



Bacheloroppgave

Fjernsyns- og Multimedieproduksjon
BFJBAC-2
Vår 2022

Martin Heggem Wiik
Kandidatnummer: 255378

Veileder: Hallgeir Skretting

Kan en kombinasjon av *Direct Cinema* og *Cinéma Vérité* være en berikelse for dokumentarfilmskaperen?

Sammendrag

Denne oppgaven handler om de to fundamentale dokumentarformene, den amerikanske Direct Cinema og den franske Cinéma Vérité. Her skal det analyseres om en kombinasjon av disse to formene kan være en berikelse for dokumentarfilmskaperen. Begge disse formene har ulike fortellerteknikker. Direct Cinema blir ofte beskrevet som «flua på veggen» fordi historien blir til gjennom handlinger og situasjoner. Publikum er kun med og observerer det som skjer og kan opparbeide seg egen tolkning av innholdet. Denne formen er veldig tidkrevende. Kameraet må alltid være gående for å være sikker på at man ikke går glipp av viktige scener. På den andre siden er Cinéma Vérité preget av journalistikken. Her er det ofte en synlig forteller i tillegg til aktivt bruk av intervjuer. Denne formen er mindre tidkrevende i forhold til Direct Cinema fordi det tillates iscenesettelse til en viss grad. Direct Cinema er den mest benyttede formen og er verdt å streve etter. Hvis tid er en begrensende faktor, kan man alltid støtte seg på Cinéma Vérité. Alt i alt, å veksle mellom disse to formene er absolutt en berikelse for dokumentarfilmskaperen.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	side 4
2. Teoretisk referanseramme	side 5
2.1 Teori og begreper	side 5-6
3 Problemstilling	side 7
4 Metode	side 7-8
5 Analyse	side 9-11
6 Resultat	side 12-13
7 Diskusjon	side 14-15
8 Konklusjon	side 16-19
9 Litteraturliste	side 20

1. Innledning

Dokumentarproduksjon har vært gjennom ei enorm utvikling i takt med teknologiutviklinga generelt i samfunnet. Kameraene i forrige århundre var store, tunge og lite håndterlige.

Dette skapte store mobilitetsutfordringer før i tiden. Lydopptak til filming var også svært krevende. I dag er dette ikke lenger sett på som begrensinger grunnet denne utviklinga som har gjort kameraene mindre, lettere og smidige. I takt med teknologiutviklinga har det også dukket opp to betydningsfulle former for dokumentarproduksjon, nemlig det som i dag er den amerikanske *Direct Cinema* og den franske *Cinéma vérité*.

Disse to teknikkene benytter forskjellige måter å forholde seg til virkeligheten på. Den amerikanske *Direct Cinema* blir ofte beskrevet som «flua på veggen». Kameraet har en stor rolle i denne formen. Her er det ingen som representerer eller geleider publikum på noen som helst måte. Her får man virkeligheten servert gjennom observasjon. Derimot, vil den franske *Cinéma Vérité* gjerne ha en forteller til å lede historien. Her ser man inspirasjon fra det journalistiske arbeidet i fjernsynet hvor en reporter eller fortellerstemme har en sentral rolle.

Tiden som er til rådighet for å produsere en bachelorfilm er begrenset. *Direct Cinema* er betydelig mer tidkrevende å gjennomføre enn *Cinéma Vérité*. I dette tilfellet ville det vært interessant å finne ut av om en kombinasjon av disse to formene kan gjøre en dokumentar mer spennende og berikende for publikum, eller om det er best å forholde seg til kun en av dem. Her skal det avgrenses til å kun dreie seg om disse to formene for dokumentarproduksjon.

2. Teoretisk referanseramme

Nedenfor skal det utdypes hvilke teorier og begreper denne oppgaven skal handle om.

2.1 Teori og begreper

Dokumentar

Som form er dette en faktabasert og virkelighetsnær film som utdyper verden slik den er og oppfattes. Dokumentarer handler om realiteten, noe som faktisk har skjedd (Nichols, B. 2017, s.5). Ekte folk, slik vi ser dem. I motsetning til fiksjonsfilm som er den totale motsetninga til dokumentar. Storhetstiden til dokumentarer kom fram på 80-tallet, men har likevel vært til stede helt siden 30-tallet.

Direct Cinema

Denne formen for dokumentarfilm blir oftest beskrevet som «flua på veggen» grunnet dets observasjonelle stil. Formen har sitt opphav i USA og dukket opp på 60-tallet. Fire personer ved navn Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert Maysles og Robert Drew satte selve startskuddet for denne formen for dokumentarfilm etter publiseringen av dokumentarfilmen *The Primary*. På denne tiden hadde teknologien utviklet seg såpass godt at dette teamet, med et smidig 16mm-kamera, kunne følge kandidatene John F Kennedy og Hubert Humphrey i primærvalget i Wisconsin under presidentnominasjonen i 1960 (Sørensen, 2001, s.203). Dette valget ble selvsagt dekket av flere riksdekkende medier, men forskjellen fra andre aktører og filmteamet i *The Primary* var at mens andre aktører med vanlig nyhetsreportasje-stil valgte å filme mange oversiktsbilder, gikk filmteamet i *The Primary* mer i dybden. De var «tett» på kandidatene. Richard Leacock forklarte sitt mål med at «filmene er en måte for meg å dele min publikumsopplevelse på (...) vi sier vi er filmskaperne, men på en merkelig måte er det det vi som er publikum» (Jacobs 1979, s406-407). I overført betydning er Direct Cinema en representasjon av virkeligheten slik som filmskaperne

opplevde den, og dermed også slik som publikum vil oppleve den. I denne formen er det også åpent for egen tolkning av innholdet for publikum på grunn av dets observasjonelle stil og lite bruk av intervjuer og ledende forteller.

Cinéma Vérité

Dette er den andre store formen for dokumentarfilm som dukket opp i Frankrike på 60-tallet. Cinéma Vérité er tungt inspirert av fjernsynsreportasjer og intervjuer, i motsetning til Direct Cinema. Jean Rouch var den som introduserte begrepet i 1961 som, direkte oversatt, betyr «ekte kino». Idéen om Cinéma Vérité kom som et oppgjør mot den franske kunstfilmen («Dokumentarfilm», 2020). Han var egentlig etnograf og kom over til dokumentarfilm via etnografien (Sørenssen, 2001, s.226). Han laget dokumentarfilmen *Chronicle of the Summer* sammen med Edgar Morin, som på en måte blir begynnelsen for Cinéma Vérité. De to ønsket å stå tydelig fram som filmskapere (Sørenssen, 2001, s.230). Filmen begynner med en diskusjon mellom Morin og Rouch før det går over til intervjuer på gata, gjort av en av dem som deltar i filmen. Selve diskusjonen er gjort med et kamera på stativ mens de tre sitter og prater, velvitende om at kameraet går. Denne sammensetningen mellom åpenbar forteller, intervjuer og handlingsbaserte sekvenser utgjør Cinéma Vérité. Fjernsynsselskapene var ikke like tilbøyelige for å prøve ut nye fortellerteknikker i sine dokumentarer, noe som medførte at dokumentarene på fjernsynet fortsatte å ha en reportasjestil over seg til å lede publikum gjennom dokumentaren. Hvorfor forandre på noe som allerede funker? Bruken av 16mm med synkronisert bilde- og lydopptak gjorde at kameraintervjuet nå kunne flettes inn i dokumentarfilmene som en naturlig del og dermed skape en ny dimensjon, i forhold til tidligere produksjoner. Den direkte henvendelsen til kameraet er det gjenkjennbare i Cinéma Vérité (Sørenssen, 2001, s.225). Som eksempel kan man se til USA hvor de lenge hadde hatt en tradisjon om å feste reportasjen til én person for å skape tiltro og troverdighet. Edward Murrows, som hadde nyhetsdokumentarserien *See It Now* brukte tilstedeværelsen av en reporter som direkte henvendte seg til kamera.

3. Problemstilling

Kan en kombinasjon av *Direct Cinema* og *Cinéma Vérité* være en berikelse for dokumentarfilmskaperen?

4. Metode

For å finne ut om man kan ta det beste ut av hver dokumentarform og sette det sammen for å lage en kombinasjon, må det sees nærmere på fordelene og ulempene med hver enkelt form. Metoden min for å finne ut av dette er å analysere eksempler fra *The Primary*, *Chronicles of the Summer* og benytte min egen dokumentar: *Fra Remi til Nabi Yeon Geisha*.

Årsaken til at det er best å ta utgangspunkt i *The Primary* og *Chronicle of the Summer* er fordi disse to dokumentarene ansees for å være selve svaret på hver av disse formene. Man kan kanskje si at produksjonsteamet bak *The Primary* var heldige med å være tidlig ute fordi denne ideen om å ha en mer direkte form for dokumentarfilm hadde eksistert i ei god stund allerede på den tiden. Riktignok var det, som nevnt tidligere, utstyret som satte begrensningene. Når fjernsynskanalene i USA etter hvert bestemte seg for 16mm som foretrukket opptaksformat begynte kameraprodusentene å videreutvikle disse kameraene (Sørenssen, 2001, s.202). I dag er det nærmest ingen tekniske begrensinger når det kommer til film og tv-produksjon.

Det har blitt forsket på hva som gjør dokumentarer så appellerende for enkelte. Først og fremst må man ta en titt på *The Triangle of Communication* som, oversatt til norsk, handler om tredelingen av kommunikasjon. Kort sagt: filmskaperens, filmens og publikums forståelse av filmen (Nichols, 2017, s.69). Dette er en fin måte å analysere en dokumentar på, som man kan benytte seg av. Først ut er filmskaperen. Dette er en person man burde ha litt kjennskap til på forhånd, for å kunne forstå filmskaperens intensjoner eller motiv. Man burde gjerne ha

litt oversikt på porteføljen av filmer som tidligere har blitt laget av denne aktuelle filmskaperen. Filmskaperen i seg selv er ikke nødvendigvis et virkemiddel som vil frembringe mer engasjement hos publikum, dog er det en fordel å ha kjennskap til ham eller henne (Nichols, 2017, s.69). Videre har filmen også alene et budskap den ønsker å bringe videre. Til slutt er det ikke til å unngå publikums forståelse av det de ser. Alle mennesker har forskjellig ballast gjennom sine livserfaringer og vil dermed av naturlige årsaker ha forskjellig utgangspunkt av forståelse. Vi tilegner oss informasjon ulikt, basert på tidligere erfaringer vi har gjort i livet. Filmkritikeren og forfatteren Bill Nichols drar frem filmen om Julian Assange som et prakt eksempel på en film der ulik forståelse blant publikum er godt synlig. I filmen *We Steal Secrets: The Story of Wikileaks* (2013) snakker Nichols om at Assanges største tilhengere ble skuffet fordi filmen ikke, i deres øyne, roser arbeidet Julian Assange hadde gjort med å avdekke USAs hemmeligheter. Istedenfor så de et balansert bilde mellom ris og ros (Nichols, 2017, s.70). Nichols drar også frem at dersom man kjente til filmskaperen, Alex Gibney, så ville man lettere skjønne at han ofte portretterer et mer komplekst bilde enn for eksempel å forgude de av dem han portretterer (Nichols, 2017, s.70). Alt i alt, dersom en filmskaper klarer å berøre følelsene våre, basert på hva vi fra før av har meninger om, så er dette et klart sterkt virkemiddel for å fenge publikum i en film. Hvis vi søker svar på et tema, og en film kan gi oss det vi søker etter, vil det med stor sannsynlighet appellere til oss på en eller annen måte. Særsilt vil en dokumentar som forsterker meninger vi allerede har være ekstra tiltrekkende (Nichols, 2018, s.72).

Michael Moore er en filmskaper mange har kjennskaper til. Han legger ikke skjul på sine budskaper i filmene han lager, i og med at de ofte er svært fargede av hans egne synspunkter og meninger. Et veldig godt eksempel er filmen *Bowling for Columbine* (2002) som er basert på skoleskytinga på Columbine High School i 1999. Filmen tar for seg våpenkulturen i USA og prøver å finne svar på hvorfor våpen tar så mange liv i landet. Med denne filmen klarte Moore å ta til seg Oscar for beste dokumentar. Han benyttet også anledningen til å fortelle sin mening om våpen i takketalen. Talen ble etter hvert delvis kuttet på grunn av at produksjonen mente Oscarutdelinga ikke var rette arena for slik debatt. Med nevnte eksempler ovenfor ser man at dokumentarer også er viktige budskapsbærere innenfor politikken.

5. Analyse

Det er spesielt én scene som er verdt å trekke fram i *The Primary*, som skiller seg ut som visuelt sterk, og det er scenen der John F. Kennedy går gjennom en folkemengde med kamerateamet rett bak seg. Publikum får følelsen av å faktisk være en del av Kennedys team der kameralinsa følger ham. Man kan se ham håndhilse, smile og konversere med publikum og pressen som er til stede i lokalet. Dette er et eksempel som blir tatt frem som et tydelig skille fra andre dokumentarer fra samme tidsepoke. Denne nærheten vi får oppleve her er noe helt annerledes enn disse oversiktsbildene andre nyhetsmedier konsentrerte seg om å få. Leacock og hans team gjorde virkelig et sjakktrekk her. Flere ganger i dokumentaren får vi sett Kennedy på nært hold når han gir autografen sin til glade tilskuere. Man kan se nærbildene av selve penna idet signaturen skrives. Denne følelsen av å være nær er til å kjenne og ta på. Leacock og hans team filmer til og med føttene til Humphrey når han kommer gående inn ei dør, bare for å visuelt poengtere hans ankomst. I en dokumentar handler det ikke om å få anskaffet mest oversiktsbilder i så stor grad. Her er det scenene som er viktige. Historien utfolder seg i scener gjennom handlingene som foretas av dem som filmes, her altså John F. Kennedy og Hubert Humphrey. Mesteparten av førstedelen i *The Primary* er Kennedys og Humphreys besøk rundt omkring hvor de håndhilser og snakker med sine tilhengere. De snakker aldri til kamera og ser aldri inn i linsa. Seerne blir til og med invitert inn i bilene under reisa fra ei samling til en annen. Det er svært sjeldent at en fortellerstemme dukker opp i *The Primary*, det hender kun et fåtall ganger for å tilføye ekstra informasjon – ikke for å lede oss over på noe utenom det vi faktisk ser og kan tolke for oss selv.

Chronicle of the Summer derimot, bruker andre metoder og virkemidler for å fortelle sin historie. Marceline, dama som er ute på gata og intervjuer folk, filmes ofte på avstand mens hun snakker med menneskene. Kameraet er alltid plassert et sted hvor det skal oppleves som om kameraet ikke er til stede for de som intervjues. Nesten så langt unna som mikrofonkabelen tillot. Både Direct Cinema og Cinéma Vérité forsøker å ha et så skjult kamera som mulig, men begge to har svært ulik tilnærming til dette. Marceline forsøker alt

hun kan for å stoppe folk på gata for å få oppmerksomheten ved å spørre dem «Er du glad?». De fleste av franskmennene sier noe surt og kort før de overser henne og går videre. Man kommer rett og slett ikke så nært intervjuobjektene her. Selve filmen generelt bæres tungt på intervjuer. Vi kan faktisk skimte Direct Cinema i denne dokumentarfilmen i enkelte sekvenser der hvor kameraet bare følger en av intervjuobjektene på en vanlig dag. Fra morgen, via jobb, og hjem igjen. Her er det ingen fortellerstemme som geleider oss gjennom sekvensen og vi blir servert alt fra oversiktsbilder til nærbilder på et smelteverk. Direct Cinema er også tydelig brukt når hovedpersonen gjør triks i bakgården.

Det er her dokumentaren *Fra Remi til Nabi Yeon Geisha* prøver å benytte seg av begge dokumentarformene. Dokumentaren handler om Remi Johansen Hovda som har vokst opp på Linderud i Oslo. Gjennom oppveksten opplevde han mye mobbing for sine fakter og femininitet. Han sleit med å passe inn blant alle de andre på barne- og ungdomskolen. Han har alltid hatt sterke kreative sider og drømte lenge om å bli en slags prinsesse. I dag lever han av å fortelle eventyr i drag for barn, og opptre som drag queen gjennom alteregoet sitt Nabi Yeon Geisha. I tillegg utdannet han seg til å bli teaterpedagog og underviser barn på fulltid når han ikke står på scenen.

Første A-klipp av dokumentaren hadde litt for langstrekkelige sekvenser og scener. Slike scener gjorde det vanskelig å følge med. Det var lett å miste fokus og historieformidlinga ble rotete. Et feilsteg som kom til syne, var tanken om at man alltid må fortelle i kronologisk rekkefølge i forhold til opptakene som ble filmet. For seeren er dette ikke relevant i det hele tatt, fordi publikum ikke har et forhold til opptakene på samme måte som filmskaperen har. Å fortelle i kronologisk rekkefølge, sammenlignet med filmopptakene, kan ende opp med å være langt mer forvirrende enn ved å heller ha fokus på selve historieformidlinga. Noe som også er det viktigste i en dokumentarfilm. A-klippet hadde også litt for tungt grep i Cinéma Vérité, i forhold til det som egentlig var tiltenkt. En stor omstrukturering på klippene måtte til verks. Man skal aldri undervurdere publikum, og det var det som gjorde a-klippet så veldig lang. Mange unødvendig sekvenser med Hovda som forteller i et statisk intervju med kamera på stativ. Publikum klarer helt fint å forstå, tolke og tilegne seg det man ønsker å fortelle, ofte uten at man må greie det inn i det langstrekkelige. «Kill your darlings» er et kjent begrep innen klipping av film og det var dette som ble brukt som utgangspunkt i forbedringsprosessen av a-klippet. Det er lett å bli blind i egne opptak, alle klipp føles like

viktige og essensielle – selv om disse i grunn ikke egentlig er det. Dette resulterte i en stor restruktureringsprosess av filmen.

De første minuttene av en dokumentarfilm, eller film generelt sett, er særdeles viktige. Det er her interessen hos publikum skal fanges. Denne fasen er helt avgjørende for resten av filmen. Hvis man ikke fanger publikum i starten, vil resten av filmen gi lite mening for publikum. Det er i starten av filmen introduksjonen av innholdet kommer. Her får man presentert viktige personer i tillegg til en agenda. I *Fra Remi til Nabi Yeon Geisha* var inngangen det aller første som ble endret fra a-klippet til det endelige resultatet. Hovedpersonen er en veldig humoristisk og lystig person utad, men som innvendig er en person som har båret på mye sårhet. A-klippet hadde en klar humoristisk inngang, men som ikke var fengende nok til å virkelig gripe om publikum. Her måtte det hentes noe sårhet fram i lyset. Inngangen ble omgjort til en scene av yrende publikum i stående applaus akkompagnert med lydsitat av Hovda som sier at han har blitt banket opp som barn fordi han var annerledes. Dette er store kontraster. Hva vi ser og hører utfyller hverandre veldig og fenger publikum på en helt annen måte. Dette ble gjort for å vise en suksessrik person, på en stor scene, som har gått gjennom mye for å komme dit han er nå.

6. Resultat

Hver av dokumentarformene har hver sine styrker og svakheter. Direct Cinema er den som er mest krevende av disse to formene. Denne formen krever at man er nødt til å være frampå og filme så mye som mulig til enhver tid. Fallgruva er stor hvis man ikke har kameraet gående. Viktige og gode scener, som er betinget i øyeblikket, kan risikere å ikke bli tatt opp dersom man ikke står klar med kamera. Derimot kan man i Cinéma Vérité tillate å ta opp scener om og om igjen, dersom en scene ikke fungerte helt som tiltenkt. Man vet aldri når en god scene vil komme, derfor er man nødt til å være proaktiv ved Direct Cinema.

Hovedkarakteren i *Fra Remi til Nabi Yeon Geisha*, Remi Johansen Hovda, er en ganske opptatt person. Det var ikke alltid det passet å filme Hovda på grunn av hans andre jobb som teaterlærer. Dermed var det ikke alltid så lett å finne tidspunkter hvor det kunne passe å planlegge filmingen sammen. Mesteparten av dokumentaren ble filmet med utgangspunkt i Direct Cinema. Riktignok behøvet denne dokumentaren hjelp fra det journalistiske arbeidet, én-til-én intervju, for å rettlede og utdype scener som ikke hadde tydelig historieformidling. Direct Cinema er med andre ord veldig tidkrevende og krever at man har god tid til å følge de eller dem man skal filme. Man kommer veldig tett på, med denne dokumentarformen. Alt fortelles gjennom scener av hovedpersonen selv, i øyeblikket det skjer. Publikum blir dratt med og observerer det som skjer, og *når* det skjer. Det er lettere å føle at man er med i det som skjer som publikum når man benytter Direct Cinema fordi man blir tatt med gjennom scenene.

Når scenene ikke er gode nok for å geleide publikum videre kan man dra inn styrkene fra den andre formen Cinéma Vérité. Dette er, som nevnt tidligere, en dokumentarform som gjennom tradisjon ofte har hatt sterk forankring i fjernsynet med en ledende forteller som skal bane vei gjennom det vi ser. Remi Johansen Hovda drar med seg seeren i ny og ned ved å henvende seg direkte til kamera. Dette er ikke noe han alltid gjør, men det skjer i enkelte situasjoner hvor han ønsker å fleipe vekk sårheten han bærer på. Dette er en helt annen måte å dra med seg publikum på, i forhold til Direct Cinema. I tillegg avslører det selvsagt at

kameraet er til stede (New York Film Academy, 2015). For å bevare Direct Cinema så mye som mulig er lydspor fra et én-til-én-intervju lagt oppå andre scener for at publikum skal klare å henge med i historiefremstillinga.

7. Diskusjon

Cinéma Vérité er litt enklere å forholde seg til fordi man ikke har så mange fallgruver å falle i. I redigeringa er det enklere for filmskaperen å få ønsket budskap formidlet fordi man kan benytte seg av intervjuer og synlig forteller der det måtte behøves.

Friheten til å omstrukturere klippene for å lede publikums tolkning finnes i begge formene, dog er styrken i Cinéma Vérité at man kan benytte seg av synlig forteller og intervjuer.

Cinéma Vérité har sitt tydelige budskap og forteller dette åpenlyst til seeren, kontra Direct Cinema som tillater at seeren kan få opparbeide seg en egen mening og tolkning av innholdet. Hvilke av disse formene som har sterkest påvirkningskraft hos publikum er en diskusjon i seg selv. Opplevelser og erfaringer vi selv tilegner oss har større påvirkningskraft enn det vi blir forklart. Dette handler om at vi må tro på det vi opplever for at det skal være pålitelig. Cinéma Vérité har møtt kritikk fordi denne dokumentarformen tillater en viss grad av iscenesettelse. Dette motsier hele fundamentet med dokumentar – nemlig å fortelle sannheten slik den er. Dette betyr at opptak som er iscenesatt blir ansett som fiksjonelle og dermed ikke sanne nok. Andre mener det alltid finnes flere sannheter og at denne formen bare gir uttrykk for hvordan sannheten ble opplevd av den som filmet det (New York Film Academy, 2015).

I *Fra Remi til Nabi Yeon Geisha* er det enklere å ha en synlig forteller for å rettlede publikum der scenene alene ikke er sterke nok til å bære historien. Tid er essensielt. Og i mange tilfeller setter tiden begrensninger. I ene scenen snakker Hovda om relasjonen han har til sin pappa mens han klipper til stoffet han skal benytte til kostymeproduksjon. Han stopper opp i arbeidet når han forsøker å sette ord på det aller mest såre i oppveksten. En slik scene hadde ikke blitt like sterk dersom den hadde blitt fortalt i et vanlig intervjuoppsett. I denne scenen ser man hvor mye dette berører ham. Mens saksa kutter stoffet flyter samtalen om at han fortsatt er glad i sin far og at det i de senere år har blitt bedre. Samme spørsmål har blitt stilt til ham tidligere i opptaksprosessen. Flere måneder med filming har resultert i mer utdypende svar over tid. Han henvender seg ikke til kameraet når han snakker om det mest

såre. Dette gjør han først når han vil fremheve hvor godt han har det i dag. Derfor lønner det seg alltid å stille samme spørsmål over tid, fordi besvarelsene er ikke alltid de samme.

8. Konklusjon

Det å ha muligheten til å plukke ut styrkene fra hver av dokumentarformene gir rom for å leke med filmmaterialet slik man ønsker. Direct Cinema er den desidert mest brukte dokumentarformen (New York Film Academy, 2015). Og det var denne som var utgangspunktet for *Fra Remi til Nabi Yeon Geisha*. På grunn av gitte frister og tidsrammer var det ikke mulig å produsere hele dokumentaren i ren Direct Cinema. Derfor var det et nødvendig gode å inkludere Cinéma Vérité. Det var her idéen om at dette må være en berikelse for filmskaperen. Der større og lengre sekvenser kan kortes ned med enkle tiltak som én-til-én-intervju for å fortelle og rettlede publikum dit man ønsker. Noen scener står veldig godt alene som Direct Cinema. Scenen der Hovda er innom lageret til Festmagasinet Standard på Hasle i Oslo er en av disse scenene som klarer å stå på egne bein. Publikum er kun med og observerer ham.

På den andre siden er den største fallgruva i Direct Cinema å ikke ha kameraet gående idet øyeblikket skjer. Dette gjorde dokumentarfilmen om Hovda nokså krevende, men ikke umulig. Intervjubaserte Cinéma Vérité hadde blitt litt for lite spenstig som form i denne produksjonen på grunn av den sårheten til Hovda som var viktig å få fram. En såpass fargerik person med høy ekstroversjon egner seg bedre i selve øyeblikket. Det gjelder likevel å finne den rette balansen mellom å benytte aktiv forteller og usynlig forteller. Hovda er i sitt ess på en scene og det gjorde at han også var trygg foran kamera. På grunn av dette ble han brukt som synlig forteller i introduksjonsfasen av filmen. Tanken var at det ble enklere for folk å bli kjent med ham ved å se ham i fri dressur i sitt eget hjem.

Ute på hans opptredener var det enklere å benytte Direct Cinema fordi at dette var en mindre belastning for ham. Som filmskaper ønsker man ikke å være til så mye bry til enhver tid. Å være flua på veggen var det beste for begge parter under disse forestillingene. For dem som ser ham opptre så er han i en karakter, i sitt alter ego – ikke som Remi. For å bevare publikums opplevelse til best mulig grad ble det mest hensiktsmessig å kun observere. Ønsket var å gjengi Hovda på best mulig måte og kameraet ble en mindre belastning for ham hvis det kun ble med for å observere.

Det er helt essensielt å få hovedpersonen til å bli så trygg som mulig på filmskaperen og kameraets tilstedeværelse for å kunne komme så «nært» som mulig. Nærheten er viktig når man skal portrettere. Hvis hovedpersonen blir trygg på din tilstedeværelse vil det ikke være noe problem å filme gjennom Direct Cinema. I tillegg er det også fundamentalt som filmskaper å ha en viss grad av forkunnskaper rundt temaet man filmer, for å kunne henge med i samtalen bak kamera så godt som mulig. Dette gjør det også betydelig enklere når man skal gå gjennom materialet til slutt.

Det er alltid greit å ha et én-til-én-intervju hvor man kan bli kjent med personen så godt som mulig i forkant, både for å innhente stoff til selve dokumentaren, eller for å skape en trygg relasjon mellom hverandre under opptak. Intervju gjort gjennom handlinger er sterkere enn de som kommer fram i et iscenesatt intervju, nettopp fordi samtalen blir til akkurat der og da, uten at personen føler at han/hun sitter i et intervju. I *Fra Remi til Nabi Yeon Geisha* er det gjort forsøk på begge deler. Både statisk intervju med kamerastativ og intervju gjort under Hovdas opptredener. Én-til-én-intervjuet ble gjort for å lære seg å kjenne Remi som person, og ikke som artist. Dette viste seg å være et sjakktrekk for å dermed kunne stille de samme spørsmålene senere under andre omstendigheter for å få andre typer svar. Og i tillegg kanskje få sterkere og mer utdypende svar. Dette intervjuet ble ikke gjort med hensikt av at det aktivt skulle brukes, snarere tvert imot. Hans besvarelser under kreativt arbeid taler mye sterkere enn de samme besvarelsene i et statisk sittende intervju. Med denne erfaringen til grunn ble flere av opptakene gjort på nytt for å få tak i flere levende svar som ville ha mye større påvirkningskraft enn tidligere. I overført betydning ble Cinéma Vérité benyttet, i all hovedsak, som et virkemiddel bak kulissene for å kunne få fram sterkere scener gjennom Direct Cinema i etterkant. Her kan scenen der Hovda syr kostymer nevnes igjen. Relasjonen han har til sin far har blitt snakket om tidligere i filmprosessen, men besvarelsene har ofte vært vage eller blitt fleipet vekk. Over tid har det blitt gjort forsøk på å komme dypere inn i den relasjonen og ved siste opptak gikk det. Tryggheten han har hjemme i sitt eget hjem og tryggheten på at kameraet er til stedet utgjorde nok denne forskjellen.

Kan en kombinasjon av Direct Cinema og Cinéma Vérité være en berikelse for dokumentarfilmskaperen? Så absolutt. I et kreativt arbeid er det nærmest kun fantasien som setter grenser. Det gjelder å både finne og fange de rette øyeblikkene for rette form, så vil man kunne hente ut de beste styrkene fra hvert av formene. Å veksle mellom disse i et likt forhold, halvt om halvt, er nærmest umulig og ikke særlig fordelaktig heller. Det aller beste er å holde seg mest innenfor Direct Cinema på grunn av dets slagkraft der publikum kan tolke og opparbeide seg en egen mening. Så kan man benytte seg av den friheten å hente inn det beste fra Cinéma Vérité når man trenger det. Dog krever det også at man har rikelig med tid for å kunne filme mest mulig Direct Cinema. Er tid begrensning vil man kunne støte på problemer. Og i den gitte situasjonen med denne produksjonen var tid en stor innskrenkende faktor.

De scenene som ble aller best i *Fra Remi til Nabi Yeon Geisha* er akkurat de scenene som lever og står på egne bein. Disse scenene er helbasert på Direct Cinema. På opptakstidspunktet var dette mulig å få til og derfor også noe å streve etter. Som nevnt tidligere, med den tiden som var til rådighet, var det ikke mulig å få til en hel dokumentar produsert i Direct Cinema, selv om dette var sterkt ønsket. Til tross for dette var det mulig å gjøre det beste utav situasjonen og hente inn lydspor fra opptak gjort i Cinéma Verité og legge det på scener for å få en tilnærming av Direct Cinema. Ved å gjøre dette får man bygget opp en ellers dårlig scene til å bli mye sterkere. I et av scenene forteller Hovda om hva som gjør at han ønsker å holde på med drag for barn. Lydklippet er egentlig fra et intervju som ble gjort tidligere, men som det egnest seg å benytte på et klipp hvor Hovda gjorde seg klar for «dronningtime», som han kaller det. Disse to klippene hver for seg var ikke så kraftige alene, dog lagt sammen ble disse mye sterkere. På andre scener var det helt kurant og tiltenkt å benytte Cinéma Vérité. Hjemme hos Hovda var det mer naturlig å la ham utfolde seg direkte til kameraet. Disse svingningene mellom Direct Cinema og Cinéma Vérité ble gjort bevisst for å vise at disse to formene fungerer ypperlig sammen. Og i noen tilfeller utfyller de hverandre veldig godt. Det er tydelig at når Hovda ønsker å benytte humor og vitser slår det bedre gjennom når disse gjøres i direkte henvendelse til kameraet.

For å oppsummere ovennevnte konklusjon: Det kan absolutt være en berikelse å benytte både Direct Cinema og Cinéma Vérité i dokumentarproduksjon for filmskaperen. Det gjelder

å se på det man har til rådighet av tid og muligheter. Direct Cinema er den mest benyttede formen med gode grunner. Det er også den formen som har størst påvirkningskraft hos publikum fordi publikum får en følelse av å være til stede i øyeblikket. Der tiden er en begrensende faktor er Cinéma Vérité ypperlig å benytte seg av. Å geleide publikum og seeren er ikke nødvendigvis en negativ faktor. Her kan man også, gjennom redigering, benytte forskjellige klipp og lydspor for å tilnærme seg Direct Cinema. Da får man to klipp som ellers ikke ville fungert hver for seg til å fungere ypperlig sammen. Det gjelder å se på det man har tilgjengelig av ressurser. Jobb mot Direct Cinema og benytt Cinéma Vérité når det trengs.

Litteraturliste

Jacobs, L. (1979) The Documentary Tradition. W.W. Norton

Nichols, B. (2017) Introduction to Documentary (3.utg) Indiana University Press Office of Scholarly Publishing

Sørensen, B. (2001). Å Fange Virkeligheten. Universitetsforlaget

Diesen, J & Emilsen AS. (2020, 9. desember). Dokumentarfilm. I Store norske leksikon. [dokumentarfilm – Store norske leksikon \(snl.no\)](https://snl.no/dokumentarfilm)

New York Film Academy. (2015, 20. november) Cinema Vérité vs. Direct Cinema: An Introduction. Hentet 09.05.2022 <https://www.nyfa.edu/student-resources/cinema-verite-vs-direct-cinema-an-introduction/>