut. Tom Joslin sitter og venter i bilen (31:20) på at Mark Massi skal gjøre noen ærend. Tom er på dette punktet tydelig sykere enn Mark, og taper hele tiden energi. Dette leder til en frustrasjon som han sier direkte til kamera. Mark hadde lovet at de skulle hjem rett etter at han var ferdig med å hente noe alternativ medisin. Joslins tålmodighet knekkes, og vi får en scene hvor han er ukarakteristisk sint. Ville Tom Joslin brukt denne scenen, eller Mark Massi, hvis de skulle klippet filmen? Det kan vi ikke vite, men vi kan ihvertfall si at Friedman brukte den.

The participatory mode (Nichols, 2010: 179), på norsk, den interaktive modien, er en kategorisering av dokumentarer hvor filmskaperen snakker eller handler med subjektene i filmen. Starten av *Silverlake life* (1993) er ekspositorisk i at den forteller oss med en voice-of-god, men hoveddelen av filmen er interaktiv. Det vil si at alle aktørene i filmen forholder seg direkte til kameraet. Det jeg tidligere beskrev som “I speak about them to you” går over til “I speak with them for us (me and you)” (Nichols, 2010: 180).

I scenen som utspiller seg 58 minutter uti filmen, er det Mark Massi som filmer og intervjuer Tom Joslin, han spør om hvordan det var når moren til Joslin besøkte ham, det er tydelig at det går mot slutten. Joslin svarer at han stort sett sov gjennom besøket og at det gikk bra. Mark er uenig, gir Tom kamera og svarer selv på hvordan han opplevde besøket. Selv opplever jeg at Mark er like viktig som regissør som Joslin og Friedman, selv om han kanskje ikke har gjort så mye av klipping eller planlegging, er det han som er drivkraften bak mange av scenene. Scenen gir oss et innblikk inn i hvordan filmen ble laget, den viser hvor rå, realistisk og ekte disse kameraopptakene er. Det hadde vært noe helt annet, om vi fikk se inn i en stor produksjon med lyd- og lysmann, en regissør og en fotograf på den andre siden. I stedet er det bare de to, og et lite håndholdt kamera.

Den forteller oss også om hva Mark Massi mener er viktig å ha med i testamentet om sitt livs kjærlighet. For ham er det viktig at det kommer frem hvor lite aksepterende foreldrene til Tom Joslin er over deres livsstil. Friedman må ha sett seg enig, da det er denne konflikten som bærer mye av dokumentaren. Den har en ganske tydelig ytre ramme ved at den dokumenterer Joslins helse som er i fritt fall. Samtidig får vi vite bakgrunnsinformasjonen om hvordan det var å leve som homofil i den tiden, uten noen som helst form for aksept fra sin egen familie.

“If there is a truth here it is the truth of a form of interaction that would not exist were it not for the camera.” Nichols (2010:184). Observerende filmer, som den jeg selv lager, har et premiss om at det du ser er ekte. Den later som om vi er en flue på veggen, og at dette ville skjedd uavhengig om kameraet er tilstede eller ikke. I *Silverlake Life* derimot, ved å hele tiden forholde seg til kamera, er det ingen tvil om at det vi ser er en ekte fremstilling av verden. Det er klart at karakterene i *Silverlake Life* også gjør seg til for kameraet, men de påpeker dette også selv flere ganger. For eksempel når de filmer seg selv i sengen, og at de ikke vil se i kamera, for de ikke vil se seg selv i søkeren. Kameraet i seg selv holder en kraft i at den kanskje får frem informasjon, som de hadde holdt skjult for hverandre, hvis ikke det ble filmet. På den måten blir også innspillingen av *Silverlake Life* en slags terapi for de to personene som går gjennom en vanvittig prosess. Dette skal jeg diskutere nærmere senere i drøftingen, da det også går an å snu på denne tanken.

Å ha en diagnose som HIV var, og er fremdeles, tabubelagt. Filmen vil vise oss at det er helt normale mennesker som lider av en grusom sykdom. Jeg tror at Joslin og Friedmanns

‘Controlling Idea’ i filmen *Silverlake Life*, var å vise at uansett hvilken bakgrunn, og hvilket liv de to personene levde, fortjener ingen en så brutal sykdom som HIV. I en verden som ikke aksepterte livsstilen til det homofile paret, ville de bare vise at de er helt vanlige mennesker. En kjærlighetshistorie fortalt i den siste tiden før døden. Det siste i filmen er en scene hvor Mark Massi og Tom Joslin danser sammen, når de enda er relativt friske. Fokuset i filmen ligger ofte på en voyeuristisk fremvisning av sykdomsforløpet, men den ultimate historien ligger i kjærligheten mellom de to. Jeg tror også at Joslin og Friedman ville vise at dette er personer som ikke er definert av sykdommen sin. De er ikke kun homofile, eller kun syke av HIV, de er personer som vil behandles som mennesker.

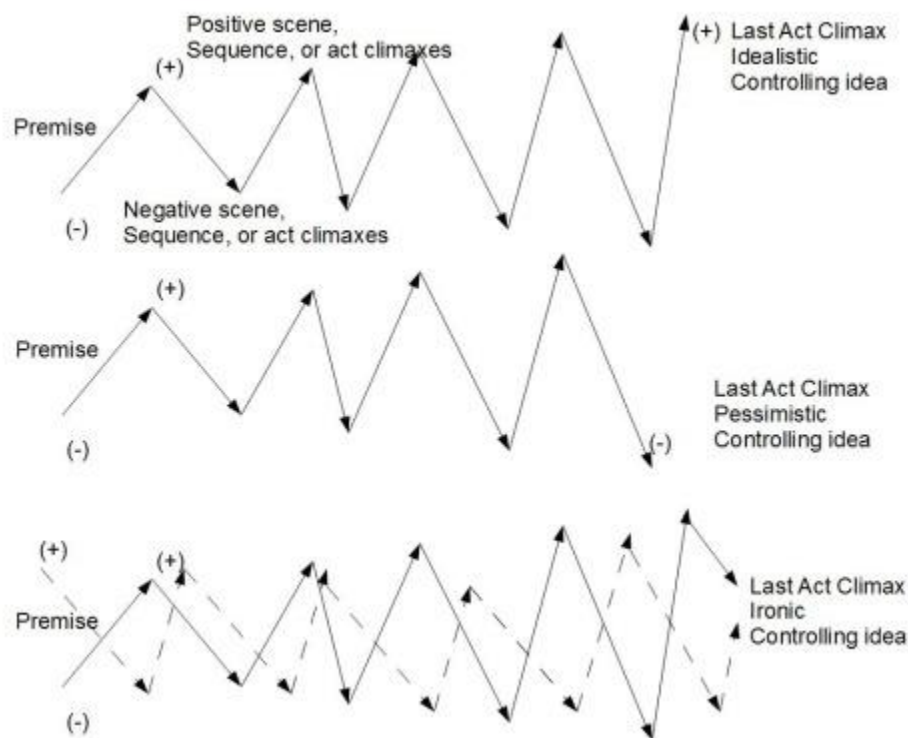
“-I was being political.” Mark Massi (53:04)

Mark Massi har akkurat vist frem ryggen sin til alle i et offentlig badebasseng. På ryggen er det fullt av merker som kommer av sykdommen hans. I 1993 var det nok ikke like mye informasjon om hva HIV og AIDS innebærer. Det var en myteomspunnet sykdom, og de to hadde fått beskjed om at Mark Massi måtte ha t-skjorte på da han brukte bassenget, for å ikke gjøre de andre gjestene urolige. Massi forklarer til kamera at det vekker en fanden i ham, og at han får også problemer med å være selvbevisst med sin egen kropp. Han forklarer at ved å vise ryggen sin til alle, så er han stolt av at han har levd så lenge. Vi vet i dag at hiv/aids smitter ved blodoverføring, og at det er helt ufarlig at man bader i et basseng med noen som er smittet. For meg viser scenen de større temaene filmen vil utforske, om det å være normal.

Scenen er et vendepunkt i Joslins helse, og en av de siste hvor Tom Joslin filmer. Hans mentale helse står også for første gang i fokus. Han blir stilt spørsmål om en biltur som aldri har eksistert, men som han er sikker på hendte. (1:00:41) Deretter kommer en scene som betyr mye for tonen i filmen. Den er som regel dyster, på grunn av temaene i scenene, men også på grunn av hvordan man ser den dårlige utviklingen helsen til Tom Joslin tar. Det jeg sikter til, er scenen hvor Tom Joslin og Mark Massi later som de er på en europeisk cruise (1:01:00). Humoren oppi all det horrible som skjer, er noe som gjør at vi får en enorm sympati for de to karakterene. Den viser oss også hva som står på spill i filmen. Det som gikk tapt på grunn av sykdommen. Alt de skulle oppleve som pensjonister, det står i direkte kontrast til utviklingen.

Rekkefølgen på scenen hvor vi får vite at Joslin sliter med å skille realiteten, og etterpå en humorscene er nøye gjennomtenkt. Det forteller oss at selv når alt virker håpløst, er det enda

humor og kjærlighet mellom våre to hovedkarakterer. “Writers and the stories they tell can be usefully divided into three grand categories, according to the emotional charge of their Controlling Idea.” (McKee 1999:122).



(hentet fra <http://markhaacrit.tumblr.com/page/3#4311255194> 07.05.2017, som er en kopi av modellen til McKee fra Story, s. 123)

Filmdoktoren Robert McKee skiller den emosjonelle verdien av scener i + og -, eller som jeg kommer til å kalle dem, oppdrift og nedturer. Jeg skal se nærmere på denne modellen når jeg skal finne likheter og ulikheter i eksempelfilmene senere.

Et problem med filmer som omhandler sykdom, er at det er lite oppdrift i historien. Det vil si at vi sitter igjen med en rekke nedturer. Hva skjer hvis en dokumentarfilm kun er oppturer? Da vil oppturene fort ha liten betydning. Det samme er sant for filmer med kun nedturer, da vil vi som publikum fort bli lei av at alt hele tiden går dårlig. Derfor er det vanlig i historier som engasjerer oss, at vi får servert både oppturer og nedturer. Noen ganger er det bevisst at klippere går gjennom et materiale og ser på hva som gir oss opp og nedturer, og klipper deretter. Eksempelvis i *Silverlake Life* er en scene hvor Tom Joslin får godnattkys av Mark Massi, oppdrift (34:14), så snakker Tom Joslin om at han ikke har mye energi igjen, og at han ikke er klar for å sitte i

rullestol, nedtur. Deretter blir det klippet til Mark Massi, som danser alene og at de spiser pizza sammen (36:49), en opptur, etterfulgt av en scene hvor Mark Massi får en medisinsk behandling (38:45), som får oss til å huske på at han også er rammet av den samme fatale sykdommen, en nedtur. Slik er mye av filmen strukturert historiemessig.

- *Efter Inez/After Inez* (Ekberg, 2017)

After Inez er en dokumentarfilm av Karin Ekberg (2017), om ett par, Denize Löfgren og Filip Nordin, som mister barnet sitt, Inez, i dødfødsel. Grunnen til at jeg har tatt med denne filmen er at den også er observerende. Den har ikke samme ytre rammer som de andre filmene, den starter med et dødt barn, og slutter med at paret får et nytt barn. Den viser oss en historie fortalt i scener, og gir oss kun en tekstplakat som sier "Tillägnas alla som lämnat oss för tidigt". Det blir ikke gitt noen forklaring, og på veldig kort tid kommer det frem hva som er dilemmaet i filmen. Vi blir introdusert til det døde barnet, og så får vi et innblikk i hvordan det er i tiden etter. All planleggingen som har blitt gjort blir bare såre påminnelser på hva som kunne ha vært.

Filmen er ikke utelukkende observerende. I anslaget er det Denize som viser oss bilder av seg selv, før dødfødselen. Hun viser mobilen sin direkte inn i kamera, som gjør at filmen tidvis er interaktiv. Vi hører Ekberg et par ganger bare, også (56:00) minutter uti filmen, hvor Denize viser Ekberg ultralyd av det nye barnet. For meg er det tydelig at Denize her har kjent Ekberg i to år, og det faller helt naturlig for henne å fortelle om det nye barnet. I kontrast til den aller første scenen, hvor det virker mer som om Ekberg haler ut informasjon fra henne i form av intervju. Ekberg har her lyktes å bli en del av familien. Hun har filmet fødsel nummer to også, uten å vite hva slags utfall det skulle ende i. Heldigvis overlever barn nummer to, men det hadde vært interessant å vite om filmen hadde blitt gitt ut hvis paret hadde mistet sitt andre barn i fødsel også. Temaet døden er så sterkt, at det er vanskelig å vite om vi hadde klart å håndtere to så nære dødsfall i samme film.

I scenen på (57:00) spør Filip om Denize har fortalt nyhetene til Ekberg. De to har begge gått fra å bli intervjuet av en dokumentarfilmskaper, til å fortelle henne nyheter som en gammel venn. I scenen blir vi sammen med Karin Ekberg fortalt at Denize igjen er gravid. Filmen får sitt største

vendepunkt, da den går fra å være en film om å håndtere døden, til å være en film om skapelsen av liv. En fantastisk kontrast i stemningen i hele filmen, som gjør at vi som publikum ønsker mer enn noe annet at det går bra denne gangen.

Det er i stor grad Ekbergs scenevalg som avgjør hvilken posisjon hun står i forhold til paret. En konflikt som går gjennom hele filmen er i hvor stor grad Denize og Filip sine liv blir ødelagt av dødfødselen. Det blir gjort et poeng ut av at Filip ganske raskt etter døden, går tilbake til jobb. Samtidig er Denize hjemmeværende, og er synlig mer knust enn han er. Det kommer frem ganske sent i filmen at Filip også var knust, men han hadde ikke helt muligheten til å vise det. I en scene hvor Filip møter andre menn i samme situasjon er de alle helt enige. Det at konene deres var så mye mer knust enn dem selv, gjorde at også følte skyldfølelse.

Det er vanskelig å si om Ekberg spiller på dette som en del av historieoppbygningen, eller om det er sånn at det faktisk tok litt tid for Filip å innse at han også var emosjonelt ødelagt. Han blir fremstilt som om at han går rett tilbake på jobb, men senere i dokumentarfilmen kommer det frem at han faktisk måtte ta fri for jobben, fordi det ikke gikk for han å jobbe normalt lengre. Dette blir også forsterket i scenen (23:04) hvor paret gjør seg klar for å være med på en kostymefest. Det er tydelig at Filip er mer interessert i å dra på en fest, men Denize er enda ødelagt etter tapet. Spesielt slående er det i bildet på (24:52) hvor Denize sitter alene på sengen. Hun tar seg et pust i bakken før hun begynner å ta på sminke til å bli en vampyr, eller noe tilsvarende. Deretter, (24:36) og utover, er paret tilbake til sykehuset da obduksjonen er klar. Legen prøver sitt beste å forklare at det var ingen sin feil, og at det som skjedde med barnet deres, Inez, bare skjer til tider. Denize klarer ikke å tenke på noe annet enn at det var noe hun kunne ha gjort annerledes. Skyldspørsmålet blir presentert, og de fleste rasjonelle mennesker ville vært enige i at ingen kan legges skyld på her.

Det som er interessant er om Karin Ekberg vurderte i hvor stor grad hun skulle påvirke sine sosiale aktører her. Jeg skrev tidligere om Olin som måtte inkludere seg selv i hennes hovedkarakter Pias liv, på grunn av at så mye sto på spill, og at filmen kunne komme til å ødelegge mer for Pia enn den hjalp. Det er vanskelig for oss utenforstående å vite hva som har hendt her, men det kan jo være mulig at Ekberg vurderte Denize sin psykologiske tilstand. Allerede neste scene er Denize hos psykologen. Personlig er jeg glad for at Ekberg har fått være med på hele denne prosessen, men det må ha vært en vanskelig situasjon å be om å bli med på.

Jeg antar at sykehuset har rutiner for personer som mister barna sine i fødsel, og at denne psykologtimen er en del av den rutinen. I Norge er det veldig vanskelig å få med kamera inn i prosesser som dette, jeg har tidligere prøvd å filme på eldreheim, og snakket med kommunale advokater og sykepleiere for å få til det. Det er enkelt å tenke i ettertid at selvfølgelig skal dokumentaren vise Denize hos psykologen, men den forteller meg at Ekberg har gjort en strålende jobb med å komme nær sine karakterer.

Fellestrekk og ulikheter i mine eksempelfilmer

Grunnen til at jeg har valgt disse tre dokumentarfilmene, er fordi de har ulike innganger, og kan sies å være forskjellige i lys av Nicholas (2010) modi. De har alle døden som tema, men det blir ikke vist en eneste død person i *Homo Narrans*.

Et annet konsept med posisjonen mellom filmskaper og hovedkarakter, er det Nichols (2010:94) kaller 'The triangle of communication'. Han mener at en dokumentar har tre historier, filmskaperens, filmens og publikums. I både Stefan Jarls *Homo Narrans* (2015) og *Silverlake Life*, blir vi fortalt hvordan regissørene fikk prosjektet. I *Silverlake Life*, fikk studenten til den opprinnelige regissøren beskjed om å fullføre filmen hvis han selv ikke klarte det. Noe som egentlig måtte skje, så det var nok planlagt fra starten at han måtte ta over. Han fikk et manus og fikk også vite hvordan han skulle gå videre. Stefan Jarl og Henning Mankell er gamle venner, og da Henning ble syk, ville han at Stefan Jarl skulle lage en dokumentar som var hans testamente. Det blir ikke nevnt i *After Inez* (Ekberg:2017) hvordan eller hvorfor filmen ble laget, det er jo egentlig ikke en standard at det blir nevnt i selve filmen. Det er muligens fordi at døden som tema er så heftig, at de andre to filmene nesten må unnskyldes seg selv for å ha lagd filmene sine.

Det jeg tidligere har kalt for oppdrift og nedturer, er en metode å fortelle en historie ved hjelp av vendinger i den emosjonelle følelsen av en scene (McKee:122). Det er for meg ganske tydelig i *Silverlake Life*, men noe uklart i både *Homo Narrans* og *Efter Inez*. I *Efter Inez* føles egentlig store deler av den første akten som en eneste stor nedtur. Vendingene er ikke klippet på opp- og nedturer, men heller i å holde tilbake informasjon, og i små konflikter i scenene.(02:50) får vi for første gang se at barnet det er snakk om er dødfødt. Ekberg spiller på nysgjerrigheten vår da hun endelig viser oss hva denne filmen handler om.

Det er først i akt to, og (40:48) vi ser Denize smile ordentlig. Det blir brukt humor i den form at vi kjenner oss igjen i små problemer som oppstår ved flytting. Deretter blir filmen en del lystigere, før den forbereder oss på klimakset, det nye barnet. Dokumentarfilmen gir oss ikke en ordentlig oppdrift før klimakset er over, vi ser og kan føle på lettelsen og gleden det er at barn nummer to, Alfred, er et friskt barn. Det står i kontrast til *Silverlake Lifes* konstante vitsing og humor, som nesten formularisk kommer i annenhver scene. *Homo Narrans* derimot er ikke konstruert med McKees modell. Det er heldigvis sånn at dokumentarfilm ikke er så enkelt. Stefan Jarl bruker ikke humor direkte slik som *Silverlake Life* og til dels *Efter Inez*. Det betyr ikke at den er bare tragisk eller fylt i nedturer. Oppdrift trenger ikke kun å komme i form av humor eller komedie. Oppdriften i *Homo Narrans* kommer i hvor gode historiene Henning Mankell forteller er, og de har alle sine egne fortellerelement, og retorikk.

Det som er felles med de tre filmene om død, er at når temaet er så kritisk som døden så er det vanskelig å finne ordentlige oppturer og positivt lada scener. I *Silverlake Life*, vet vi at hovedpersonen vi følger skal dø, det gjør at selv de gode tidene, egentlig er nedturer. Det vil si at hver eneste scene er en nedtur til det uungåelige skjer. I *Efter Inez*, er det motsatt, alle nedturene og konflikten paret skal gjennom, gjør klimakset sterkere. *Homo Narrans* diskuterer ikke døden direkte, og viser den heller ikke. I denne filmen er fokuset på livet sterkere. Det er et testamente til Henning Mankell, og vi vil jo huske han som slik han var i live, ikke som han var når han var i ferd med å dø. Filmen er satt i nåtid, men historiene er alle fortid, vi får ingen innsikt i hvordan livet hans er i nåtiden.

Jeg har skrevet om posisjon og interaktiv (participatory) modi. Måten man skiller dem enklest er å gjøre en analyse av hvordan regissøren har plassert kamera. Rabiger (2009) skiller mellom å putte kamera utenfor det som skjer, og innenfor, hvor regissør og crew påvirker de som filmer. (Rabiger, 2009:260)

- Life is tragedy when seen in close-up, but a comedy in long-shot. - Charlie Chaplin, Apocryphal⁴

⁴ <http://quoteinvestigator.com/2017/02/05/comedy/> (hentet 07.05)

Det er uvisst om det er Charlie Chaplin som sa dette, eller om det var noe som dukket opp i litteraturen om Chaplin. I dokumentarfilmene jeg har analysert, vil nærheten til kamera være en viktig del av hvordan karakterene fremstår. De tre filmene jeg har valgt er alle tragedier, og det gjenspeiles også i bruken av nærbilder. *Homo Narrans*, kan sies å være hovedsakelig bare ett halvnært bilde, det brukes ingen etablerende bilder for å vise rommet han sitter i, det er uvesentlig for fortellerkunsten hvor han er når intervjuet er spilt inn. *Efter Inez* er den av filmene med mest variert posisjon med kamera, vi får totaler, halvtotale, halv nære bilder og nærbilder. I de mest intime øyeblikkene er det stort sett nærbilder som brukes, spesielt med øynene til Denize i fokus. Et unntak er i klimakset i filmen på 1:09:46 hvor vi ser de to karakterene i et halvnært bilde. Det er ikke alltid like lett å bruke nærbilder i dokumentarfilm av sånne øyeblikk. Det er ikke utenkelig at øyeblikket kunne blitt ødelagt hvis Filip og Denize merker at kameraet er tilstede. *Silverlake Life* er også i stor grad nærbilder av Joslin og Massi. Fordelen med nærbilde er at det gjør at vi føler oss som en del av historien, og ikke som om vi observerer den utenfra.

I teoridelen skrev jeg om Renov (2010) sin påstand om at dokumentarfilmen har erstattet religion, da døden må ha en plass i samfunnet. Han kaller filmen en del av sorgprosessen. Dette er interessant i de tre eksempelfilmene. I *After Inez* (Ekberg, 2017) er store deler av filmen egentlig en dokumentasjon om sorgprosessen. Det er til og med én scene hvor paret, med det jeg tror er Denizes mor, som ser igjennom bilder fra sykehusoppholdet. Hvis jeg har forstått tidsperspektivet riktig, kommer dette en god stund etter det har hendt. Jeg tror ikke Denize kunne sett disse bildene før hun har kommet ganske langt i sorgen, og at hun på det stadiet har begynt å i en liten grad akseptere det som har skjedd. Jeg er ganske sikker på at paret kan bruke filmen *After Inez* til å se tilbake på den fæle tiden, på samme måte som de sitter og ser på bildene i den ene scenen. I denne filmen vil jeg absolutt si at dokumentarfilmens portrett av døden kan sies å være noe som hjelper til for sorgen. Ved at vi som publikum kan kjenne på den samme smerten som Denize og Filip gjorde, har jo filmen klart å fremme døden som noe som er en del av livet. Ganske sent i filmen er paret i en støttegruppe, hvor alle de andre også erkjenner hvor tøft det er å miste et barn i dødfødsel. På lik linje kan jo filmen appellere til andre som går gjennom den samme smerten. Hvis filmen er god nok (og det synes jeg den er), kan den også appellere til noe høyere ved menneskeheten, om sorg og samvær. Det spiller liten rolle hva tragedien egentlig er i starten av filmen, det er at de to hovedkarakterene klarer å holde sammen og å ikke miste håpet som sier noe om det å være et menneske.

Ser vi på *Silverlake Life: The View from Here* (Joslin, Friedman: 1993) i lys av Renov (2010) vil jeg påstå at det er mye av det samme. Den er mer direkte i håndteringen av sorg, fordi den er laget for å håndtere den vanskelige situasjonen de befinner seg i. De vet begge at de skal dø, og bruker av og til filmen som et verktøy for å sette lys på tema som kanskje er for tøffe å snakke om uten kamera.

Homo Narrans: Henning Mankells testamente (Jarl, 2015) kan sammenlignes tidvis til *Silverlake Life* i den forstand at vi også kan si at den er en film man kan bruke i sorgprosessen. Henning Mankell velger på mange måter selv hva filmen skal handle om, i historiene han forteller til Stefan Jarl. Det er historiefortellingen hans han vil at han skal huskes for. Den unnlater å si noe om de nærmeste. Selv om jeg har sett filmen flere ganger, vet jeg lite om familien hans. Hvis *Silverlake Life* er noe som skal hjelpe de nærmeste i sorgprosessen, så virker *Homo Narrans* som det er Henning Mankells siste ord som er viktige.

Jeg opplever at alle de tre filmene prøver å si noe større om hvordan det er å være menneske, og diskuterer de store spørsmålene, ved hjelp av død som tema. Metodikken er ulik, *After Inez* og *Silverlake Life* viser oss hvordan det er å leve i situasjoner før og etter dødsfall. *Homo Narrans* derimot prøver å definere historiene som gjør et menneske til det det er. Med døden i veggene, kommer alt frem, og vi får se hva mennesket egentlig tenker. Ved at *After Inez* og *Silverlake Life* er mer situasjonsbasert, er det ikke like tydelig hva filmene vil frem til, men når døden blir fremstilt i dokumentarene, blir det uansett alvorlig. Kan det være mulig at subjektene tør å være ærligere, når de vet at de skal dø?

Etikk

Jeg vil også diskutere etikken som ligger bak valgene vi som dokumentarregissører gjør, når vi behandler et så delikat tema som døden.

Etikken i dokumentarfilm begynner som regel med en diskusjon om filmen *Nanook of the North* (1922) av Robert Flaherty. Dokumentarfilmen er ofte brukt i diskusjoner om autentisitet, og hvilken rolle dokumentaren har i det moderne samfunn. Nichols (2010) argumenterer for at Flaherty representerer inuittene, på en måte de ikke selv er klar for å bli representert. (Nichols:

44) Det vil si at filmskaperen har en rolle som en representativ for karakterene. Det leder oss til spørsmål som “Hva gjør vi med folk når vi lager en dokumentar om dem?” (Nichols:45). Siden vi bruker ekte mennesker, og ber dem å opptre som de vanligvis ville gjort, vil de også måtte svare for det de gjør. Det er ikke alltid like lett å se for seg at personer man spør om å bli med i en dokumentar, forstår hva det egentlig innebærer.

Dette kaller vi informert samtykke. I forskning brukes informert samtykke som en test, til å se om aktørene i forskningsprosjektet vet hva forskningen innebærer, og hvilke konsekvenser det kan ha for dem i fremtiden. Et av problemene med informert samtykke i dokumentar, er at man ikke kan forutse hvilke effekter filmen kan ha på de som deltar. Vi går ofte inn i dokumentarprosjekt med en forutsetning om hva filmen skal handle om, og hvordan den skal utspille seg. Ofte ender prosjektet helt annerledes enn det vi hadde sett for oss. (Nichols: 54-55)

Informert samtykke er ikke særlig problematisk i eksempelfilmene jeg har brukt, fordi de fleste av hovedkarakterene har bedt om å bli med på prosjektet selv. Inez er jo et dødt spedbarn, uten at jeg skal gå så mye inn i rettighetene hennes, så blir hun brukt som et symbol på spedbarnsdødelighet. Nå har jo selvfølgelig moren og faren sagt at det er greit at Ekberg bruker barnet deres slik hun har gjort, men uten filmen ville jo kanskje ikke Inez bli husket som et symbol på barnedød.

Del 2.

Mere min (Vedholm, 2017)

Min film om Jarmund Veland, *Mere min* (Vedholm:2017), viser Jarmund Velands siste tid etter at han bestemte seg for å avslutte sin livsforlengende behandling, og derfor forlate denne verden. Den viser hans liv i dag, hvor han ved hjelp av kona Gunn Idland skriver brev til helseministeren. Han tar farvel med kollegaer og gamle venner, og han nyter den siste tiden han kan med barn og barnebarn. Den tar opp temaer som død, sykdom og ser på hvordan de påvirker Jarmunds nærmeste relasjoner.

Midt i filmingen av Jarmund Veland kom en kollega til meg og spurte hvordan filmingen gikk. Jeg sa det gikk bra, og at jeg filmer en gang i uken, hvor jeg kommer inn i allslags situasjoner. Han svarte meg ved å si at han mistet sin kone til kreft for to år siden. Likhetene med det familien til Jarmund går gjennom og det han gikk gjennom da, var slående. Han fortalte meg, som mange andre har gjort allerede, at det vil bli en god ting for familien å se tilbake på. En film de kan bruke for å få bukt med sorgen.

Videre sa han at da han mistet kona for to år siden, var det som om de levde i en boble, familien hadde kommet lengre enn alle andre med å akseptere at hun var i ferd med å dø. Kollegaen min og hans to barn, var innforstått med hva som skulle skje videre, og valgte å leve som om alt var normalt. Da folk kom utenifra var de emosjonelle og følelsesladd, som selvfølgelig gjorde min kollega emosjonell også. Denne bobla sprakk når kona hans døde. Han fortalte meg at dagene etter det skjedde, fikk han utrolig mye støtte fra alle rundt seg. Men når den perioden stilnet, ble det helt stille. Verden gikk forbi han, men han levde enda i sin boble. Han fortalte meg om da han satt på en benk i sentrum av Stavanger, og så på alle folkene som gjorde ting rundt seg, de kranglet, lo, og alt skjedde rundt han i ett enormt tempo. Han sa «De utforstående kommer inn i en verden hvor man er på ett annet nivå. Og så etterpå, tomhet».

I likhet med min kollega, er de personene jeg følger med kamera på et annet nivå enn alle andre. De ser mye idrett, heier på sine respektive helter, har ost- og vinkveld med familiemedlemmer,

og diskuterer ikke valget Jarmund har tatt om å avslutte livet sitt om to måneders tid. Det kommer frem derimot når de får besøk av gamle venner. Venner som har kommet for å si farvel. Om to måneder kommer Gunn til å sitte igjen alene, med den samme tomheten som min kollega, og hun kommer til å sitte igjen med en dokumentar om Jarmunds siste tid.

Når man starter et dokumentarfilmprosjekt, sitter en med mange valg om hvordan filmen skal lages. Jeg har skrevet en del om posisjonen mellom regissør og subjekt. Det er også spørsmål relatert til hvilken posisjon regissøren skal ha i selve filmen. Hvordan skal man fremstå selv i dokumentaren. Nichols har kategorisert denne posisjonen inn i modi som vi ofte bruker for å kategorisere dokumentarer. I en ideell verden så ville jeg kanskje hatt muligheten til å si at denne modusen passer best til temaet om død, derfor velger jeg dette. I realiteten har jeg ikke laget nok dokumentarer til å vite hva som passer best til hvilket tema. Jeg lagde en dokumentar om en sykehusfrisør sammen med Siri Wichne Pedersen som min eksamensfilm i andre semester på masterstudiet. Premisset var å holde seg innenfor fire vegger, og å være en flue på veggen, mens en sykehusfrisør samhandlet med kundene sine, som også var pasienter. Jeg lærte mye om hvordan man skal filme slike situasjoner, og hvilken kraft det har å vise ting istedenfor å fortelle dem. Da jeg startet masterfilmen min, ville jeg gjøre dette igjen, for det følte som noe jeg mestret.

Den observatoriske modien er ikke problemfri, men står i fare for å bli voyeuristisk (Nichols 2010). Gjør det at vi føler oss ubehagelig plassert i en situasjon vi ikke hører hjemme i? Jeg bestemte meg tidlig for at jeg ville lage en ny observerende film. Problemet var at filmen handlet om en døende mann. Sykdommen hans tar mye oppmerksomhet, men jeg ville ikke at filmen skulle handle om ALS i den forstand at den fortalte publikum detaljer om sykdomsløpet. Altså skulle filmen istedenfor å fokusere på ALS, fokusere på hva en dødelig sykdom gjorde med relasjonene mellom hovedkarakteren og de nærmeste. Når jeg har vist forskjellige klipp av filmen til folk, får jeg allikevel mest spørsmål om sykdommen hans. Det er den som tiltrekker folk til historien, og da får vi litt av den voyeuristiske problemstillingen til Nichols, og det jeg ville unngå.

Derfor er mye av den endelige klippen et kompromiss mellom å fortelle en historie om kjærlighet og sykdom. Det er noen ting jeg bare må fortelle om sykdommen hans, hvis jeg ikke

gjør det, sitter publikum og tenker på det, istedenfor å følge med på den historien jeg har lyst til å fortelle.

Valg av story

Jeg startet med prosjektet i Januar 2017. Før det hadde jeg begynt på en dokumentar om min egen morfar. Filmen skulle handle om hans bestevenn Carsten Amundsen, som besøkte han på gamlehjem annenhver uke. I det min morfar ble mer dement, fikk han sjeldnere besøk av Amundsen, og jeg ville lage en film hvor Carsten Amundsen bestemte seg for å aldri komme tilbake. Mye av høsten 2016 gikk til å få tillatelser om å filme på gamlehjem. Da jeg startet å filme i desember 2016, fikk jeg spilt inn én eneste scene da min morfar fikk et slag i hjernen. Slaget gjorde at det var umulig for min morfar å kommunisere, og jeg ga opp prosjektet. En måned senere fikk jeg én mail på jobb, hvor Jarmund forklarte sin situasjon, og at han hadde bestemt seg for å avslutte livet. Jeg svarte han på mail, og i februar 2017 filmet jeg scenen med Jarmund Veland og Tor Stornes på kontoret, som enda er med i filmen.

Jeg kopierte det gamle prosjektet, byttet ut Carsten Amundsen og puttet inn Tor Stornes. Etter første filming, var det tydelig at Tor Stornes ikke kunne være hovedkarakter, det ville uansett bli Jarmund Veland. Uken etter møtte jeg for første gang Gunn og så fotballkamp med de to i stuen som senere skulle bli plassen hvor mesteparten av filmen min skulle utspille seg. Det var tydelig ganske tidlig at det var én historie der, mellom Gunn og Jarmund. Jeg husker jeg tenkte at det er Gunn som er den viktigste personen i Jarmund Veland's liv, og at jeg også ganske tidlig ble glad i begge personene. Hvis de som ser filmen kan tenke det samme, samtidig som de ser den forferdelige situasjonen de er i, så har jeg lykket.

Det viktigste redskapet for å få folk til å like disse karakterene som jeg gjorde selv, var å bruke humoren mellom dem. I filmer som er så tungt belastet i tema, så må det mye humor til for at vi ikke skal synes det er for tungt. Jeg viste filmen til doktorgradstipendiat Ane Lyngstad Oltedal, og hun sa at de gangene Jarmund smiler og har det bra er ekstra tunge, da man vet at livet hans snart er over. Jeg er enig i utsagnet hennes, og det ble tydelig at alle de gode tidene med Jarmund Veland også skulle bli tunge. Humoren er også god i at den gjør det lettere for publikum å komme gjennom en svært tung historie.

Humoren kommer spesielt frem i foredragsscenen hvor Jarmund spøker om å miste stemmen. Han sier det ikke er greit å miste stemmen for en bergenser, i hvert fall ikke greit å gå fra bergenser til østlending i dialekten. Publikum i foredraget har en mikset respons på den første vitsen, da de ikke helt vet om det er greit å le av dette. Når vits nummer to kommer ler alle, da forstår de at det er det Jarmund vil, underholde dem. Det var ikke særlig vanskelig å klippe foredragsscenene, da Jarmund Veland er god å skrive, og en skarp mann. Det er også fint at noe av det sterkeste som blir sagt i filmen, er noe Jarmund Veland selv har skrevet.

Det vanskeligste i klippeprosessen har vært å legge frem en hovedkonflikt. Alle lurte på hvorfor han hadde tatt valget, og jeg bygde opp filmen med dette spørsmålet i tankegangen. For å få frem dette spørsmålet brukte jeg én scene hvor de to skriver et brev til helseministeren. Gunn spør Jarmund: “Er du sikker på at du vil skrive dette med at du vil avslutte?”. Jeg tolker setningen som at hun spør i undertonen om han er sikker på at han skal avslutte. Det gjør også de som har sett filmen gjennom klippeprosessen. Konflikten å ta valget om å dø, å ha verdens beste kone og familie, men allikevel si farvel var det jeg prøvde å oppnå i klippingen. I realiteten er spørsmålet satt i stein. Jarmund svarte selv på spørsmålet om når han tok valget, i august 2016. I september sa han ifra til Gunn, og han har aldri angret. Jeg har filmet at han sier hvorfor han tok valget, og bruker det til å avslutte filmen, og for at de som ser på skal vite det. Selv om han sier at han er sikker, har jeg filmet scener som viser hva som holder han igjen. Jarmund Veland lever i et smertehelvete, men klarer likevel å holde ut i nesten et helt år etter at han har bestemt seg for å avslutte.

Da jeg sendte mailen til Jarmund, skrev jeg at jeg ville lage en film om relasjoner. Dette har Gunn og Jarmund sagt videre til alle de nærmeste, og de har flere ganger spurt meg om dette. For meg var det viktig at jeg ikke skulle fokusere på Jarmunds ALS. Alle karakterdrevne dokumentarer handler i mine øyne om relasjoner, så det er både sant, og det er veldig lite beskrivende for hva filmen egentlig skulle handle om. Det ga meg mye spillerom, og dessuten visste jeg ikke hva filmen skulle bli i starten uansett, så det å si at jeg skulle lage en film om relasjoner viste seg å egne meg. Jeg har opplevd tidligere at hvis jeg sier for mye om hva jeg er på jakt etter, så vil de sosiale aktørene gå over til å være skuespillere, uten å være særlig overbevisende. “The impression that the filmmaker is not intruding on the behavior of others also raises the question of unacknowledged or indirect intrusion” (Nichols:175)

Vil de sosiale aktørene tilpasse seg filmregissørens behov? Når jeg filmet i påsken filmet jeg for første gang Anja Veland, Jarmund og Gunns mellomste datter. De andre familiemedlemmene hadde alle vært med tidligere. Det slo meg at hun var den eneste som ikke var blitt filmet. Da jeg fortalte at dokumentarfilmen skulle handle om relasjoner, var det tydelig for meg at dette gikk inn på henne. Hun ble veldig oppmerksom på å dra inn Jarmund i alle type situasjoner og samtaler. Hele familien satt på en terrasse på hytten på Rennesøy. Det var såpass mye sol at Jarmund ikke kunne bruke rolltalken, som han snakker med. Allikevel spurte Anja faren sin om mange spørsmål, som han ikke kunne svare på. Kanskje dette bare var første gang de to traff hverandre på en stund, eller at det ofte er slike samtaler de to har. Men jeg fikk en følelse av at kameraet og min tilstedeværelse var bakgrunnen for alle spørsmålene hun stilte. Etter et par timer med filming, sluttet hun å spørre faren sin på samme måte, og jeg fikk filmet situasjonene slik jeg ville, som en flue på veggen.

Målet mitt var å filme nok ganger i observerende modus til at de skulle bli så vant med kamera at det følte som om vi var en flue på veggen. Personlig føler jeg at det observerende modi gjør at filmen blir mindre dømmende, istedenfor at jeg som regissør prøver å si noe om hvilke valg disse personene har gjort, og hva jeg synes om det, lar jeg publikum selv avgjør. Dette er en overfladisk tankegang, da i realiteten er det jeg som tar valgene om hva som blir vist, som leder frem noen tanker hos publikum. I flere av scenene ser Gunn rett inn i kamera, det samme gjør Jarmund. De ser egentlig meg i øynene for aksept i uttalelsene sine. Ser man i den første scenen når Gunn sier til Jarmund at han må følge med, ser hun opp og rett inn i kamera, det er tydelig for meg at det er meg hun snakker til, ikke Jarmund eller kamera. Jeg startet prosjektet med å si til alle som skulle bli med, at de skulle late som om jeg ikke var der. Noe som er umulig, som jeg har skrevet tidligere, da kamera alltid påvirker de som blir filmet. Det gjør ikke noe for filmens del, synes jeg, at karakterene bryter den fjerde veggen på denne måten, det minner oss bare om at dette tross alt er en dokumentar med sosiale aktører.

Det finnes én scene som jeg selv i skrivende stund ikke har bestemt meg om skal være med eller ikke. Da jeg leverte en grovklipp til veileder, fikk jeg beskjed at jeg manglet litt informasjon i filmen. Løsningen min var at siden alt i filmen blir fortalt gjennom Gunn og Jarmund, ville jeg at de to også skulle legge frem denne informasjonen. Det aller siste jeg filmet var en scene hvor Gunn spør Jarmund noen spørsmål om det å leve med en dødelig sykdom. Spørsmålene kom fra

et bokprosjekt som de to allerede hadde levert svarene, og som de nevner i scenen hvor de prater med et vennepar om spørsmål relatert til døden. Jeg ba Gunn finne spørsmålene og svarene, hun sendte svarene Jarmund hadde svart på til ham på melding, og vi rekonstruerte scenen hvor de to gikk gjennom spørsmål og svar. Spørsmålene handlet om hva de to hadde planlagt før de visste om sykdommen, hva som gjorde Jarmund glad i dag, og om han var redd for å dø. Det var tydelig at det gikk hardt inn på Gunn at disse spørsmålene ble dratt opp igjen, og jeg beklaget til henne dypt etter innspillingen. Det er trist å tenke på at jeg fikk en kvinne til å gråte for en scene jeg muligens ikke får brukt til noe. Det var første og eneste gangen det var tydelig for meg at det er slitsomt for henne å være med på dette prosjektet. Det var og den eneste scenen jeg skapte i den forstand at den ikke ville eksistert hvis jeg ikke hadde bedt om den. Selv om jeg følte den var innafor, da de faktisk hadde sittet sammen og skrevet disse svarene noen måneder tidligere.

Jeg spurte selvfølgelig om det var noe de ville og kunne tenkt seg å gjøre, men de har begge en tendens til å svare ja på alle spørsmål jeg stiller. Jeg lurer på om profesjonelle regissører hadde presset hardere eller synes jeg var utenfor mitt element. Hva ville Stefan Jarl, Joslin eller Friedman gjort i den samme situasjonen? Hva med Ekberg? Det var den eneste gangen jeg følte at jeg kanskje hadde gått for nærme mine egne subjekter, da jeg stoppet scenen før jeg egentlig fikk alt jeg ville ha. Olin stoppet et helt prosjekt da hun kom for nærme, men jeg tror ikke mitt prosjekt er kommet på det nivået.

Jeg tok et valg om å vise døden i en poetisk form. Siden den eneste formen Jarmund kommuniserer med er øynene på en dataskjerm, filmet jeg mine egne øyne i et ultranærbilde. Øynene blir brukt i starten av filmen for å forklare hvordan Jarmund kommuniserer. Han sier selv at når han mister denne kommunikasjonen, er han ikke lengre en person. Derfor har han tatt valget om å avslutte livet. Døden i filmen min er symbolisert gjennom at ultranærbilde av et øye som lukker seg, samtidig som lyden av respiratoren fades ned. Scenen har puttet meg i en ganske sær posisjon. Fordi filmen min skal leveres 15. Mai 2017, men Jarmund Veland har planlagt å avslutte den livsforlengende behandlingen etter det. Det vil si at jeg har lagt en symbolsk død som i skrivende stund ikke er reell. Jeg planlegger å fortsette filmingen av Jarmund Veland etter innleveringen, og håper å få en mer konkret avslutning på filmen.

Det som gjør posisjonen min enda særere er at jeg skal vise filmen til Jarmund Veland selv, og den inneholder hans egen død i en symbolsk form! Tanken på å vise denne scenen til Veland har

holdt meg våken til tider. Jeg kunne ha valgt å ta vekk scenen til visningen med familien, men det ville også vært å skjule sannheten. Jeg forventer at de forstår at døden må ha en form i dokumentaren, da den er bygd opp rundt temaet. Det er allikevel en sær tanke, at om litt skal jeg vise en dokumentar om en manns død, til hovedkarakteren selv.

Jeg hadde mange kreative valg når jeg skulle konstruere en manns død i en poetisk form. For det første vil det si mye om personene rundt ham om hva som skjer før og etter selve døden, rekkefølgemessig. Jeg hadde én idé om at Gunn skulle være alene og drikke øl i leiligheten etter 'døden' til Jarmund. Problemet var at hvis jeg viste det på denne måten, ville det virke som om Gunn hadde en tanke om at det endelig var over. Det slo meg at jeg ikke kan gjøre så mye konkret ut av denne scenen, da reaksjonene kan bli store, både blant de næreste og Gunn selv. Jeg eksperimenterte med flere varianter, men endte på en versjon som er svært lite dømmende, og mer bare en slutt på filmen. For å være ærlig er jeg ikke særlig fornøyd med slutten på filmen, og det er hovedgrunnen til at jeg håper at de to vil være med å filme mer. I stedetfor å konstruere en tenkt versjon av Gunns reaksjon på Jarmunds død, vil jeg jo ha den ekte som kommer om noen uker.

På siste innspilling, hvor jeg filmet litt restopptak, spurte jeg Jarmund Veland og Gunn Idland om de to kunne tenke seg at jeg fortsatte å filme etter jeg hadde levert masteroppgaven 15. Mai. Det var med en gang helt ok for Jarmund, men Gunn var i tvil. Hun spurte meg hva det innebar, jeg sa at jeg ville følge henne og Jarmund videre slik jeg hadde hele tiden, og at jeg ville følge henne etter at Jarmund hadde gått bort. Hun svarte «vi får se på det», jeg sa at hun kunne tenke på det til «premieren», hvor filmen skal vises til familien som har vært med i den. Jeg har lenge hatt en mistanke om at dokumentarfilmprosjektet mitt var noe Jarmund ønsket mer enn Gunn.

Når det gjelder posisjonen min i forhold til Gunn Idland og Jarmund Veland, hadde jeg møtt Jarmund to ganger gjennom jobben min på Læringsmiljøsentret, før jeg sendte ham en mail hvor jeg spurte om jeg kunne lage film om han. På videregående skole gikk jeg i samme klasse som deres mellomste datter, som jeg traff for første gang på ti år når jeg filmet en scene i påskeferien. Jeg vil derfor påstå at jeg ikke hadde noe særlig nært forhold til noen av karakterene før jeg begynte.

Rekkefølgen av scenene er noe jeg har brukt mye av klippetiden på. Metodikken var å gjøre én og én scene ferdig, for så å putte dem sammen i en større kontekst. I starten var det scenen med

ski-vm som var den første, men den passet ikke helt inn som en introduksjon til resten av filmen. Ganske sent i prosessen, filmet jeg at de to skrev et brev sammen. I brevet kom det frem informasjon som er nødvendig for at publikum skal kunne klare å forstå filmen. Jeg måtte introdusere at han har ALS, at sykdommen gjør at han kun kan kommunisere med øynene via en dataskjerm, og at han har bestemt seg for å avslutte livet. ALS-forløpet kommer frem i brevet de skriver, skrivemetoden hans var noe som jeg ville visualisere, og hovedkonflikten om å avslutte livet kom frem gjennom et spørsmål som Gunn stiller: “Er du sikker på at du vil skrive dette med at du vil avslutte?”.

Tre ganske tunge tema som skulle bli introdusert, heldigvis var Jarmund ganske opptatt av å se på en fotballkamp under hele scenen. Det ble derfor en del komedie rundt at han synes det er viktigere å fokusere på Manchester United, enn å skrive brev til helseministeren. Det fungerte utmerket for meg, fordi scenen får en konflikt i seg selv, ved at to ting kjemper om oppmerksomheten til Jarmund. Samtidig som alt bygger opp til det store spørsmålet filmen prøver å stille. Er det riktig å avslutte?

For å filme ultranærbildene av øyne, brukte jeg en mellomring på kamera som gjorde fokuset ca 1cm om ikke mindre. Det hadde vært vanskelig å filme øynene til Jarmund med dette oppsettet, så med hjelp av Hans Erik Voktor, filmet han mine øyne, siden de også er blå som Jarmunds. Dette gjorde at jeg kunne bedre visualisere øynene til Jarmund som den siste måten han kan kommunisere på.

Jeg fikk tildelt arkivmateriale av Jarmund Veland som spilte fotball på 90-tallet, men fikk ikke til å koble det til noen av scenene. Tankegangen var derfor at jeg heller putter det i tittelsekvensen, det er noen som forstår koblingen, men ikke alle, koblingen er ikke sentral for at man skal forstå filmen. Jeg filmet Jarmund i et foredrag hvor han forteller hele historien om hans ALS, jeg brukte bare deler av den. Det hjalp med å forklare mer hva sykdommen hans innebærer, og det har en oppside med at det er Jarmund selv som forteller historien sin.

Videre var fokuset å vise Jarmund sitt liv i andre akt av filmen. Målet var at publikum ser hva Jarmund forlater med valget sitt. En kollega og venn, barn og barnebarn. Filmen avslutter slik den starter, med at Gunn leser opp noen spørsmål som Jarmund svarer på. Han blir spurt om hvorfor han skal avslutte livet, hva sto på spill, og om han er redd for å dø.

Det slo meg etter jeg filmet den siste scenen, at jeg også har kommet nær karakterene i filmen min. Jarmunds død har blitt skygget i min verden av at jeg skal levere inn master før den tid. Både innleveringen og avslutningen av hans liv, er noe jeg har gruet meg til, og håpt at den tid aldri må komme. Jeg startet prosjektet med å ikke være nær ham personlig, men i slutten av prosjektet innser jeg at denne sorgen karakterene mine føler på, er noe jeg nå deler. Om en måneds tid er Jarmund Veland borte, og vi sitter alle igjen med minner om hvordan han var, jeg sitter igjen med en dokumentarfilm som alle hans nærmeste kan se så mye de vil.

Min film sammenlignet med de tre filmene jeg har analysert

Jeg har tidligere i oppgaven kritisert Stefan Jarl for å ikke vise dårlige sider av Henning Mankell, men når jeg tenker meg om, har jeg ikke vist Jarmund sine dårlige sider heller. I begge historiene er det sykdommen og den uunngåelige slutten som står som antagonister, ikke personifisert i den forstand vi er vant til fra vanlige historier. Begge filmene står igjen som testamente om personene som er hovedkarakterene. Det som skiller de to filmene er at Henning Mankell forteller historiene sine poetisk til kamera, men i min film *Mere min* (Vedholm: 2017) er det situasjonene som utspiller seg i den siste tiden som står i fokus.

Det er én scene som alle liker i filmen *Mere min*, når Jarmund sier at det er ofte som om han allerede er borte og at familien har mistet faren sin, selv om han er tilstede. Det kan diskuteres om dette er noe som putter han i et dårlig lys, på like linje med scenen av Joslin som er irritert i bilen. På samme måte som at vi sympatiserer med Joslin, sympatiserer vi også med Jarmund. Jarmund sier selv sin svakhet, og at han ikke kan være der for familien sin lenger. Joslin er sinna på den viktigste personen i sitt liv, men er egentlig sint på seg selv, mangelen på energi og hvordan han har blitt på grunn av sykdommen. Det at de er så åpne med sine svakheter, er ikke det samme som å putte dem i et dårlig lys. Selvinnsikt er en egenskap som kan sies å være en av de sterkeste redskapene for å få sympati. Det er også en scene hvor Jarmund endelig får komme ordentlig til ordet, hvor han i mange scener blir værende bakpå, da det tar tid for han å kommunisere med omverden.

Posisjonen mellom Karin Ekberg og paret er likt det samme som jeg har selv med Jarmund Veland og Gunn Idland. Det vil si at vi kun kjenner hverandre gjennom dette filmprosjektet.

Ekberg har en liten interaktiv rolle i to intervjuer, men den er så liten at filmen i større grad oppfattes som observerende. Filmen min er ikke helt observerende heller. Den har poetiske element, men den har også scener som er påvirket av meg selv. Det er tydelig at når Jarmund spør, så ser han ofte rett på meg, for å se om jeg ler eller smiler av det han sier. Det samme gjelder av og til Gunn, hvor hun prøver å finne øyene mine. I filmens univers kan de bli tolket som blikk til hverandre, men i virkeligheten prøver de av og til begge å få øyekontakt med meg bak kamera.

To av eksempelfilmene mine gjør et ganske stort poeng av å forsvare filmene sine. Stefan Jarl starter sin film med å forklare at filmen er Mankells ønske, og det samme gjelder *Silverlake story: the View from Here*. Selv har jeg brukt den samme metoden som Karin Ekberg, hvor vi hopper rett uti historien, og den ikke behøver en forklaring, annet enn at det er en film. Temaet er kanskje så stort, og omfattende at de har følt på at de måtte komme med en slags begrunnelse. Jeg har måttet forsvare valget av film til bekjente og søster, som spurte meg om hvorfor jeg ville lage en så dystert film. Det er ikke noe jeg gikk inn for å gjøre, jeg fikk bare én sterk mail på jobb, og så endte den i en dokumentarfilm. Det kunne jo vært en måte å sette rammene på filmen, ved at jeg i en voice-over snakket om hvordan jeg fant historien. For å være helt ærlig synes jeg ikke det er relevant. Det er relevant i de eksempelfilmene hvor det er brukt, fordi de må avklare hvilken posisjon de står i forhold til materialet de bruker. Hvis Jarmund hadde vært min far, eller en onkel, måtte jeg nok ha lagt kortene på bordet. Siden det ikke er en etisk grunn til å forklare eller begrunne filmen, lar jeg bare være.

Del 3.

Å vise døden

Nina Grünfield lagde i 2008 en dokumentar som heter *Den døende doktoren*, om sin egen far som var i ferd med å tape kampen mot bukspyttkjertelkreft. I artikkelen *Hvem tror du at du er? Ulike kjennetegn ved den personlige dokumentarfilmen*. (Grünfield, 2014) skriver Grünfield om prosessen om å lage filmen om sin døende far.

I filmen sier hun i en voice-over;

NINA:

Det tok noe tid å forstå det, men nå er det gått opp for meg. Det nå det skjer. Det er nå jeg skal miste faren min. Den lille pappaen med den store personligheten. Psykiateren som trosset traumene og gikk for en plass i offentligheten.

NINA:

Jeg vil forlenge den tiden som er igjen, strekke den, gjøre den lang. Jeg griper fatt i det jeg kjenner, filmkamera. Pappa er med, for han vet av vår tidligere erfaring med å lage film, at kamera fanger tiden og skaper et nytt univers der døden ikke når inn. For vi er ikke klare for døden, ikke ennå. Kommer vi til å bli det? (Grünfeld 2014:32)

Felles ved filmene jeg har analysert og filmen jeg har laget selv er at ingen av dem vet hvordan man skal håndtere døden. Grünfields tankegang om at hun vil strekke tiden, og skape et nytt univers der døden ikke når inn, kan vi overføre til alle prosjektene i denne oppgaven. Uten å være sikker kan jeg anta at Tom Joslin tenkte det samme da han for første gang tok opp kamera, og begynte å filme sin døende partner Mark Massi. Stefan Jarl gjorde en siste tjeneste til sin gamle venn Henning Mankell, kanskje fordi han ikke kunne si nei til en syk venn. Karin Ekberg lar paret Filip og Denize håndtere døden, hun filmer det uten å være kritisk, og viser oss hvordan det er å være i den situasjonen. Selv har jeg prøvd å vise et par som må håndtere det uunngåelige gjennom en dokumentarfilm om livet deres i den siste tiden.

Vanligvis er døden noe som kommer brått, hvis man vet at man snart skal dø, er det ingen som har en oppskrift på hva som er normalt. De fire filmene i oppgaven prøver alle å vise forskjellige

sider av døden, gjennom å vise liv. Grünfeld mener videre at fortellerstemmen har et mål om å «oppnå en poetisk forhøyning, som kler de store eksistensielle tankene om liv og død.»

(Grünfeld 2014:32)

Døden er sentral i alle de fire filmene, inkludert min egen. Jeg vet enda at min hovedkarakter i skrivende stund kun har én måned igjen å leve. Historien i filmen er bygd rundt den ytre rammen om at det går mot slutten for hovedkarakteren min. Det gjør at jeg må ta en del betraktninger om hvordan døden skal fremstå i selve filmen. Skal jeg filme den aller siste stunden, eller holder det å implisere at han er borte med andre virkemidler?

I filmene jeg har analysert er det spesielt i *After Inez* (Ekberg, 2017) og i *Silverlake story: The view from here* (Joslin, Friedman, 1993) som skiller seg ut i visualiseringen av døden. I de to filmene brukes det bilder av den avdøde. I *After Inez* er anslaget bygget opp på en måte hvor anslaget klimaks, eller høydepunkt, er at vi får se det avdøde barnet. I en sekvens som nesten kunne blitt tatt ut fra en skrekkfilm, da vi ikke får vite noen ting om hva vi kan forvente av filmen. Sjokket av å se et dødt barn, tar vi med oss i resten av filmen, og man kan si at filmen spiller det sterkeste visuelle uttrykket helt i starten. Det skaper en effekt hvor vi føler på samme sorg som de to foreldrene videre gjennom hele filmen. Det er en ganske ulogisk tankegang at en film skal starte på en død, hvis man tenker historiemessig. Allikevel er det det som gjør at vi heier på prosjektet de to har, om å skape et nytt barn.

I *Silverlake Life: The view from Here*, er også døden ekstremt nærtrengende. Da vi gjennom hele filmen får et bekjentskap til Joslin, blir det tøft å se bilder av hans avdøde kropp. Det som gjør det ekstra sterkt i denne dokumentarfilmen, er at vi vet at hans kjæreste gjennom 22 år er den som holder kamera, det rister merkbart, og vi hører den sønderknuste stemmen til Mark Massi, som sier at hans partner er død.

Homo Narrans: Henning Mankells testamente har ikke en visualisering av døden på lerretet, det er nok fordi den er utgitt post-mortem, og fordi oppbyggingen av historien og filmen ikke trenger å vise selve døden. Det kunne fungert som en motsetning til den snakkende Henning Mankell, men det er tross alt historiefortelling hans som står i fokus, og det gir ikke noe mening å vise han ikke i live. I *After Inez* og *Silverlake life*, avrunder død/liv starten og slutten på filmene som en ytre ramme. I *Homo Narrans* ville det ikke gitt mening i den ytre rammen på samme måte.

Døden som tema er såpass sterkt at det skal mye til for at en film kan rettferdiggjøre det i dokumentarfilm. Hvis vi sammenligner med fiksjonsfilm, kan en komedie inneholde flere døds-scener, til og med nære til hovedkarakteren, uten at det spiller noen rolle. Hvis man viser nær død i en dokumentarfilm, må man forberede seg på at det er et såpass sterkt tema, at det kommer til å sluke opp alt annet. Selv om jeg nå har sett *Silverlake Life: The view from here* (Friedman, Joslin: 1993) og *After Inez* (Ekberg:2017) flere ganger, er det ingenting jeg husker bedre enn det døde spedbarnet Inez, og liket til Tom Joslin.

Å lage filmen var som en kald klut på en feberhet panne. Den fikk oss til å tenke på andre ting. Arbeidet var som en slags terapi og en forberedelsesprosess på hva som var i vente. I stedet for å la sykdom og død ramme oss, grep vi fatt i situasjonen og gjorde noe ut av den. For min mor som ble enke, og som for øvrig er en sentral skikkelse i begge filmene om og med Berthold, har filmene vært avgjørende i sorgarbeidet. I en periode så hun dem nesten daglig. (Grünfield, 2014:33)

Renov (2004) skrev at dokumentarfilm kunne fungere som et hjelpemiddel i en sorgprosess, jeg har ikke klart å finne et mer tydeligere eksempel på det enn i Nina F. Grünfield sin skildring av tiden etter *Den døende doktoren* (2008).

Når det gjelder Renovs (2004) påstand om at dokumentarfilmen har tatt opp religionens rolle i håndteringen av død, må jeg si at jeg i starten av prosjektet var skeptisk til utsagnet. Jeg syntes det hørtes søkt og overdrevet ut at dokumentaren skulle ha en så stor rolle i samfunnet. Etter å ha sett nærmere på døden som tema, må jeg si at jeg er litt mindre skeptisk til Renovs påstand, selv om jeg ikke kan si meg helt enig. I dagens samfunn finnes det rom å fylle i håndteringen av død, spesielt i situasjoner hvor nære personer venter på døden. De aller fleste dør jo ganske brått, men vi har ingen rutiner, eller normaliteter når de næreste folkene rundt oss venter på å dø.

Mange av filmene som omhandler denne type død, er laget av folk som står de døende nær. Joslin og Grünfield har begge tatt opp kamera for å håndtere nær død. Ekberg, Jarl og meg selv har sett noe i venting på døden som har interessert oss, og jeg vet i hvert fall selv at jeg har kommet så nær på min hovedkarakter, at det kommer til å gå inn på meg når han dør.

Lærdommen av oppgaven og filmen min er at det ikke finnes noen retningslinjer på hvordan man kan eller bør vise døde personer i nære relasjoner i dokumentarfilm.

Kilder

Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis London.

Renov, Michael (2004): *Filling Up the Hole in the Real: Death and Mourning in Contemporary Documentary Film and Video*. I: Renov (2004)

Østbye, H. Helland, K. Knapskog, K. Larsen, L.O. (2007): *Metodebok for Medievitenskap*, 3.utg. Bergen: Fagbokforlaget.

Nichols, B. (2010): *Introduction to Documentary*. Bloomington Indiana: Indiana University Press.

Gentikow, B. (2005): *Hvordan utforsker man medieerfaringer. Kvalitativ metode*. Kristiansand: IJ-forlaget,

Rabiger, M. (2009): *Directing the Documentary*, fifth edition. Oxford UK: Elsevier,.

Piotrowska, A. (2013): *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. London: Routledge.

Grünfield, N. (2014): *Hvem tror du at du er? Ulike kjennetegn ved den personlige dokumentarfilmen*. I: Bastiansen & Aam (2014)

Bastiansen, H. Aam, P. (2014): *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett*. Bergen: Fagbokforlaget,.

McKee, R. (1999): *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. London: Methuen Publishing Limited.

Murakami, H. (2009): *Blind Willow, Sleeping Woman*: Oslo: Pax forlag.

Nettartikkel

Amyotrofisk lateralsklerose (ALS), Norsk Helseinformatikk:

<https://nhi.no/sykdommer/hjernenesystem/ulike-sykdommer/amyotrofisk-lateralsklerose-als/>
(hentet 12.05.2017)

Briseid, A. (2007). *Kunsten eller livet?* Kirkens Bymisjon 1.

http://www.bymisjon.no/PageFiles/9153/Bymisjon_1_07_low.pdf (hentet 03.04.2017)

Cipriani, C. (2014): *The Ethics of Documentary Filmmaking*, IndieWire:

<http://www.indiewire.com/2014/10/the-ethics-of-documentary-filmmaking-69007/> (hentet 05.05.2017)

Cipriani, C. (2014): *Moving or Offensive? Henry Corra's new Cancer Documentary 'Farewell to Hollywood' Is Both*. IndieWire:

<http://www.indiewire.com/2013/11/moving-or-offensive-henry-corras-new-cancer-documentary-farewell-to-hollywood-is-both-32686/> (hentet 05.05.2017)

Loos, A. (2002): *symbolic, real, imaginary*. Chicago: University of Chicago Press.

<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm> (hentet 07.05.2017)

Film

Friedman, P. Joslin, Tom. (1993): *Silverlake Life: The View from Here*. New York: Strange Attractions.

Ekberg, K. (2017): *After Inez/Efter Inez*. Stockholm: Co-production SVT.

Jarl, S. (2015): *Homo Narrans, Hennings testamente*. Stefan Jarl AB.

Olin, M. (2009): *Engelen*. Oslo: Speranza film A/S.

Corra, H. (2013): *Farewell to Hollywood*. Los Angeles: Corra Films.