

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 08.12.20

## Biografisk og selvbiografisk film

(\_film, \_sjanger) Spillefilmer, dokumentarfilmer, TV-serier, videoer m.m. som er biografiske eller selvbiografiske. En biografisk film er “minimally composed of the life, or the portion of a life, of a real person whose real name is used.” (George F. Custen) Mange slike filmer er mer eller mindre løst “based on a true story” om en persons liv. De selvbiografiske filmene dreier seg om filmskaperen/regissørens liv eller om episoder i hennes eller hans liv.

“Biopic Films (or biographical pictures) are a sub-genre of the larger drama and epic film genres, and although they reached a hey-day of popularity in the 1930s, they are still prominent to this day. [...] These films depict and dramatize the life of an important historical personage (or group) from the past or present era. Sometimes, historical biopics stretch the truth and tell a life story with varying degrees of accuracy. Big-screen biopics cross many genre types, since these films might showcase a western outlaw; a criminal; a musical composer; a religious figure or leader of a movement; a war-time military hero; an entertainer; an artist; an inventor, scientist, or doctor; a politician or President; a sports hero or celebrity; or an adventurer. In many cases, these films put an emphasis on the larger events (wartime, political or social conditions) surrounding the person’s entire life as they rise to fame and glory. Some begin with the person’s childhood, but others concentrate on adult achievements. Biopics have existed since the earliest days of silent cinema in films such as French filmmaker Georges Méliès’ feature-length epic *Jeanne D’Arc* (1899) [...] Abel Gance’s innovative six-hour-long epic *Napoleon* (1927), and director Lloyd Ingraham’s *Jesse James* (1927) with Fred Thomson as the western outlaw.” (<http://www.filmsite.org/biopics.html>; lesedato 25.05.12)

“Biography first became a ‘prestige’ item when Adolph Zukor presented Sarah Bernhardt as Queen Elizabeth as movie bait for middle-class audiences in 1912.” (Dennis Bingham sitert fra Wardlow 2017)

Noen filmer vil få fram hele personligheter, med dere sterke og svake sider, deres kjærlige og deres forhatte handlinger, deres forståelige og uforståelige psyke, deres veier og omveier, deres gode og uheldige beslutninger (Kühberger, Lübke og Terberger 2007 s. 193).

“Hollywood bidro til å forme publikums oppfatning av berømte personer som *stjerner* gjennom 1900-tallet, gjennom sin særegne *biopic*-sjanger. [...] Den klassiske biografiske filmen fra Hollywood i perioden fram til 1960-tallet formidlet stjernenes og de berømtes mytologi i en finpusset og glasert versjon. Filmene presenterte de berømtes liv som sammenhengende fortellinger om ekstraordinære personligheter, og eventuelle feilskjær og lyter ble framstilt som nødvendige for til slutt å gjøre personen til et bedre menneske, eller en mer vellykket person. Den klassiske *biopic* saliggjorde de berømtes liv. Om de ikke gjorde stjerner til helgener, gjorde de dem til mennesker som kunne beundres og bli sett opp til for *sin suksess*. Problemet med disse filmene er at alle framsto med varianter av den samme historien, mener filmforskeren George F. Custen, som foreløpig har gjort de mest omfattende studiene av sjangeren. I boken *Biopic: How Hollywood Constructed Public History* [1992] argumenterer han kritisk for hvordan den studiobaserte biografiske spillefilmen gjentok sjangerens eget mønster, og framstilte den historiske personens liv etter Hollywood-systemets egne suksesskriterier heller enn å presentere de kvalitetene man mente karakteriserte en kjent person i hans eller hennes egen levetid. Hollywoods *biopics* skildret ikke bare kunstnere, entertainere og skuespillere på vei mot berømmelse; også historiske hovedpersoner, vitenskapsmenn og politikere ble omgjort til stjerner.” (Brinch 2011)

“Det moderne filmatiske kunstnerportrettets hovedfunksjon er å gjøre kanoniserte billedkunstnere, forfattere, komponister og artister emosjonelt tilgjengelige for publikum. For å oppnå dette fokuserer filmskaperne på det hovedpersonene har til felles med alle andre mennesker fremfor årsakene til at noen i utgangspunktet er interessert i å se en film om dem. Den kunstneriske prosessen reduseres til et spørsmål å kanalisere tidsånden; det visjonære fremstilles som uunngåelig og det unike universelt. Slike sentimentale og konvensjonelle dramaer avmystifiserer kunstneren og lar kunsten bli stående igjen ubesudlet og ubeskrevet, hvilket formodentlig er sunt på et samfunnspsykologisk nivå, men sjelden resulterer i gode filmer.” (Aksel Kielland i *Morgenbladet* 14.–20. juni 2019 s. 33)

“[T]he “cradle-to-grave” formula that we all love to deride has never been the formula at all. Even back when the biopic was at its most formulaic, when studio producers like Daryl F. Zanuck were literally and unashamedly modeling biopics after other biopics or even entirely fictional films first and the actual life of the individual in question second, the grave was only present about 29 % of the time and the cradle even less so. The biopic formula of the studio era was one of Great Men who embodied “American” values (even if they were not actually American) and there is nothing more (stereo)typically American than the Great *Self-Made* Man. However, the Great Man seems far less self-made if it turns out it was all his mother’s idea, or what have you, so almost half of classic studio biopics (around 44 %) do not feature the subject’s parents even by way of mention. The fact that these individuals were once children capable of being influenced and molded by others would undermine their innate Special-ness. The one major exception was when

their families serve as an opposing force or obstacle that our subject must overcome. It's true that on the whole classic biopics tended to cover a much larger swath of an individual's life (usually decades) than they do now, but those decades usually took them from young adulthood to old adulthood, and no further.” (Wardlow 2017)

“Biopics take creative license. They don't have a choice, first of all. There is still no way of capturing an event such that every nuance is preserved in an objective, impartial manner; the recreation of a person or place or historical event still by necessity involves some degree of *creation*. In other words, there is stuff that will be made up because the truth is lost to history. [...] However, these choices are now far more in the filmmaker's hands than they used to be, back when American films were subject to MPPDA censorship and the restrictive guidelines laid out by the Hays Code. How the 1940 biopic *Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, the story of Dr. Paul Ehrlich's search for a cure for syphilis, actually managed to get made at all is little short of miraculous, even if it did have to contort various realities of the situation to the point of ridiculousness in order to get approval. So while the conservative attitudes of Hollywood executives were a huge part in the sanitizing of history that occurred with many of these biopics, other factors were involved. Even though we know biopics to be fictional, they nonetheless have a huge impact on how we remember the past, and that can have decided consequences for the future. Love it or hate it, fiction – particularly fiction that emphasizes its basis in reality, as biopics do – has significant real-world consequences. In 1994, Newt Gingrich [en konservativ amerikansk politiker] cited the Spencer Tracy film *Boys Town*, loosely based on Father Edward J. Flanagan's work with underprivileged and at-risk boys, as evidence that “private philanthropic efforts could make up for cuts in Government spending on social benefits.” [...] Considering the film in question was released 56 years prior makes this statement all the more impressive.” (Wardlow 2017)

“A *Film International* article by Tommy Gustafsson back in 2008 describes Steven Spielberg's *Schindler's List* as being an “important factor in the creation of a Swedish government organization, the Living History Forum, with the purpose to ‘spread ... knowledge about the darkest sides of human history’, especially the Holocaust.”” (Wardlow 2017) Filmen handler om tyskeren Oscar Schindler, som gjennom sin forretningsvirksomhet redder mange jøder fra å havne i nazistenes konsentrasjonsleire.

“With decades of “Great Man” (and the occasional woman) narratives, biopics have propagated and reinforced a glamorized and often sterilized narrative of human history that spotlights the chosen few at the cost of all others. Though since the 60s we have seen more and more inclusive, subversive, or even downright critical biopics, they all ultimately present biased and flattened depictions of “real” events. In other words, it could be argued that the biopic has not, on the whole, been a force for good. That said, biopics are also in the best position to undermine and

even undo what we might call the “damage” they have done. Whether by showing the uglier aspects of the past with unflinching attention to detail, like *12 Years a Slave*, calling attention and questioning cinematic representation on a fundamental level, like Todd Haynes’ *I’m Not There* and Pablo Larrain’s anti-biopics *Jackie* and *Neruda*, or returning forgotten or otherwise unacknowledged contributors to public memory, like *Hidden Figures*, the biopic has the potential to contribute to a more inclusive, nuanced collective memory.” (Wardlow 2017) *Hidden Figures* (2016; regissert av Theodore Melfi) handler om en gruppe kvinnelige afro-amerikanske matematikere som bidro til NASAs romfartsprogram.

For noen av slektningene til de som filmene skal handle om, kan filmingen oppleves som skandaliserende, spekulativ, kynisk osv. Et eksempel gjelder *Sylvia* (2003; regissert av Christine Jeffs) og andre filmer om den amerikanske dikteren Sylvia Plath. “Frieda Hughes, daughter of Ted [Hughes] and Sylvia, refused to collaborate with the BBC film in any way and expressed hostility both to the filmmakers and the presumed audience.” (Pugh 2005 s. 166) “The daughter of the poets Sylvia Plath and Ted Hughes has vented her wrath at the BBC by writing a poem in which she accuses the corporation of voyeuristically raking over the ashes of her mother’s death. Frieda Hughes also claims to have been pursued and pestered by producers to help in the making of a new film about the relationship between her parents, called *Ted and Sylvia*, which stars Oscar winner Gwyneth Paltrow as Plath. Ms Hughes, who was two years old when her mother committed suicide, said she had written the poem, called *My Mother*, because nobody was taking her feelings into consideration or her protests against the film seriously. “I wrote a letter to them saying ‘No I don’t want to collaborate’, and they kept coming back,” she told the *Sunday Times*. “Why would I want to be involved in moments of my childhood which I never want to return to? I want nothing to do with this film. I will never, never in a million years, go to see it.” ” (Jamie Wilson i <https://www.theguardian.com/media/2003/feb/03/bbc.film>; lesedato 11.07.18)

“As literary executor of her mother’s estate, Ms Hughes, 42, has banned the BBC from using any of Plath’s poetry in the film [...] A spokeswoman for the BBC yesterday denied the charge of insensitivity and insisted that the film does not focus too closely on Plath’s suicide. “We are naturally concerned about the family’s feelings, but believe that we have approached making the film in a responsible and unsensational way.” [...] Although Plath was considering divorce when she died, her estate went entirely to her estranged husband, who destroyed her final journal in order to protect their children. “In those days I regarded forgetfulness as an essential part of survival,” Hughes wrote. A film has been under discussion since Hughes’s revelatory, best-selling poetry collection about their relationship, *Birthday Letters*, was published in 1998, the year he died.” (Jamie Wilson i <https://www.theguardian.com/media/2003/feb/03/bbc.film>; lesedato 11.07.18)

“Dersom man skal kunne få en mer komplett forståelse av den biografiske filmen, må man – slik Robert Rosenstone argumenterer for – se bredere, og mer

inkluderende. Hollywoods *biopic* er bare en av flere typer biografisk film. Rosenstone selv foreslår fire kategorier: Hollywoods *biopic* fra studiotiden; den “seriøse” biofilmen med en lang tradisjon i Europa så vel som andre deler av verden; dokumentarfilmens biografiske skildringer; og den innovative eller eksperimentelle biofilmen. En innvending mot en slik inndeling er at det er vanskelig å skille tydelig mellom for eksempel den seriøse biofilmen og den eksperimentelle, men hovedpoenget er imidlertid klart: Knippet av kategorier gir et godt grunnlag for å diskutere en films kvaliteter og karakteristika som medium for biografiske skildringer.” (Brinch 2011)

“Den biografiske filmen har i dag utviklet seg til en sjanger med større potensial for troverdighet og realisme enn tidligere i det å skildre en historisk person, et potensial som kommer til uttrykk gjennom en større grad av kildekritisk seriøsitet og faglig research, men også gjennom brudd med sjangerens en gang etablerte konvensjoner for form og framstilling. Dette gjelder for eksempel den sammenhengende fortellingens struktur, det gjelder et koherent narrativt univers innenfor rammene av filmens mise-en-scène, det gjelder et klart fortellerstandpunkt, eller også mer fundamentalt: et koherent biografisk subjekt. Ser man den biografiske spillefilmen i lys av debatten omkring den skriftlige biografis muligheter og rammer, kan det synes som om den modernistiske biografien i størst utstrekning, og med heldigste resultat, har blitt realisert på film. I Derek Jarmans film *Caravaggio* (1986) blir for eksempel den biografisk relaterte fortellingen om den italienske maleren presentert som en serie tablåer, der det er malerens bilder iscenesatt med stor likhet til originalen, mer enn hans liv som sådan, som danner filmens kjerne. Tilskueren får kun fragmentariske innblikk i livet til maleren, fragmenter som i seg selv bare er antydende om et livsløp preget av intriger og sjalusi.” (Brinch 2011)

“I forarbeidet til innspillingen av *The Queen* [2006; regissert av Stephen Frears] studerte Michael Sheen og Helen Mirren film- og fjernsynsopptak av Tony Blair og dronning Elizabeth II, både for å få inn mimikk, bevegelsesmønstre og talemåte. Dette er det lang tradisjon for i den spillefilmsbaserte biografien.” (Brinch 2011) “[V]i blir slått i bakken av hvordan virkelig gode skuespillere evner å endre spillestil, mimikk og utseende og bli den de spiller. Bragden er lettere målbar enn når en kjent skuespiller gestalter en fiksjonsrolle. [...] Biopics er aldri dokumentarer; du har alltid skuespilleren som mellomperson. Men de forholder seg til virkelige mennesker og hendelser, noe som gjør at manusforfatter og filmskaper vil kunne stilles til ansvar for sine skildringer.” (Sara Brinch i *A-magasinet* 6. januar 2012 s. 8)

Filmene prøver ofte å “glorifisere historiske skikkelser hvis verdisyn speiler samtidens, og hvor skuespillerne ikke spiller i tradisjonell forstand så mye som de gjør karikerte imitasjoner av personer gjennomsnittspublikummeren har dårlige forutsetninger for å kjenne igjen. [...] forflatende heltedyrkelse” (Aksel Kielland i *Dagbladet* 2. september 2016 s. 33). “Biografisk film om verdenspolitiske ikoner er

på mange måder en belastet genre. [...] ikke sjældent ender det med historie-  
lektioner, hvor hver en begivenhed i hovedpersonens liv skal endevendes eller  
deciderede helgenkåringer uden interessante konflikter eller tvetydigheter.” (Aksel  
S. Thoby i <http://atlas-mag.dk/kultur/film-og-tv/mandelas-indre-transformation>;  
lesedato 07.04.17)

Den britiske regissøren Mick Jacksons film *Temple Grandin* (2010) handler om en  
autistisk kvinne. Filmen er basert på en i 2010 levende persons oppvekst og  
utdannelse. Temple Grandin er en reell person, en amerikansk professor med  
diagnosen autisme, og hun var til stede under deler av filmminnspillingen. “A 2010  
Biopic about doctor, professor and best-selling author Temple Grandin (Claire  
Danes), who happens to be autistic. The film covers the beginnings of Temple’s life  
as a small girl in the 1950s, when her condition was classified as maternal neglect.  
Temple’s mother, who knows this isn’t true and does not want her daughter to be  
institutionalized, is able to teach Temple to talk, read and think like everyone else  
by the time she is only 4 years old. When she graduates from high school, Temple  
lives at her aunt’s ranch for the summer, where she becomes fascinated by the  
workings of the ranch and the cattle. She goes on to college, and a series of  
flashbacks shows how Temple got to where she was today, with the help of a high  
school science teacher who knew she could learn. Dr. Carlock helps Temple realize  
her abilities, and she learns that her autism helps her observe things in a way that  
she is able to use later in life to design a cattle dip, which almost every cattle ranch  
in America uses today. The film is heartwarming, tear-jerking and beautiful, even  
so far that the real Temple Grandin thought it was a masterpiece.” (<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/TempleGrandin>; lesedato 04.07.18)

“Filmen *I’m Not There* (2007) av Todd Haynes nærmer seg sitt biografiske subjekt  
– Bob Dylan – på den mest radikale av alle måter: som enkeltstående historier, ikke  
nødvendigvis sanne og ikke nødvendigvis om Dylan, lagt ut som narrative tråder  
som veves i hverandre. Musikken er det som utgjør renningen i veven, og det er  
den som gjør at dette blir en film om Dylan, om enn ikke om Dylans liv. [...] den  
innarbeidede konvensjonen om at vidt forskjellige personer forstås av tilskueren  
som å gestalte ett og samme biografiske subjekt så lenge de settes i rollen som  
personen etter hvilken epoke av livsløpet det blir fortalt om (baby, gutt, ungdom,  
mann), motarbeides med alle mulige midler – og tilskueren forvirres. I tillegg  
bryter den realistiske framstillingen av et helhetlig livsløp også sammen ved at  
filmens enkelte historier sprenger seg ut av rammene for ett liv og plasseres delvis i  
depresjonstiden, delvis lenger tilbake, delvis i vår tid.” (Brinch 2011)

“Sarah Polley utleverer sine innerste familiehemmeligheter. [...] Kanadiske Sarah  
Polley må nyte full tillit innad i sin familie. Hun utleverer dem nemlig, og seg selv,  
i dokumentarfilmen *Stories we tell* [2012]. Det er et særdeles åpent og ærlig innsyn  
i familiens innerste anliggender, og spesielt hennes avdøde mors hemmeligheter.  
[...] Filmen begynner med å vise de forskjellige familiemedlemmene før  
intervjuene starter. Vi ser dem før gardene senkes, før de blir tvunget til å fortelle.

Så begynner Sarah Polley å spørre dem ut om hvordan de husker begivenhetene. Disse intervjuene, kombinert med gamle bilder og super 8-opptak, kaster lys over hvem moren var, hennes tanker, drømmer, kjærlighet og til sist – hva som på ett tidspunkt drev henne til utroskap. Hva var det som fikk denne kvinnen til å sette familielivet på spill? Og hvem er egentlig Sarahs biologiske far? Flere interessante figurer lar seg intervju, blant andre Michael Polley, Sarahs far. Han er også filmens fortellerstemme, og leser fra sine egne memoarer, som vi ser Sarah instruerer innlesingen av. Hennes søsken, slekt og familievenner forteller også imponerende detaljert om hvordan de husker begivenhetene fra mange år tilbake, og tegner et fargerikt bilde av en spennende kvinne, Sarahs mor. Noe av det mest interessante ved filmen, er hvordan de ofte husker vidt forskjellig, og hvordan tiden filtrerer bort detaljer ulikt fra person til person. [...] Filmen balanserer på en delikat line mellom smakfull og smakløs. Sarah Polleys mor er jo ikke her til å fortelle sin versjon av det som skjedde. [...] Det er vanskelig for oss i Norge å forestille oss hvor mye Sarah Polley selv risikerer ved en slik blottlegging. Hun er en av Canadas største skuespillere og regissører, og et viktig mål for landets sladderpresse.” (Birger Vestmo i <https://p3.no/filmpolitiet/2013/03/stories-we-tell/>; lesedato 16.08.18)

“*The Alcohol Years* (Morley 2000), Carol Morley’s film in which she retraced a missing period of her life when she had drunk herself into oblivion, by interviewing people she knew at the time. She does not appear in the film, but her interviewees talk directly to her (and us in the audience), looking into the lens of her camera, producing a curious sensation of the collapse into one another of the identities of author, protagonist and audience. This autobiographical use of the camera has profound consequences for the issue of ‘othering’. Morley’s previous alcoholic self is ruthlessly scrutinized (some of her interviewees being hurt by, and/or critical of, how she treated them in her lost years), but we in the audience are made to experience the scrutiny almost as though it were us being judged, because the interviewees speak into the lens. The boundaries between subject and object, the authorial self and her ‘others’, are blurred and complicated. This complication is a recurrent trope of many recent autobiographical documentaries. The film-maker is always ‘visible’ in relationship to the people he/she is filming, sometimes actually because s/he appears alongside them, sometimes metaphorically because his/her presence is registered from behind the camera (in similar ways as Morley’s was).” (Dowmunt 2013)

“In *Elle s’appelle Sabine* (Bonnaire 2007) Sandrine Bonnaire – the well-known French actor – filmed her autistic sister over many years as her disability worsened, and edits this footage together into a moving and intimate account of Sabine’s life and their relationship. Sabine’s disability sometimes manifested itself as an obsessive need for reassurance that Sandrine is not about to abandon her, or is returning the next day to see her, so that often she’s repeatedly addressing these kinds of questions directly to the camera: ‘When are you going?’ ‘Are you coming back tomorrow?’; and Sandrine is answering them, often with mounting

exasperation, from behind the camera, which puts us, in the audience, into a virtual simulation of their relationship [...]. This works as well with scenes of joyful intimacy as with conflict. At one point towards the end of the film Sandrine shows her sister home-movie footage of a trip to the United States they made when Sabine was younger and less disabled. Sabine bursts into tears when she sees her younger self, telling the camera/Sandrine that they are ‘tears of joy’. The film is an instance of what Renov calls ‘domestic ethnography’: “In all instances of domestic ethnography, the familial other helps to flesh out the very contours of the enunciating self, offering itself as a precursor, alter ego, double, instigator, spiritual guide or perpetrator of trauma.” (2004: 228) As Renov implies, the ‘familial’ or intimate ‘other’ in these films is frequently in conflict with the film-maker.” (Dowmunt 2013)

“In *Tarnation* (Caouette 2004) Jonathan Caouette makes a portrait of himself alongside a very emotional account of his relationship with his mother, who spent all of his life with her going in and out of Mental Health institutions. The film includes a couple of long sequences where he films his interactions with her when she is clearly in states of obvious distress and extreme confusion – which he does with himself too in a tearful piece to camera towards the end of the film. Nevertheless he has been critiqued for transgressing the boundaries of the ‘home movie’ – making public what was intended to be private and domestic, and could equally be called to account for exploiting his mother when she was clearly completely unable to give lucid consent to the filming process. However, the quality and impact of these sequences – the raw, touching openness and vulnerability of Caouette’s mother – are clearly the result of her relationship to her son and his autobiographical, observational camera.” (Dowmunt 2013)

“A more recent instance of a highly political autobiographical documentary is *5 Broken Cameras* (Burnatt & Davidi 2011), co-directed by a Palestinian, Emad Burnat, and an Israeli, Guy Davidi. *5 Broken Cameras* is an autobiographical account of encroaching Israeli settlements and the resistance to them in a West Bank village, shot almost entirely by Burnat, who bought his first camera in 2005 to record the birth of his youngest son. The film features the destruction of each of Burnat’s five cameras, either shot or smashed as a result of his participation in the resistance – which, of course, we in the audience get to witness directly as Burnat is mostly holding the camera himself as these incidents happen. The political weight of the film is somehow added to, I think, by virtue of the cameras being used autobiographically in Burnat’s domestic space – to record his family, as well as his wife’s apprehensions about his filming and political activities, as well as on the public demonstrations. So there is a clear political significance of the autobiographical project – as L. Rascaroli expresses it – ‘to speak “I” is, after all, firstly a political act of self-awareness and self-affirmation’ (2009: 2) – or as Renov says: “ ‘who we are’, particularly for a citizenry massively separated from the engines of representation – the advertising, news, and entertainment industries – is a vital expression of agency. We are not only what we do in a world of images: we



are also what we show ourselves to be. [...] autobiography has become a crucial medium of resistance and counterdiscourse” (Renov 2004: xvi)” (Dowmunt 2013).

Amerikaneren Jim Lane har skrevet boka *The Autobiographical Documentary in America* (2002). “Since the late 1960s American documentarists have made films and videos about the events of their lives and have presented them as examples of cultural experience. Such films and videos have influenced the way that we think about the role of documentary and autobiography in contemporary American life. The time now seems right to reflect on what has happened to documentary, autobiography, and the line between private and public. [...] First, these works reveal how documentary can be a site of autobiographical subjectivity, once anathema to documentarists. Second, the rigorous placing of the self in the work complicates how nonfiction film and video represent and make references to the real world. [...] autobiographical documentaries have revealed an array of formal possibilities (with roots in literary autobiography as well as in documentary) that have changed our attitudes about what a documentary should look and sound like. [...] The authors of the autobiographical documentary typically are not public figures. They are not artists with a large body of established work that may engender wide recognition or viewership. The autobiographical documentarist is more often a filmmaker working in anonymity, at a very local level, under low-budget constraints. We enter the film or video with little preconception of the author’s history, a situation akin to such nontraditional written autobiographies as slave narratives, captivity narratives, diaries, and memoirs. [...] Because autobiographical documentaries present events that may be difficult to verify, veracity is contingent. Their contingent state forms the discursive base from which documentarists generate autobiographies. The documentarist is typically a witness to the events, as evidenced by the documentary image and sound, and serves as a social agent of historical transmission.” (Jim Lane i <https://muse.jhu.edu/chapter/184659>; lesedato 16.04.18)

Dokumentarfilmen *Karenina & I* (2017; regissert av Tommaso Mottola) “kan med et raskt blikk misforstås som en studie av Leo Tolstojs berømte roman *Anna Karenina* (1878). Heller enn å være en nærlesning om en av de mest kjente og kjære kvinnelige romanfigurene i litteraturhistorien er dette en selvportretterende film om prosjektets nokså oppslukende “jeg”: skuespiller Gørild Mauseth, og hennes personlige reise og kunstneriske prosess i møte med den ikoniske rollen – under ekstraordinære omstendigheter. Grovt sett kan man si at dette er en film om ei teateroppsetning av *Anna Karenina*, der Leo Tolstojs notoriske hovedfigur og hans oversatte ord etableres som rammeverk for å dokumentere den psykologiske og emosjonelle berg-og-dal-banen Mauseth opplever i sin intense higen etter å gå inn i rollen. Filmens regissør Tommaso Mottola er også Mauseths ektemann, og prosjektet oppleves som duoens høyst personlige skildring av det kunstneriske møtet som oppstår når de bryner seg på *Karenina*, og hennes mysterier. [...] Etter å ha spilt *Anna Karenina* i oppsetninger for Riksteateret og turnert rundt omkring i Norge, har hun nå blitt bedt om å begi seg ut med rollen igjen. Forskjellen er at

teateroppsetninga denne gangen skal skje i Russland – mer presist ved Gorkij-teateret i Vladivostok – sammen med russiske skuespillere, og *på russisk* – en “umulig” utfordring hun synes å sette for seg selv, like mye som den settes for henne. Mauseth og Mottola bestemmer seg derfor for å reise 11.000 kilometer med tog fra Murmansk til Vladivostok, en måned i forkant av prøvene til forestillinga, nettopp for å kunne komme tettere på Anna Karenina som figur, kreasjon og “person”, så vel som det russiske språket og den russiske kulturen. Med seg har de også sønnen Baltazar, og denne geografiske reisen blir åstedet for Mauseths personlige prosess, hennes “indre reise”, i jakten på finne ut mer om Tolstoj, Anna og det samfunnet de begge sprang ut av.” (Mads Outzen i <http://montages.no/2018/03/analysen-karenina-i-2017/>; lesedato 20.06.18)

*Karenina & I* er i sin “tilsynelatende frie formidlingsform egentlig ganske sedvanlig organisert, noe som igjen viser seg i midtpunktet av filmen – som også sammenfaller med midtpunktet av reisen – når stemninga snur og Mauseths sårbarhet og prestasjonsangst sakte trapper seg opp, fram mot at de kommer fram til teateret. Der finner vi også et klimaks, når hun må gi opp å spille rollen på russisk og deretter stiller spørsmål ved hva hun har holdt på med, på sin lange ferd mot å bli Anna Karenina. Men et nederlag kan som kjent ikke stoppe skjebnen og Mauseths inngående forståelse og personlige forbindelse til Anna lar henne overvinne vanskelighetene til slutt, og framføringa blir en brakende suksess. [...] i praksis benyttes Anna ikke til noe mer enn som speil for Mauseths funderinger rundt sitt liv og virke; hennes identitet og erfaringer, hva som har gjort henne til henne, der hun i prosessen med å prøve å forstå Anna forstår mer om seg selv. Heldigvis fungerer derimot grepet som en grundig studie av Gørild Mauseth, noe som vel kan sies å være interessant i seg selv. [...] “Jeg skjønnte ikke at filmen handlet om meg før vi var ferdige med forestillingen og kom hjem til Norge,” har Gørild Mauseth selv sagt i et intervju publisert på Montages. Akkurat *når* denne innsikten ble framtredd for henne eller regissøren har jeg ingen formening om, men at filmen er et prosjekt som handler aller mest om Mauseth selv er en kjensgjerning. Dette er en dokumentar om henne som skuespiller og som person, og om hennes personlige reise og prosess. Enkelt sagt et selvportrett. Som sådan kan *Karenina & I* karakteriseres som en *personlig* dokumentar, som inneholder både poetiske og performative aspekter.” (Mads Outzen i <http://montages.no/2018/03/analysen-karenina-i-2017/>; lesedato 20.06.18)

“Selv om den [*Karenina & I*] teknisk sett ikke er det som ofte omtales som en førstepersons dokumentarfilm – altså filmer som handler om filmskaperen selv, i den forstand at Mauseth ikke selv har regissert filmen (dog er hun medmanusforfatter og produsent) – er *Karenina & I* likevel det i sin *essens*. Mauseth fungerer som subjekt og tematisk sentrum og det er hennes personlige vei mot oppdagelse og opplysning, utforskning av identitet og konstruksjon av virkelighet som er basis for filmens materiale og framstilling, gjennom det som gjerne kan kalles *selvnarrativisering*. [...] På tross av at slike personlige filmprosjekter og dokumentarfilmuttrykk gjerne er veldig forskjellige, har de til felles en personlig

eller “nær” tilnæringsmåte. Typiske trekk inkluderer for eksempel personlig fortellerstemme, som ofte henvender seg “direkte” til tilskueren, en eller annen form for dagbokaktig dokumentasjon og en sentrering rundt kunstneren selv som tekstuell og ekstratekstuell referanse. Disse elementene er alle tydelig til stede i *Karenina & I*. Spesielt framtrædende er måten Mauseth, som nevnt tidligere, både gjennom stemme og kropp til stadighet identifiserer og sammenligner seg selv med Anna, og lar sitt intime fokus på henne gli over til et selvbiografisk fokus på seg selv. Anna hjelper Mauseth, rett og slett, med å betro oss *sin* historie” (Mads Outzen i <http://montages.no/2018/03/analysen-karenina-i-2017/>; lesedato 20.06.18).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>