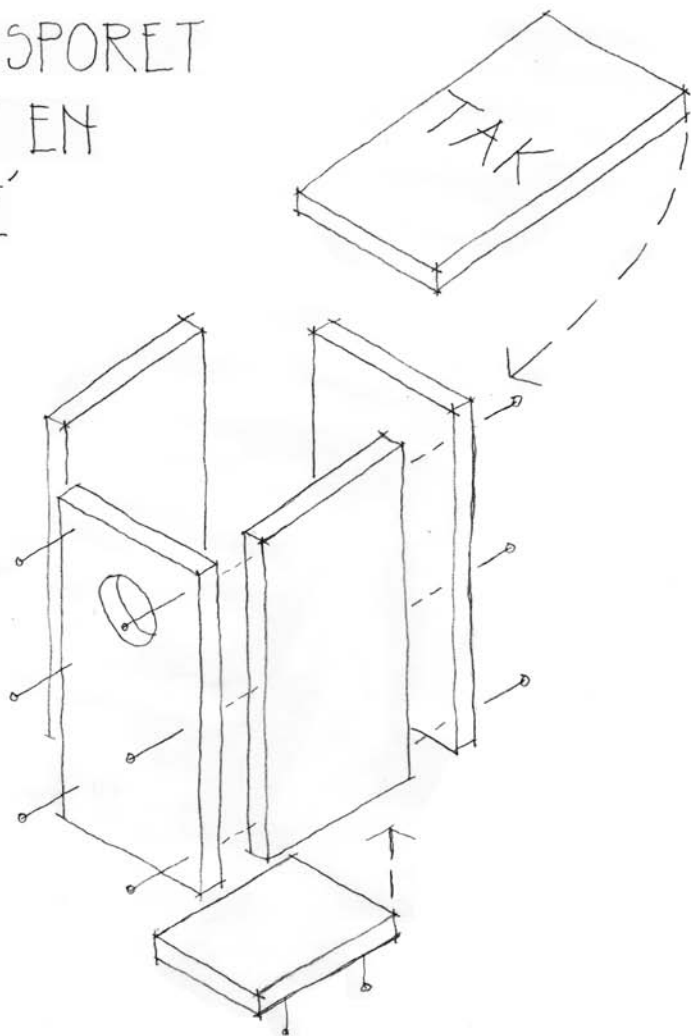


PÅ SPORET  
AV EN  
IDE'



GUNHILD ENGER • 2012



GUNHILD ENGER

*På sporet av en idé*



Gunhild Enger

# PÅ SPORET AV EN IDÉ

EXAMENSARBETE

KONSTNÄRLIGT MASTERPROGRAM

I FILMISK GESTALTNING – REGI OCH PRODUKTION

FILMHÖGSKOLAN 2012

GÖTEBORGS UNIVERSITET



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
FILMHÖGSKOLAN

Gunhild Enger

*På sporet av en idé*

© GUNHILD ENGER & FILMHÖGSKOLAN,

GÖTEBORGS UNIVERSITET 2012

OMSLAGSBILD: ARNE ENGER

SPRÅKGRANSKNING: KAROLINE HJORT

SÄTTNING: RICHARD LINDMARK

TRYCK: HÖGSKOLAN FÖR FOTOGRAFI,  
GÖTEBORGS UNIVERSITET, GÖTEBORG 2012

ISBN: 978-91-87255-00-7

[WWW.FILM.GU.SE](http://WWW.FILM.GU.SE)

## Innehåll

- 9 INLEDNING
- 10 MINNET
- 19 UTDRAG FRA MANUS *PREMATUR*
- 24 IDÉEN
- 28 MANUS *ETT ENKLARE LIV* (CIRKLAR)
- 34 KONTEKST
- 39 TIDEN & BILDET
- 42 KUNNSKAP
  
- 60 NOTER





Til alle våre minner.

En stor takk.  
Mamma & Pappa



I 1990 var jeg ti år gammel. Til da hadde alle mine referanser utspilt seg på 80-tallet. Ti år senere hadde jeg fullført tolv årig grunnskole, tatt vaksiner, mistet tenner, trukket de som var til overs og fått regulering på resten. Jeg hadde i prinsippet gått gjennom alt det den norske stat forventet av meg for å kunne begi meg ut i det voksne liv. Nå hadde jeg ansvaret for meg selv og muligheten til å foredle all den kunnskapen jeg hadde tilegnet meg. Kort sagt, det var på tide å gi tilbake.

Når jeg tenker på mine første tjue år, er jeg ikke i tvil om at disse alltid kommer til å være de viktigste. Det virker kanskje selvfølgelig, men siden min jobb i dag er å skape historier og formidle følelser og budskap gjennom filmmediet, tror jeg denne bevisstheten kan være nyttig i forståelsen av mitt eget arbeid. Slik jeg ser det, har disse to tiårene gitt meg et særpreget jeg aldri vil kunne erstatte og alltid vil komme tilbake til. Når jeg skal forklare hvorfor mine filmer ser ut som de gjør og handler om de tingene de handler om, tror jeg nøkkelen kan ligge her. Med nettopp denne tanken i bakhodet skal jeg forsøke å beskrive min filmiske prosess. For hva er egentlig en filmidé? Når blir den til og hvordan ser den ut underveis?

I et forsøk på å nærme meg en rasjonell forståelse av egne filmidéer, ender jeg opp med et regnestykke av abstrakte komponenter: Minne + tid + kontekst + kunnskap = fiksjonen av de opprinnelige minnene. Spørsmålet er hvordan denne ligningen faktisk ser ut når den settes ut i livet?

## **/ Minnet**

For meg er det ganske utenkelig å skulle lage en film om noe jeg ikke har erfaring med på ett eller annet plan. Det trenger ikke å være en blåkopi av et hendelsesforløp jeg har vært med på, men jeg må kjenne en form for gjenkjennelse. Uten noen kunnskap om kontekst eller motivasjon får jeg ingen energi av prosjektet. Jeg tror min styrke ligger i den personen jeg er; at jeg har de erfaringene jeg har og samtidig har evnen til å formidle mitt perspektiv.

Et minne kan være så mangt, og er i aller høyeste grad subjektivt. Vi mennesker legger automatisk vekt på forskjellige ting når vi samler kunnskap. Hvis jeg spør fem ulike personer om å gjenfortelle én og samme hendelse, vil jeg få fem forskjellige svar. De spørsmålene jeg stiller meg selv, er hvordan min automatikk har kommet til og hvordan den kommer til syne i mine filmer?

Jeg tenker at mitt perspektiv som menneske er uløselig knyttet til mine minner. Et eksempel er forholdet til navn. Det finnes enkelte navn jeg aldri skulle kunne gi et barn, fordi navnene minner meg om personer jeg har opplevd noe spesielt sammen med, på godt eller vondt. Navnet kan også tilhøre en sosial status jeg ikke vil identifiseres med. I dette tilfelle har altså konkrete minner mye å si for mitt valg. Har minnet samme makt når jeg lager film?



Bilde av mamma og meg sommeren 1983, med like kjoler som mamma har heklet og sydd til oss begge.

Når jeg ser på dette bildet av mamma og meg, kan jeg ikke huske at bildet ble tatt, men jeg husker bildet i seg selv veldig godt. I mange tilfeller er fotografier med på å bevare mine minner. Dersom jeg ikke husker at et bilde er tatt, lager jeg et nytt minne basert på det jeg ser, blandet med symbolene bildet formidler og andre minner jeg har. Dette bildet minner meg for eksempel om følelsen av en tidlig sommerkveld utenfor kjøkkeninngangen til mitt barndomshjem. Jeg husker rødfargen på huset (som er gult nå). Jeg husker de store trærne i bakgrunnen før de ble hugget ned, og jeg husker følelsen av bare føtter mot den ujevne gressmatta ved siden av inngangen. I tillegg har jeg sett kjolene henge på kottet i flere tiår.

Slik jeg ser det, husker jeg nok til å skape et nytt sanselig minne basert på bildene jeg ser. Slik har fotografiet tatt vare på mine følelser og min historie. Samtidig som disse bildene



vekker konkrete minner, bærer de også i seg en allmenn symbolikk om en bestemt tid, estetikk, sosialdemografi og verdigrunnlag.

Kjolene hadde mamma sydd av feilvarestoff fra et spinneri i nærheten, mens overdelene var heklet etter mønster slik hun hadde lært på Lærerhøgskolen. På bildet har jeg et lite gullkors rundt halsen som jeg hadde fått av mine faddere til dåpen, og i bildet til høyre viser mamma hvor stor solsikken har blitt. Jeg strekker meg mot blomsten som mamma peker på, og vår symbiose blir på mange måter avbildet her: Jeg går i lære hos mine foreldre.

Foreldre er ansvarlige for å oppdra sine barn, men det er ingen som bestemmer hva de skal lære dem. Jeg er på alle måter et produkt av mamma og pappas lærdom, enten jeg

vil eller ei. Dette betyr imidlertid ikke at jeg automatisk og ukritisk viderefremidler deres perspektiv i voksen alder.

Hvis jeg spør meg selv hvilke personer jeg kjenner best i hele verden, er svaret enkelt. Det er mine foreldre og min bror. Det er disse menneskene jeg har blottet meg mest for og som har blottet seg mest overfor meg, de har lært meg mest og med dem har jeg delt flest primære opplevelser. Med primære opplevelser mener jeg ting jeg har gjort og lært for første gang.

Da jeg var 30 år, var jeg hos en naprapat for problemer med ryggen. Det første han sa til meg var at jeg måtte forandre bevegelsesmønsteret mitt for å bli sterkere og forebygge nye problemer. Videre fortalte han at dette kom til å ta tid. Det enkleste er å gjenta den samme bevegelsen til det kjedsommelige, istedenfor å variere, sa Naprapaten. Han påsto at jeg måtte gjenta den nye bevegelsen 4000 ganger før kroppen ville bruke den automatisk. Med andre ord tar det lang tid å snu en vane. Jeg lurer på hvor mange ganger jeg må vende på en tanke for at det nye perspektivet skal komme automatisk?

Mens jeg vokste opp med mine foreldre, tok jeg del i deres vaner, tradisjoner og holdninger. Det tar tid å samle egne erfaringer å basere et helt liv på, og det er i praksis umulig å være egenforsørget på dette området. Spørsmålet er hva jeg har tatt med meg, og med hvilket fortegn?

Jeg opplever at min familie og jeg har formet en slags sluttet sirkel. Jeg har vokst opp og utviklet meg i takt med deres vilje. Min tid som barn representerer for meg en ugjenkallelig følelse av naivitet og hengivenhet, som jeg aldri kan oppleve igjen.



Familiebilde, julen 1984.

Livene våre er så nært knyttet sammen at vi er selvfølgelig for hverandre. Denne sammenhengen har gitt meg bilder og kunnskap som jeg automatisk foredler og reproduserer gjennom film i dag. Et eksempel er bildet fra julen 1984. I tillegg til å være et tradisjonelt familiebilde hvor alle poserer som best de kan, forteller dette bildet noe om miljøet og estetikken jeg er vokst opp med.

Sofaen vi sitter på er en brunmelert ullsofa fra Ekornes. Da jeg spurte mamma om hvor mye den kostet og hvor lenge den



var i bruk, svarte hun raskt at sofaen kostet 6 000 kroner, ble kjøpt i 1980 og var sist sett på min brors hybel i Bodø, høsten 2000 da han flyttet sammen med sin kjæreste. Når jeg tenker nærmere på denne sofaen er det interessant å se hvor lenge dette enkle og ikke spesielt fine møbelet fikk leve i vår familie. Det er også spennende å finne ut at sofaen ble kastet ut idet en ny person fra en annen familie kom inn i bildet. At sofaen fikk være med på min brors flyttelass til Bodø, hele 1 219 km nord for mitt barndomshjem, og med tanke på hvor billig det er å kjøpe både nye og brukte sofaer i dag, er dette ikke annet enn spektakulært.

Egentlig burde jeg ha skrevet til møbelfabrikken og fortalt hvor mange år vi satt i denne sofaen, slik at de kan bli sitt ansvar bevisst når de designer nye.



Illustrasjon av sofaens reise.

Først og fremst forteller denne sofaen noe om det verdi-grunnlaget jeg er oppvokst med. Vi kastet aldri ting og arvet alltid klær. Det var ikke snakk om å kjøpe ferdiglaget mat og fryseren var full av bær og hjemmelaget solbærsaft med svært moderate mengder sukker. Sett i retrospektiv er det kanskje ikke så underlig at jeg elsket å besøke andre barn og sitte i rosa skinnsotaer og leke med *My Little Ponies*, mens vi drakk GØY-saft og så på amerikanske tegnefilmer på VHS.

På veggen over sofaen henger min brors fingermaling, som bestandig har hatt en sentral plass. Dette bildet er mammas favoritt, fordi hun mener bildet illustrerer en toårings ekspressive evne til å uttrykke seg. Jeg mistenker at mammas utdanning som spesialpedagog har noe med denne iakttagelsen å gjøre. I senere tid tror jeg hennes måte å ta barn på alvor har påvirket mitt syn på både barn og mamma.

Til høyre for fingermalingen henger det en tørket afrikansk brødfrukt. Under frukten henger en kurv som pappa kjøpte i Stillehavet da han var på jordomseiling som byssegutt på 60-tallet. Jeg husker disse eksotiske innslagene godt, hvor fremmede og fascinerende disse gjenstandene var og hvor gøy det var å leke med dem. De var en naturlig del av mine omgivelser som liten og når jeg setter det hele i perspektiv, er det ganske paradoksalt å tenke over at en tørket brødfrukt kan ha påvirket mitt syn på et helt kontinent.

At jeg inkluderte en "negerdukke" som en viktig rekvisitt i filmen *Prematur* (2012) er ikke tilfeldig. Jeg hadde selv en slik dukke og husker godt hvordan jeg kjente på eksotismen rundt alt som kom fra Afrika. Hvis jeg skal gjette, kjøpte mamma denne dukken for å gjøre meg oppmerksom på at ikke alle ser ut som oss, og at det er helt naturlig. Den praktiske realiteten

var at jeg hadde femten forskjellige dukker, men bare én var svart. Den svarte ble med andre ord alt annet enn normal, den ble utskuddet.

I ti år drev mine foreldre en idealistisk og kristen forening for barn i nærmiljøet. Foreningen hadde som hovedmål å hjelpe andre barn på Madagaskar. Vi snekret fuglekasser, fuglebrett og laget krybber til Jesusbarnet, som vi senere solgte på en julemesse. Inntektene ble sendt til *Det Norske Misjonsselskap* og videre til Afrika. Verken mamma eller pappa har vært på Madagaskar noen gang.

Foreningen het *Snekker'n*, og når vi ikke snekret eller spilte kurong, fikk vi høre historier fra Bibelen, synge sanger og se bilder fra Madagaskar.



På kristenleir med Snekker'n i 1988. Alle hyttene hadde navn etter afrikanske land. Jeg bodde på Madagaskar.

Jeg har tenkt mye på hva denne virksomheten kan ha gjort med mitt forhold til Afrika og deres befolkning. Med et utdannet tilbakeblikk er jeg skeptisk til den makten jeg fikk overfor de barna jeg samlet inn penger til. Jeg tenker her på selve handlingen; det å snekre en fuglekasse i Norge for å sikre rent vann til en landsby på Madagaskar, mens jeg selv var under skolealder. Jeg hadde automatisk rent vann i springen hjemme, uten at barn i Afrika snekret noe som helst til meg. Jeg er redd for at denne i utgangspunktet gode handlingen kan ha gitt meg en generell følelse av at Afrika trenger min hjelp, mens vi ikke trenger noe som helst fra dem, annet enn kanskje en tørket brødfrukt å henge på veggen som eksotisk pynt. Jeg tror denne følelsen av at afrikanske barn trengte hjelp til noe som var selvfølgelig for meg i Norge, kan ha bidratt til en skeiv mental maktbalanse mellom meg og de afrikanske barna. Og ettersom dette er mitt første inntrykk av Afrika, er min teori at denne maktbalansen kan ha vært med på å forme meg og mine fordommer på en grunnleggende måte.

## UTDRAG FRA MANUS

### *PREMATUR*

SCENE 1. DAG. LANDEVEI

Det er en klar og fin høstdag. Bilen med den nye familien har kjørt et stykke på den svingete veien. Anne Lise lener seg bakover og hen vender seg til Martin og Lucia som sitter i baksetet.

ANNE LISE

Now, I feel it is very important that we stay together, as a family!

Martin klør seg lett unders nesa og Kremter ukomfortabelt.

ANNE LISE

You know I have very much experience, so if it is anything you would like to know, you can just ask me!

Lucia nikker smilende.

ANNE LISE

You know, I remember very that I had Martin  
inside my stomach.

Lucia og Anne Lise ler. Martin ser skeptisk  
bort på sin mor.

MARTIN

Mamma, do you have to take this story right  
now?

LUCIA

Martin, You should listen to your mother.

ANNE LISE

Jamen Martin da, nå handler dette om  
kvinnekroppen, og jeg snakker med Lucia,  
ikke sant!

MARTIN

Ja, ja, ja.

ANNE LISE

You know, many strange things happen with  
your body.

LUCIA

Yes.

ANNE LISE

It is strange to be pregnant.

LUCIA

Yes.

Lucia smiler til Anne Lise litt overbærende, før hun ser bort på Martin, og ut av vinduet. Det blir stille en liten stund, og bilen kjører over en fartsdump.

TRYGVE

It is a lot of speed bumps here. It is to keep the speed down, because there is a lot of school children here.

Anne Lise henvender seg til Lucia igjen.

ANNE LISE

I have a little gift for you!

Vi kan høre at Anne Lise bøyer seg ned for å ta frem en pakke. Hennes arm kommer inn i bildet. Hun overrekker en stor pakken med rødt sløyfebånd til Lucia, mens bilen fortsetter å kjøre over flere fartsdumper. Lucia smiler og er tydelig spent.

TRYGVE

Skal vi ikke vente med det der til vi stopper, det passer dårlig når vi kjører da!?

Anne Lise henvender seg til Trygve.

ANNE LISE

Nå har jeg lyst til å gi den til henne, så da gjør jeg det, ikke sant! Du kan jo bare kjøre så vi kommer frem.

LUCIA

How nice!

Lucia tar i mot pakken og begynner å pakke opp. Martin ser på Lucia som pakker opp en mørkhudet dukke.

ANNE LISE

Do you like it?

Lucia ser skuffet på dukken.

LUCIA

Yes.

ANNE LISE

You know, Martin had one just like that when he was a baby.

Lucia ser litt spørrende på dukken, ser på Martin og smiler usikkert mot Anne Lise.

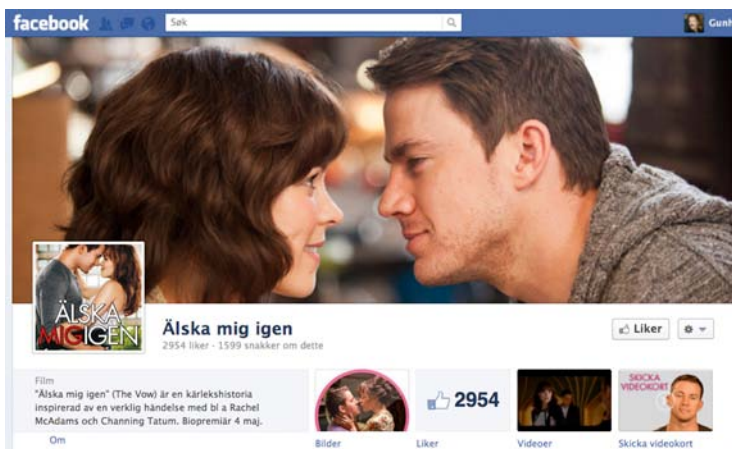
MARTIN

I actually used to call it my Negro doll, it was kind of stupid, but...



Med karakteren Anne-Lise i *Prematur* og hennes negerdukkegave til det ufødte barnet, prøver jeg å formulere at jeg kjenner til problemet og tar avstand fra det, samtidig som det alltid kommer til å være en del av meg. Jeg mener ikke å klandre mine foreldre, men jeg kan ikke la være å synes at det er et interessant poeng.

Da jeg forleden gikk inn på Facebook, figurerte denne reklamen for en svensk kinopremiere av filmen *Älska Mig Igen*. Tatt i betraktning hvilken type film jeg trodde dette var (en ganske alminnelig amerikansk romantisk komedie), ble jeg overrasket da jeg leste informasjonen som stod i reklameteksten, og som skulle lokke meg til å gå å se filmen på kino:



*Älska Mig Igen (The Vow)* är en kärlekshistoria inspirerad av en verklig händelse med bla Rachel McAdams och Channing Tatum. Biopremiär 4 maj.

Den eneste informasjonen om filmens handling er at den er inspirert av en virkelig hendelse. De som har skrevet reklame-teksten synes tydeligvis at dette er så revolusjonerende at de ikke trenger å si noe mer. Er det virkelig så få filmer som lar seg inspirere av virkelige hendelser?

## / Idéen

Når jeg slår opp definisjonen av *idé* på norsk Wikipedia, får jeg dette svaret:

### Idé

---

Portal: Kunst

*Denne artikkelen handler om ordet idé som tanke og begrep. For forkortelsen, se IDE.*

**Idé**, eller **ide**, betyr vanligvis en *tanke*, forestilling eller opptatning, men brukes forskjellig i ulike sammenhenger. I *filosofien* og andre fag betegner idé et begrep eller meningsinnhold, ofte av grunnleggende og allmenn karakter. Idé kan også bety en plan, påfunn, innfall eller poeng, for eksempel i en *vits*. Ordet kan også brukes om tankespinn og *fantasier*.

Ordet kommer via fransk fra gresk der *ideos* betyr «synlig form» eller «utseende».

Hvis jeg skal forsøke å beskrive hvordan en idé fødes og senere formes, kan denne definisjon fungere som en bred inngang til forståelse. Samtidig stiller denne forklaringen vel så mange spørsmål som den besvarer.

Hvis jeg ser nærmere på de ordene som er uthevet med blå skrift og som fungerer både som nøkkelord og nye lenker, sitter jeg igjen med *tanke*, *filosofi*, *vits* og *fantasi*. For meg er det lite hjelp i disse ordene når det kommer til å konkretisere begre-

pet, og de er heller med på å bygge oppunder myten om hva en idé er. Det er først når jeg leser siste rad at det nærmer seg noe spesifikt. Der står det at ordet *idé* stammer fra ordet *ideos*, som betyr *synlig form* eller *utseende*, på gresk. Når jeg søker videre på ordet *ideos* har ikke norske Wikipedia noen definisjon å gi, men tilbyr meg muligheten til å publisere min egen tolkning. Når jeg deretter søker i Google, er alle treff på den første siden linker til en smarttelefon ved navn *IDEOS*:

#### Huawei U8150 IDEOS



Uten videre å kommentere internetts status som vår tids mest brukte og hurtigst voksende kunnskapsbank, blir ordets mystikk så absolutt bekreftet gjennom dette enkle søket. Ikke fordi det leder noe vei, snarere tvert i mot. Dette framstår for meg som et eksempel på samtidens kunnskapsparadoks og virtuelle logikk, hvilket i bunn og grunn også samsvarer med norske Wikipedia sine fire nøkkelord om hva en idé er: *tanke*, *filosofi*, *vits* og *fantasi*.

Følelsen av å ha en idé er noe av det mest abstrakte jeg kan tenke meg. Tanken på en idé kan sammenliknes med tanken på en drøm. Når jeg drømmer, føles det som en tankekollasj

som gir full mening der og da; en mental bevegelse som gir følelsen av å se en sammenheng. Denne sammenhengen er riktig nok av en slik karakter at den ikke lar seg logisk forklare. Forsøker jeg å gjenfortelle drømmene mine, må jeg ofte stoppe meg selv. Suksessivt med tilbakeblikket kommer jeg på nye og mer forvirrende detaljer som ikke lar seg forklare, men som like fullt framstod som riktig i drømmen.

Forsøker jeg så å slå sammen ordene med greske *ideos*, kan jeg med ett si at mine filmidéer er tanker, filosoferinger, vitser og fantasier i synlig form. Dette er straks mye nærmere en definisjon jeg kan leve med.

Hvis jeg derimot stopper arbeidet med en idé, blir det ingen film. Det er selve gestaltningen av idéen; det konkrete arbeidet i dets ulike stadier, som utgjør idéens *synlige form*. Med dette mener jeg at min filmidé, som i utgangspunktet består av abstrakte tankebevegelser, gjennomgår konkrete stadier i form av pitching, søknadstekster, inspirasjonsbilder, fargevalg,



Testfilming høsten 2010.

synopsis, manus, casting, prøvefilming, bildekvalitet, location etc., og som tilslutt utgjør den ferdige filmen. Den konkrete filmen er ikke mer enn en endestasjon, der alle går av bus- sen og sjåføren drar hjem. Filmens idé vil allikevel alltid være noe annet enn selve resultatet. Slik jeg opplever det, har en idé uendelig mange dimensjoner, prosesser, uttrykksformer og egenskaper. Idéen er derfor én ting og filmen noe annet, mens de begge kan hjelpe hverandre.

I arbeidet med utviklingen av filmidéen *Et enklere liv* har dette blitt veldig tydelig. Jeg hadde en tanke om det absurde, det sørgelige og det humoristiske i menneskets forhold til ma- skiner designet for bruk i hjemmet. Med et ønske om å vise et konkret eksempel på mine tanker, ringte jeg en skuespiller. Hun var svært hjelpsom og kom senere hjem til meg for å teste min idé. Jeg så for meg en middelaldrende kvinne på en gammel ergometersykkel, pustende og pesende i et lite og trangt vaskerom. Hun tok utfordringen på strak arm (stillbil- det på side 26 er hentet fra filmingen).

Denne filmsekvensen har vært med helt fra begynnelsen og har derfor hatt en spesiell funksjon som et bilde på en idé. Klippet har vært et bevis på idéens konkrete eksistens og potensiale. Fordi klippet har fått god respons, har denne testfilmingen også gitt meg energi til å fortsette arbeidet. Det er uvisst hva jeg ville ha gjort hvis jeg ikke hadde fått bekreftelse på et så tidlig stadium, og dette opptaket utgjør derfor en prekær del av idéens synlige form. Opptaket er direkte ansvarlig for å drive prosessen fremover. I manuset er denne scenen bare én av mange og har utviklet seg i proses- sen, mens det opprinnelige testmaterialet står igjen som en bit av idéen.

## MANUS

### *ETT ENKLARE LIV (Cirklar)*

SCEN 1. EXT. DAG - TRÄDGÅRD

Alla scener filmas genom statiska helbilder (tablåer). Vi befinner oss i en trädgård med en stor gräsmatta. Det är högsommar, himmelen är blå och solen skiner. Gräsmattan och trädgården hör till en äldre villa. Efter ett tag kommer CARL(60) in i bild. Han sätter ner en liten träpåle mitt på den stora gräsmattan. Han tar några steg tillbaka och betraktar pålen en stund för att avgöra om den verkligen står mitt i trädgården. Han stegar fram med meterlånga kliv i riktning mot träpålen. Till slut flyttar han den ca en meter åtsidan.

FADE TO BLACK

TITEL: CIRKLAR

FADE TO BLACK

SCENE 2. INT. DAG - TVÄTTSTUGA

ING-MARIE(56), cyklar på en orange träningscykel från 70-talet, i en sliten tvättstuga i villans källarplan. Väggarna är omålade och det enda dagsljuset som släpps in kommer ifrån ett litet och smalt fönster högst upp på väggen. Det hänger en hylla på väggen och ett gammalt kylskåp står i hörnet av rummet. Ing-Marie girar upp, sådet blir tyngre att cykla. Hon trampar på och blir mer och mer sliten, men ger sig inte. Till slut är hon så andfådd att hon går av cykeln och börjar spola i kranen vid sinken. Hon dricker lite ifrån den. Stoppar in litet vätt i tvättmaskinen, sätter på den. Sen vänder hon sig om och tittar på cykeln ett tag, innan hon bestämmer sig för att fortsätta att cykla. Hon sätter sig på cykeln igen och trampar vidare.

SCEN 3. EXT. DAG - TRÄDGÅRD

Carl har nu hämtat ett rep som han knyter fast i träpålen som han satt upp. Han går runt och runt och repet virar sig runt pålen.

SCENE 4. EXT. DAG - TRÄDGÅRD/TRÄDÄCK

Ing-Marie står på ett trädäck de har utanför huset. Hon rockar med en rockring. Hon tar i och är riktigt bra på det. Hon rockar och rockar. Efter ett tag börjar hon att göra simultana rörelser med armarna. Hon sträcker på dem. Anstränger sig. Ing-Marie rockar ett

bra tag och vi tror att hon är på väg att sluta några gånger, men det gör hon inte. När hon äntligen slutar böjer hon sig ner för att dra upp ett långt grässtrå, som har vuxit upp mellan plankorna på trädäcket.

SCENE 5. EXT. DAG - TRÄDGÅRD

Carl har nu fäst en gammal motoriserad gräsklippare till repet som i sin tur är fäst i träpålen. Han startar klipparen genom att dra i ett snöre på den. Den startar direkt och börjar att gå i cirklar, fäst som den är vid träpålen. Längre och längre ifrån pålen kör den, i större och större cirklar. Det funkar perfekt! Carl står stolt och tittar på sin egen uppfinning. Efter ett tag dyker Ing-Marie upp, med rockringen hängandes på ena armen. Nu står de där båda två, utan att säga ett ord till varandra, och tittar på klipparen som kör runt, runt.

SCENE 6. INT. DAG - TVÄTTSTUGA.

Vi är i tvättstugan igen. Maskinen centrifugerar, och den arbetar hårt. Den vibrerar och låter en hel del. På en hylla vid sidan av tvättmaskinen står det en liten porslinskatt. Maskinen vibrerar så mycket att katten ramlar ner från hyllan och går i kras. Maskinen slutar att hoppa. Den har centrifugerat klart.



SCENE 7. EXT. DAG - TRÄDGÅRD

Ing-Marie kommer ut i trädgården. Hon har på sig bikini nu, hon bär ut en solstol på den nyklippta gräsmattan. Gräsklipparen är avstängd nu, fortfarande fäst vid tröpålen. Ing-Marie lägger sig ner och justerar ryggen flera gånger, innan hon ligger komfortabelt nog. Efter ett tag kan vi höra en elektrisk motor starta. Det är inte gräsklipparen. Ljudet är av annan karaktär. Vi ser en sky-lift dyka upp bakom huset. Carl står på liften som åker ända upp till ett träd i bakgrunden. Liften piper. Ing-Marie tittar inte ens. Hon solar. När liften har nått sitt högsta läge tar Carl fram en stor sax och börjar att klippa små grenar från trädet. Saxen klipper rytmiskt.

SCEN 8. INT. EFTERMIDDAG - SOVRUM.

Nu är Ing-Marie i sitt sovrum. Rummet är målat i Persikafärg och på golvet finns det en ljus heltäckningsmatta. Hon drar lite i det ljusst rosa överkastet och rättar på det, sen öppnar hon ett skåp och tar fram en liten handdammsugare och börjar att dam suga överkastet.

SCENE 9. EXT. EFTERMIDDAG - GARAGE

Carl står utanför ett garage med gräsklipparen. Han öppnar porten med en fjärrkontroll. Porten åker sakta upp. När den är nästan helt öppen går Carl in, med gräsklipparen framför sig. Porten börjar att

stängas medan Carl fortfarande är inne i garaget, så han springer ut och försöker stoppa den med hjälp av fjärrkontrollen. Porten stannar halvvägs. Hakar upp sig något. Börjar rulla upp igen. Stannar. Han går in i garaget från insidan och bankar på den så den ska lossna. Då börjar porten att rulla ner. Vi ser på Carls fotrörelser att han försöker stoppa den. Nu stannar den igen med bara en liten glipa kvar mot marken. Vi befinner oss utanför garaget under hela scenen. Liksom hela filmen skildras detta i en stor vid bild. Nu ser vi bara Carls ansikte när han kikar ut genom glipan. Han ropar.

CARL

Ing-Marie! Ing-Marie!

SCEN 10. INT. EFTERMIDDAG - SOVRUM.

Ing-Marie är kvar i sovrummet. Nu står hon vid fönstret, fortfarande iklädd bikini - och trycker på en knapp för att dra ner de elektroniska persiennerna. De åker sakta ner och rummet mörkläggs allteftersom.

SCEN 11. EXT. TIDIG KVÄLL - GARAGE

Vi står utanför garaget. Det är samma läge som förut, porten är nere med bara en liten glipa längst ner. Vi hör att det bullrar där inne. Som om någon letade efter någonting i ett hög av bråte. Efter ett tag dyker det upp

en gammal skidstav från springan längst ner. Carl ropar på hjälp samtidigt, men ingen hör honom. Han drar in skidstaven igen. Efter en stund ser vi att han försöker komma ut genom att sticka ut först det ena benet sen... Det går inte. Det kommer inte ut något mer, glipen är för liten.

SCEN 12. INT. TIDIG KVÄLL - SOVRUM

Vi är tillbaka i sovrummet. Ing-Marie ligger på en dubbelsäng, på överkastet. Hon har fortfarande bikini på sig och tittar på TV. Hon har också på sig ett elektriskt magbälte, ett sånt som gör att man tränar utan att anstränga sig. Hela hon skakar, särskilt magen. Men hon verkar avslappnad. Efter ett tag böjer hon sig ner och öppnar nattbordslådan. Hon tar fram en vakuumpförpackad muffin, öppnar den och börjar att äta, medan hon fortfarande ser på tv. Och magen, skakar.

SCEN 13. EXT. TIDIG KVÄLL - TRÄDGÅRD

Vi kan se huset och gräsmattan som nu har två stora välklippta cirklar, efter gräsklippningen. Det enda som rör sig är en parabolantenn som är fäst till väggen, monterad på andra våningen av huset. Parabolantennen rör sig från sida till sida, och det kommer ett karakteristiskt ljud när den rör sig.

Når jeg leser dette manuset, opplever jeg det som umulig å bekrefte hvor og når de ulike scenene har blitt til. Det eneste jeg kan si med sikkerhet er det samme som reklamen for *Älska Mig Igen* sier: Jeg er inspirert av en virkelig hendelse, men jeg kan ikke si hvilken, når eller hvor disse hendelsene konkret stammer fra. Men jeg kan bekrefte at mamma faktisk har en ergometersykel stående i stua hjemme.

## **/ Kontekst**

I arbeidet med filmidéen *Et enklere liv*, ble det tydeligere for meg hvilken rolle kontekst spiller i idéens transport fra tanke til virkelighet. En ting er å ha et konkret minne, noe helt annen er hvilken sammenheng dette settes inn i. Når jeg sier at noe endrer kontekst, mener jeg at det endrer sammenheng. Eksempelvis kan jeg si at erfaringen med mamma sin ergometersykel ligger i meg som et minne, som blander seg med andre bilder, erfaringer, fantasier, tanker, filosoferinger og vitser, før det i andre enden kommer ut som en filmscene. Gjennom denne prosessen har ergometersykkelen byttet kontekst til en scene i en film der sykkelen og skuespilleren ikke har noe til felles med min mor eller hennes stue.

Det vesentlige er hvilke tanker jeg kan produsere når jeg tar ergometersykkelen ut av den personlige historien og inn i det universelle. Slik jeg ser det, ligger både utfordringen og belønningen i bevegelsen fra en kontekst til en annen.

Denne filmidéen bygger på mamma sin introduksjon av butikken *Enklere liv*. Filmen, i sin tur, er basert på samtidens jag etter forenkling og effektivitet og er en skildring av menneskeskapte snarveier.



Da jeg først hørte om butikken og så katalogen, begynte jeg å tenke på hva denne tostavelen betyr. For meg representerer disse ordene prinsippet om å oppnå et bra resultat ved minst mulig anstrengelse. Et slags menneskelig svar på den matematiske formelen om et minste felles multiplum. Har jeg en ting jeg vil oppnå, eksempelvis muskler, så går denne tankegangen ut på å finne den metoden som krever minst anstrengelse for å oppnå de musklene jeg ønsker. Dette verdisynet kan appliseres til markedsøkonomien så vel som andre små og store begivenheter i den generelle utviklingen de siste hundre årene. Slik jeg ser dette prinsippet, er det i stor utstrekning ansvarlig for å skape like mange behov som det tilfredstiler.

Siden denne butikken eksisterer i vårt samfunn i dag, og i tillegg gjør det bra salgsmessig, dekker den åpenbart en etterspørsel i markedet som igjen representerer en tanke i tiden. Om behovet er skapt av de samme som driver butikkjeden, er

det likefullt en viktig trend å notere. I arbeidet med filmidéen *Et enklere liv* har jeg vært opptatt av hva dette fenomenet forteller oss om oss selv. Med andre ord ønsker jeg at de som ser filmene skal få en slags innsikt eller “aha-opplevelse” relatert til sitt eget liv og virkelighetsforståelse.

For meg representerer ikke denne katalogen de samme verdiene som hjemmesyddde klær, selvplukkede bær og turer i fjell & mark. Med god kunnskap om mine foreldres verdigrunnlag gjennom oppveksten er det vanskelig å forstå at de kjøpte en automatisk kortstokker fra denne katalogen. Dette er en liten maskin som gjør at de slipper å stokke kortene selv når de spiller. Jeg ser på dette som en meget unødvendig liten maskin. Det er heller ingen i vår familie som har noe medisinsk belegg for å trenge en slik maskin. Motivasjonen må derfor være noe annet. Et forslag kan være: *Hvis en maskin kan gjøre jobben, hvorfor skal jeg gjøre den da?* Med dette utgangspunktet har idéen fått sin forankring i menneskets konstante ønske om å forenkle sitt liv. Et ønske jeg selv er en like stor del av som mine foreldre og deres automatiske kortstokker.



#### AUTOMATISK KORTSTOKKER

Denne kortstokkeren gjør det enkelt å stokke. Den kan stokke en eller to kortstokker. Det er bare å legge i kortene og trykke på en knapp. I løpet av tre sekunder stokkes kortene perfekt. Den bruker to C-batterier.

Art. nr: K31-030 - Kr 230

I mai 2011 filmet jeg min lommebok som en del av idéutviklingen. Jeg hadde behov for å dokumentere mitt eget ståsted i arbeidet med *Et enklere liv*. Jeg ville finne spenningsforholdet mellom egen motivasjon og distanse. Filmingen besto av et nærbilde av lommeboken i en seks minutter lang håndholdt entagning. Over bildet fortalte jeg min lommeboks historie og hvor vanskelig det var å finne en ny. Jeg hang også lommebokens innhold opp på en vegg.

Dokumenteringen av lommeboka og dens innhold er et eksempel på idéens synlige form i relasjon til min egen kontekst. Filmingen blir et bevis på noe av det jeg selv har til felles med min karakterer; nemlig ønsket om å forenkle mitt liv. Lommeboken, slik den eksisterer i min lomme, er imidlertid én ting. Hva den representerer på film, er noe annet.

Mitt forslag er at den filmede versjonen går fra å være fakta til å bli en metafor på en større tematikk, som for meg oppstår når kortene beveger seg fra sin opprinnelige kontekst inne i lommeboken i min veske, til å bli et fotografi og senere en installasjon som henges på veggen. Det skjer en forskyvning av kontekst som gir visualiseringen en ytterligere dimensjon.

I alt var det 63 kort, hvorav flere var totalt meningsløse å spare på. Jeg hadde for eksempel seks forskjellige kaffestemplingskort. Jeg har med andre ord gått rundt å samlet på diverse stempler i håpet om en dag å få noe gratis, når sannheten er at jeg har betalt for gevinsten helt siden jeg begynte å stemple.

Filmingen av lommeboken fungerer på mange måter som et reginotat i levende bildeform. Den står i tillegg som et eksempel på idéens mange dimensjoner.



Min lommebok, mai 2011.



Jeg står sammen med innholdet av i min lommebok (mai 2011).



Foruten å representere en lang tankestrøm, ser jeg for meg *Et enklere liv* som en utstilling, en bok og som flere filmer på kino.

## **/ Tiden & bildet**

Slik jeg ser det, opererer jeg med tre forskjellige former for tid når jeg jobber med en film: Historisk tid, fiksjonens tid og bildets tid.

Med historisk tid mener jeg hvordan et minne, et bilde, eller et annet form for sanselig inntrykk alltid er forankret i en historisk epoke i mitt liv, så vel som i samfunnet generelt. Tidskoloritten og følelsene blander seg og blir et samlet inntrykk.

Fiksjonenes tid er på mange måter også idéens tid, da dette er det perspektivet hvor jeg plukker fra og setter sammen elementer og epoker. Fiksjonens tid er for meg det samme som å putte en mengde ingredienser som jeg tror vil passe sammen i en bolle, skru på Mixmasteren og se hvordan det smaker. Det er på mange måter den eneste tiden som ikke lar seg måle, fordi dens viktigste kvalitet er uforutsigbarheten.

Bildets tid er resultatet av de to foregående, dog mer konkret. Bildets tid er for meg den tiden et bilde på film krever for å levere sitt budskap. Ett ønske er at budskapet skal bli allmenngyldig og bildet symbolsk. Jeg tror den mest effektive måten å gjøre dette på er gjennom forskyvning av kontekst og bevisst bruk av bildets tid.

Det vil alltid eksistere en hårfin balanse mellom uttrykk som er med på å styrke budskapet, og uttrykk som vil kunne svekke det. Forskjellene kan være minimale, men valgene mange. Hvordan skal jeg tydeliggjøre mitt budskap?

I arbeidet med bilder har jeg jobbet en del med tablåer og lange tagninger. Dette har kommet til fordi jeg ofte tenker på hvordan ting henger sammen i en større helhet. Sitter jeg på en benk å ser på de som går forbi, kan observasjonen bli mer interessant dersom jeg setter det i forhold til det som hendte på samme sted, to minutter tidligere. Det som utspiller seg i bakgrunnen, på siden, eller det jeg hører noen snakke om i bakgrunnen, er alle forsterkende elementer. Jeg opplever at ting eksisterer både ved siden av, og i forhold til hverandre. Alt er bestandig en del av et større bilde, både rent konkret og symbolsk. Hvis jeg i ett og samme utsnitt kan gi publikum en følelse av å oppdage en sammenheng, både gjennom detaljer og i en større helhet, har jeg oppnådd det jeg ønsker.

Når jeg senere i år går i gang med filmingen av manuset *Cirkler*, den første i serien *Et enklere liv*, blir både utsnitt og tid viktig. Å konstruere en visuell sammenheng og bygge opp et komplekst bilde, gir meg energi. Jeg har tidligere snakket om betydningen av *minnet* og *idéen*, og deres transformasjon til film. Arbeidet med bildet er på mange måter siste skanse, og her må alt komme sammen og fungere. Slik jeg ser denne prosessen innebærer det at alle de tidligere stadiene finnes som avtrykk i sluttbildet. Jeg mener ikke at det eksisterer kun én måte å fange dette på, men jeg har selv lært mye av det vide bildet og den lange tagningen.

Et eksempel på et bilde fra *Cirkler* som jeg for tiden tenker på, er scenen der *Ing-Marie* ligger på sengen med et elektrisk magetreningsbelte, mens hun ser på TV og spiser muffins. Poenget i denne scenen er å skildre en handling og et tankesett

som tilsammen blir en metafor. Jeg har selv aldri prøvd et slikt belte, men jeg har allikevel gjort det *Ing-Marie* gjør. Jeg har latt meg selv lure ved å gjøre noe jeg selv utligner med en annen handling. Alle stemplingskortene fra lommeboken min er et eksempel. Jeg har laget min egen logikk og trodd på en snarvei til målet. Jeg vil helt enkelt se *Ing-Marie* en stund, for å ha mulighet til å forstå hennes logikk.

Slik jeg ser det, vil det være å undervurdere karakteren *Ing-Marie* og hennes prosjekt, dersom denne sekvensen deles inn i flere bilder. Det er nettopp her følsomheten i balansen mellom elementer som forsterker eller svekker budskapet, kommer inn. Scenen med magebeltet og muffinsen har i mine øyne potensiale til å bli skildret med for mye humor. Med for mye, mener jeg elementer som vil svekke mitt budskap. Dette betyr *ikke* at scenen *ikke* skal være humoristisk, men den skal ikke *bare* være det. Jeg tror det er fare for en slik effekt hvis jeg eksempelvis legger spesiell vekt på *Ing-Marie* når hun tar frem muffinsen og begynner å spise. Et naturlig bilde, hvis jeg skal holde meg til et tradisjonelt fortellerspråk, vil være nærbilde av *Ing-Marie* når hun åpner nattbordsskuffen og tar frem muffinsen. Senere kan et tenkelig klippescenario være et nært, eller halv nært, bilde av *Ing-Marie* når hun smuler muffins mellom sine bryster i bikinien. Jeg tror ikke at disse bildene vil bidra til en mer sammensatt forståelse av *Ing-Marie* som menneske, men snarere trekke ut spesielt spekulative detaljer og gjøre de til en større del av sammenhengen enn det de faktisk er. I mine øyne vil innklippsbildene redusere historien.

Valget av å bevare det samme statiske utsnittet er for meg en konsekvens av å ville se et helt forløp. Jeg vil se *Ing-Marie* sin mage riste over tid, jeg vil se lyset og høre lyden fra TV-en og magebeltet som blander seg. Og til sist vil jeg se muffinssmullene i det de faller mellom brystene og ned på sengeteppeet. Dog vil jeg bare såvidt se det, slik at jeg over tid oppdager det.

Jeg vil observere på avstand i en hårfin balanse mellom tilgang og motstand. Det skal ikke være for enkelt å gjøre seg opp en mening, for da slipper jeg å tenke. Min motivasjon er at jeg vil ha tid til å danne meg et nyansert inntrykk av *Ing-Marie* og hennes verden, før jeg bestemmer meg for om jeg forstår, eller ikke forstår henne. I mitt hode er dette et bilde som går fra å være grafisk underholdene, til å bli realistisk og trist, før det lander i en bedre blanding. Alt ved hjelp av tid og utsnitt.

## **/ Kunnskap**

Jeg har gjennom hele teksten referert til de ulike elementene i min formel. Jeg har valgt å legge vekt på den spesifikke kunnskapen jeg har om meg selv og min historie. Dette har jeg gjort fordi jeg mener at denne kunnskapen er den minst selvfølgelige. For meg er det gitt at det kreves kunnskap for å lage en film, i form av allmennkunnskap, teknisk kunnskap og filmhistorisk kunnskap. Dette ligger som et fundament jeg senere blander med min personlige kunnskap. Poenget om kunnskap i min formel peker med andre ord på kunnskapen om forutsetningene for å starte en filmisk arbeidsprosess, og hva det innebærer.

De andre elementene; minne, kontekst og tid, dreier seg også om kunnskap. I stedet for å referere til harde fakta slik vi gjorde da jeg lærte dataprogrammet Final Cut for redigering av film digitalt, er denne kunnskapen basert på bevissthet. Bevissthet i forhold til mine minner og erfaringer, hvordan de ser ut, hvordan de føles og hvordan de har påvirket meg. Bevissthet i forhold til hvordan jeg er fri til å bytte kontekst og logikk for å gi nytt liv til egne opplevelser. Og sist, bevissthet i forhold til bruken av tid i personlig forstand; som minnets historiske plass, samt tiden det tar å si det jeg vil ha sagt gjennom bildene i en ferdig film.

Jeg går forbi en ungdomskoleklasse som spiller slåball i parken. Møte med den milde vårlufta og lyden av tennisballen som treffer det fuktige underlag, får meg til å kjenne igjen noe. Jeg ser alle elevene som står spredt utover den store gressmatta, i vente på en ny ball. Jeg ser den urolige køen som snart skal slå sin ball. Jeg ser den store og muskuløse gutten som raver en halv meter over alle de andre. Han skriker så høyt at jeg kan høre hva han sier. Han står med balltreet i høyrehånden, mens han spretter ballen med venstre. Han roper med dyp stemme at alle må se på han, for nå kommer det et slag de sent ville glemme. Da gutten har prøvd å treffe ballen tre ganger uten å lykkes må han bytte plass med neste mann. Hans stemme har blitt svakere, og han løper alt han kan da klassekameraten treffer ballen på første forsøk.

Ved siden av banen ser jeg de som av en eller annen grunn ikke deltar i gymnastikktimen. Jeg går forbi en kort og vel-trent gutt med asiastisk utseende, hendene i lomma, skinnjakke, caps og enorme høretelefoner. Bak han står det kvinnelige lærerkollegiet sammen med en kortklipt gutt. Han har

et flakkende blikk og en ukontrollert hodebevegelse, mens han forteller pasjonert om sine siste oppdagelser.

Jeg er vitne til en sammenheng. En sammenheng som i primær forstand ikke er min egen, men jeg føler allikevel at jeg ser den. Jeg er bevisst mine minner, konteksten, tiden og kunnskapen. Min gjenfortelling er fiksjonen.

Det store spørsmålet er om selvbiografien bare er et nødvendig stopp i min egen filmatiske dannelsesreise, eller om jeg bestandig vil stå naken sammen med mine foreldre når jeg lager film?



\*



EXAMENSARBETEN 2012:

Stina Bergman, *Prosa vs manus, litteratur vs film*

Gunhild Enger, *På sporet av en idé*

Tove Krabo, *Utbytbara? En metod för estetiska, etiska och sociala  
ställningstaganden vid fikionaliseringsprocesser inom film*

Kristina Meiton, *Arbetsliv. Ett manus under arbete*

Jessica Nettelblatt, *Att leva och överleva  
som dokumentärfilmare*

Cecilia Torquato, *Substans*

HANDLEDARE:

Kalle Boman, Ewa Cederstam,

Cecilia Parsberg & Göran Dahlberg

OPPONENT:

Sara Kadefors

EXAMINATOR:

Göran du Rées







GÖTEBORGS UNIVERSITET  
FILMHÖGSKOLAN