

DOKUMENTARISTER OG FIKSJONALISTER

Tanker om valg av studenter til dokumentarfilm- utdannelse

På 1990-tallet var jeg i fem år ansvarlig for dokumentarfilm-
utdanningen ved Høgskolen i Volda. Det var allerede på denne
tiden stor etterspørsel etter medieutdanninger av alle slags typer,
og dette «markedet» gjorde at det oppstod tilbud om medie-
utdanninger på stadig nye steder. Det var utrolig mange som
søkte seg til Volda. Hvordan skulle vi gå fram for å finne de
framste blant søkerne?

Av David Wingate, Skärkäll, 4. januar 2002.

Utdanningen varte i ett år, og de som søkte seg dit
måtte ha minst to års utdannelse i mediefag og minst
et års produksjonserfaring for å kunne bli tatt opp. Å
bestemme hvem som fikk komme inn, var likevel ikke
enkelt.

Høgskolesystemet tillot oss ikke å intervju søkerne,
men vi fikk lov av medieavdelingen ved Volda til å
velge ut rundt tre ganger så mange studenter som det
var plass til på studiet og sende dem skriftlige opp-
gaver som de måtte besvare. Resultatet avgjorde hvem
som fikk plass.

Fotografiet

Blant materialet som ble sendt til søkerne var noen
stillfotografier. Søkerne skulle kommentere dem på
forskjellig vis. Et av dem viste en mann som var blitt
knipset midt i en situasjon mens han ser inn i kamera.
Det noe ubehagelige spørsmålet som vi stilte søkerne,
var: «Når du ser på dette fotografiet av en mann, synes
du han ligner på seg selv?»¹

Noen av søkerne svarte: «Hvordan i helvete kan jeg
vite det, jeg har aldri møtt ham!» eller noe i den ret-
ning, og det var et greit nok svar, selvsagt. Andre svarte
mer i retning av «Selvsagt har jeg aldri møtt ham, men
når jeg ser på dette fotoet, tenker jeg...» og så videre.
Atter andre svarte: «Når jeg ser på ham, tror jeg at
kameraet og fotografen har fått ham til å føle seg ...»
og så videre.

Jeg hadde stor nytte av denne oppgaven da resulta-
tene avslørte mye om søkerne. Jeg ville ikke ha studen-
ter som var for naive når det gjaldt dokumentarfilmens
evner til å representere virkeligheten, men heller stu-
denter som allerede var klare over – enten intuitivt
eller bevisst – fallgruvene ved autensitetskravene til
dokumentarer. Min personlige mening er at doku-
mentarfilm er umulig, men likevel svært nødvendig.
En filmkultur der det bare finnes fiksjonsfilm, ville ikke
være sunn. Jeg så særlig for meg at jeg behøvde stu-
denter som allerede forstod at realisme i dokumentar-
film er noe annet enn realisme i fiksjonsfilm, og at en
fiksjonsfotograf har en annen påvirkningskraft på det
som er foran kamera enn det en dokumentarfotograf
har. Jeg syntes at en årsenhet var for kort tid til å lære
dem dette fra begynnelsen av.

En viss modenhet og sofistikerteth når det gjaldt
paradoksene og dilemmaene ved realisme var for meg
en nødvendig forutsetning for at elever skulle få ad-
gang til kurset. Jeg tror at det er en viktig kvalitet ved
de som skal bli dokumentarfilmskapere. Den lille foto-
oppgaven var et forsøk på å måle noe av dette.

To typer filmskapere

Jeg ville selvsagt velge ut de studentene som var genuint
interesserte i dokumentarfilm, som hadde et talent for
dokumentar og som var sterkt motivert for å lære mer
om det. Men det var enda viktigere å unngå dem som
var mer egnet for fiksjonsfilm, og som hadde søkt seg
til dokumentarlinja fordi de trengte en inngangsportal
til filmskaping.

Jeg forestilte meg derfor at jeg måtte finne måter å
skille mellom søkere som var «dokumentarister» i
motsetning til dem som var «fiksjonalister».

Det er ingen tvil om at det er for enkelt å anta det
bare finnes to typer filmskapere. I filmhistorien er det
en del eksempler på filmskapere som kan begge deler.
Likevel var denne enkle, dualistiske modellen nyttig i
utvelgelsen.

Hvordan kunne vi skille mellom de to typene? Hva
kunne være kvalitetene ved en typisk dokumentarist-
student i motsetning til en typisk fiksjonalist?

Jakten på fortellere

En annen skriftlig oppgave som ble sendt ut til de ut-
valgte søkerne var å beskrive en dokumentar som de
ville lage. Denne dokumentaren skulle kunne være
diplomoppgaven deres fra studiet. Det virket på meg
som om noen av søkerne tenkte å samle sammen doku-
mentarisk materiale og bruke det til å illustrere opp-
fatningene deres om hvordan verden var. Disse søkerne
ønsket tydeligvis å bekrefte det de allerede trodde om
virkeligheten ved å lage den foreslåtte filmen. Forsla-
gene deres lignet ofte illustrerte foredrag og ofte fore-
slo de retoriske strukturer for filmen.

Andre søkere brukte åpenbart oppfatningene sine
om virkeligheten på en mer prøvende måte. De ville
bruke film for å utforske det de var nysgjerrige på, og
det virket som om de ville at oppfatningene deres
skulle bli forandret som en følge av arbeidet med
filmene. Forslagene deres skildret i større grad obser-
verende filmer og de kom med forslag om hvordan de
skulle fortelles i stedet for hvilke retoriske strukturer
som skulle brukes.

Jeg følte meg mest tiltrukket av dem som virket
åpne – i den forstand at de var genuint nysgjerrige på
verden, og jeg valgte derfor som regel dem. Jeg hadde
allerede avgjort at dokumentarutdannelsen skulle ha
et grunnlag som bygde på fortelling og observasjon.
Jeg forsøkte å være pragmatisk og tenkte meg at
elevene etterpå kom til å jobbe i tv, og på den tiden var
observerende fortellinger hovedtrenden i tv-dokumen-
taren. Så disse elevforslagene passet derfor godt inn i

¹ Oppgaven med spørsmålet «...om han var lik seg selv» hadde jeg fra Agneta Ekman Wingate. Hun begynte å bruke det da hun var lærer i dokumentarfotografi ved Christer Strömholms fotoskole i Stockholm på 60-tallet.

studiet. Men jeg tenkte også at et åpent sinn og en nysgjerrig holdning overfor virkeligheten var karakteriserende for dokumentarister i motsetning til fiksjonalistene som ønsket å illustrere deres egne oppfatninger. Dokumentaristene hadde behov for å fortelle historier om hendelser i stedet for å diskutere dem.

Feltundersøkelsesangstsyndromet

I løpet av de fem årene jeg jobbet ved Høgskolen i Volda lot jeg noen ganger en søker som jeg mistenkte for å være en fiksjonalist, men som hadde erfaring som virket tiltrekkende, begynne på studiet. Noen av disse elevene klarte seg bra, og noen gjorde det ikke. En ting som ofte skjedde med disse typiske fiksjonalistene var at de opplevde det jeg etterhvert kalte «feltundersøkelsesangstsyndromet».

Det var vanskelig å få disse studentene til å dra ut og gjøre research i felten. De var engstelige før de dro, og da de kom tilbake fra feltundersøkelsene, var de ofte deprimerede og uten motivasjon. Den typiske dokumentaristen likte derimot å gjøre research og kom tilbake fra felten med friskt mot og masse kreativ energi. «Feltundersøkelsesangstsyndromet» var derfor karakteristisk for fiksjonsstudentene. Dette fenomenet påvirket metodene mine når jeg gjennomførte undervisning i prosjektutvikling av dokumentarfilmer.

Den filmiske forestillingsevnen

En konsekvens av dette var at jeg oppmuntret elevene til å se for seg mulige dokumentarfilmscener underveis i utviklingen av en film. Jeg var klar over at dette var mer vanlig når man skrev manus for fiksjonsfilmer, men jeg mente like fullt at dette ville være nyttig i utviklingen av dokumentarfilmprosjekter også.

Den som skriver fiksjonsmanuser, lukker øynene og lar mulige filmscener spilles fram og tilbake i hodet, akkurat som om et klippestudio finnes der oppe. Manusforfatteren har kamera og mikrofoner i hodet, og kan forandre skuespillet, ta opp scener på nytt og forbedre dem helt til han blir fornøyd. Så skrev han dem ned for å huske dem senere. Som fiksjonsfilmforfatter er målet at alle disse notatene og innbilte scenene skal kunne føyes sammen til et filmmanus.

Jeg begynte å tenke at denne evnen til å se for seg filmscener i en film som ikke har blitt laget ennå – å se og høre dem svært konkret for seg i hodet – burde utgjøre en essensiell del av undervisningen i filmutvikling, enten det gjaldt dokumentar eller fiksjon. Jeg begynte å tenke på det som «filmisk forestillingsevne», og jeg så på det som en viktig evne som ethvert filmkurs burde måle, evaluere og oppøve studentene i.

Jeg oppmuntret dokumentarelevne til å bruke deres «filmiske forestillingsevne» når de utviklet fil-

me sine. Dette passet fiksjonalistene blant studentene fordi det å skrive et forhåndsmanus føltes som en naturlig del av utviklingsprosessen for dem. Men det var vanskeligere for dokumentaristene, særlig tidlig i utviklingen av dokumentarprosjektene.

Likevel fortsatte jeg å oppmuntre dem, før og etter feltundersøkelsene, gjennom hele utviklingsprosessen og under selve filmingen, til å forestille seg konkrete filmscener, men ba dem samtidig om alltid å se på dem som midlertidige. De ble oppmuntret til å forestille seg detaljerte scener til tross for at de visste at de fleste av disse scenene aldri ville bli aktuelle i løpet av innspillingen. Jeg ville at de skulle se på disse forestilte scenene som skisser. Jeg forsøkte å hjelpe dem til å utforme feltarbeidet slik at de undersøkte om disse forestilte scenene lot seg filme «ute i virkeligheten». Stort sett var det ikke mulig, men jeg mente at forsøkene på å se for seg hvordan det skulle filmes, var en viktig forberedelse til den endelige filmingen. Senere i utviklingsprosessen oppmuntret jeg dem til å se for seg forskjellige måter å filme mulige scener på, og i neste studie av feltarbeidet ba jeg dem om finne måter å teste disse scenariene på og måter de kunne filmes på. Ved hjelp av dette begynte de å forstå hvilke deler av filmen som var det var mulig å forutsi hvordan den kunne filmes, hvilke deler som var mindre forutsigelige, og hvilke som var helt uforutsigelige.

En viktig begrensning i denne treningen av den filmiske forestillingsevnen var at de ikke skulle bruke for mye tid på å se for seg hele filmen. Jeg oppmuntret dem til å se for seg individuelle scener og grupper av scener, og til å tenke på disse som mulige byggesteiner for filmen. Men de skulle ikke se for seg hvordan disse scenene og byggesteinerne kunne settes sammen til en hel film. I stedet for å legge mye energi inn i å tenke på hvordan scener skulle klippes sammen, ble de oppmuntret til å tenke på dem som foreløpige og fritt flytende byggesteiner som kunne brukes til å bygge flere forskjellige filmer.

Dokumentaristene motsatte seg denne metoden i begynnelsen. Tidlig i filmkurset klarte de ikke å bruke den filmiske forestillingsevnen før de hadde konkret materiale å arbeide med. De måtte gjøre feltarbeidet først – begynne å bli kjent med folk, steder, situasjoner, hva det handlet om og så videre, før de kunne se for seg måter dette kunne filmes på. De pleide derfor å utsette forestillingsarbeidet til sent i utviklingsprosessen. Dette førte til at de ikke var tilstrekkelig forberedte når filmingen startet da de laget de første filmene sine i begynnelsen av kurset.

Senere i kurset lærte de fleste dokumentaristene å bruke forestillingsevnen sin tidligere i utviklingen, og de aller fleste av dem syntes at forandringen ga dem

energi og motivasjon. De skjønte at de filmiske løsningene som de så for seg og forkastet, i en betydning fortsatt var til stede og hjalp dem med å holde fokus på det de skulle filme. Flere av dem ga tilbakemeldinger om at de syntes de var i stand til å «improvisere» bedre under filmingen på grunn av alle de forestilte scenene som de hadde sett for seg. Noen av dem fortalte at de forestilte, men forkastede, scenene hjalp dem i klippingen. For meg var dette tydelige tegn på at metoden var vellykket.

Feltarbeid

For fiksjonalistene tror jeg at denne metoden forsterket, og kanskje til og med skapte, «feltundersøkelsesangstsyndromet». De følte at jeg oppmuntret dem til å bygge opp «ferdige» filmscener i hodene sine og de var tilbøyelige til å bli mer knyttet til disse forestilte scenene enn det dokumentaristene ble.

Fiksjonalistene syntes det var vanskelig å se på de forestilte scenene som foreløpige, detaljerte, utforskende scener som skulle bli forkastet senere. Til tross for mine instruksjoner, pleide «fiksjonalistene» å sette sine forestilte scener sammen. De klippet dem med elegante overganger i hodet, og lot seg dermed bli knyttet til disse forestilte sammenføyningene. For dem var det vanskeligere å forholde seg til disse forestilte delene av filmen som fritt flytende byggesteiner. Til en større grad enn dokumentaristene syntes de å måtte forholde seg til filmen som helhet for å kunne forestille seg delene. I de første filmene i løpet av kurset pleide derfor fiksjonalistene å bruke for mye tid og energi tidlig i utviklingsprosessen på å forestille seg for mye av filmen. Kontrasten til dokumentaristene, som brukte å vente for lenge med å forestille seg scener, var tydelig.

Den typiske fiksjonalisten ville helst ikke gjøre feltarbeid. Jeg hadde følelsen av at de bygget fiksjonsaktige «luftslott» av idéene sine. De var blitt for knyttet til slottene og ville ikke gå ut i den virkelige verden fordi de visste at de ville finne ut at slottene deres ikke kunne bli filmet. Noen av dem fortalte at det føltes som om dokumentarprosessen odela illusjonene deres. Feltarbeidet tvang dem til å revidere de forestilte filmene sine og denne prosessen opplevde de som smertefull.

I kontrast til dette virket det som om noen av dokumentaristene, særlig de som var mest nysgjerrige på hvordan verden hang sammen, faktisk satte pris på å hente ned slottene sine fra luften. Prosessen ga dem følelsen av at verden på denne måten lærte dem noe viktig.

For fiksjonalistene var det mindre smertefullt å lage illustrerende, retoriske filmer som lignet foredrag og som bekreftet det de allerede trodde om virkeligheten.

Fortellende, observerende dokumentarfilm, selve vinklingen på filmkurset, var ikke deres metier.

Klipping

En siste observasjon som gjaldt forskjellen mellom fiksjonalister og dokumentarister var evnen til å tenke i strukturer. De som var best til å samle inn observasjonelt filmmateriale, hadde som regel en personlighet som ikke var særlig strukturalistisk.

Det er som om filmskapere for å kunne være åpen for det som spontant skjer foran kameraet ikke bør være for bevisst opptatt av hvordan scenen skal passe inn i hele filmen, ellers vil de gå glipp av den. De må være konkret til stede i øyeblikket, i filmprosessen.

De studentene som var best til å filme observerende, var etter min mening ikke så gode klippere. Det virket som om ferdighetene som de hadde som dokumentarister, og som var helt nødvendige i den observerende filmprosessen, ikke stemte overens med de mer strukturalistiske og kanskje «fiksjonalistiske» kravene som klipping stiller. I overensstemmelse med dette var de beste klipperne ofte studenter som jeg tenkte på som fiksjonalister.

Jeg så det derfor som sannsynlig at dette betydde at klippingen av narrativt strukturert, observerende dokumentar er nok så likt arbeidet med fiksjon, og derfor ligger det godt til rette for å passe fiksjonalistene blant studentene.

Oversatt av Per Terje Naalsund

Artikkelen ble opprinnelig skrevet for det danske tidsskriftet P.O.V. Her finnes også to andre artikler om dokumentarfilm av Wingate. Se <http://pov.imv.au.dk>. Wingates artikler er i nr 13, 15 og 16.

David Wingate (f. 1943 i Cardiff, Wales) har undervist ved Høgskolen i Volda, Dramatiske Instituttet i Stockholm og ved den Nederlandske filmskolen i Amsterdam. Han bor nå i Sverige, der han har jobbet som dramaturg på dokumentarfilmer, spillefilmer og tv-produksjoner. Han har blant annet vært dramaturg på filmene *Fucking Amal* (1998), *Om jag vänder mig om* (2003) og *USA mot Al-Arian* (2007). I Norge laget han flere kortfilmer for NRK og regisserte spillefilmen *Svart hav* (1980).