



Reed Dance

Debatten der strandede

En tvillingehistorie om antropologi og dokumentarisme

af Jakob Høgel

“Life is like a sewer, what comes out of it, depends on what you put into it”

– Tom Lehrer

“Implicit in a camera style is a theory of knowledge”

– David McDougall (1998: 202)

Kommunikationsbristen. For nylig tørnede to erfarne europæiske filmfolk sammen i en sjældent skarp meningsudveksling om den enes film. De gensidige anklager gik på neokolonialisme, sexisme og Øststats-totalitarisme. Det europæiske dokumentaristidsskrift DOX placerede de to indlæg

overfor hinanden på et opslag og gjorde opmærksom på indlæggene på bladets forside med følgende linje “Ethical questions raised at festivals”. Det virkede som om en hed og stimulerende debat om en kontroversiel film var under opsejling. Debatten kunne have handlet om etik i

optagelse og klipning af dokumentarfilm, den kunne have handlet om repræsentation af Afrika eller om grænsen mellem at vise mennesker der er nøgne og pornografisk udstilling af medvirkende. Stridens æble, filmen *Reed Dance* (2001, *Sivdans*), efterlader sine tilskuere alt andet end lige glade. Alligevel kom der aldrig en større debat ud af det skriftlige sammenstød mellem den polske instruktør, Andrzej Fidyk, og hans kritiker, Jean Perret, der er leder af Visions du Réel dokumentarfilmfestivalen i Schweiz.

Jeg tror, at manglen på et varieret og præcist sprog til at diskutere i er den væsentligste grund til, at debatter om selv de bedste film ofte ikke når længere end til den første affyringsrunde. Mit argument i denne artikel er, at der findes et sprog og et begrebssæt, der gør det muligt at kommunikere om dokumentarfilm og ikke blot udveksle meninger om dem.

Lad os se, hvad det er der går galt i udvekslingen om *Reed Dance*. Først et udsnit af Jean Perrets angreb:

Efter visningen af *Reed Dance* på den internationale dokumentarfilmfestival i Amsterdam var vi nogle der gik i rette med filmens kolonialisme og voyeurisme. Det stod klart for os, at Andrzej Fidyk havde valgt en højt tvivlsom måde at filme ritualet, hvor halvt-påklædte unge piger danser til ære for kongen af Swaziland. Hvor prætenttøst at krydsklippe optagelser af piger, der taler om kongens flerkoneri, med billeder af græshopper, der parrer sig. Hvor vulgært at klippe fra kongens ansigt til en af de dansendes nøgne balder. Den pedantiske filmning og didaktiske klipning gør *Reed Dance* til en klodset fremstilling bygget på skadelige fantasier, der reducerer sorte til kulturel eksotisme og barbarisk opførsel... Realistiske film, der beskriver en kompleks verden, er ved at blive udskiftet med naturalistiske medier, der simplificerer verden.

De to eksempler på klipning (pigers samtale om flerkoneri/græshopper der parrer sig og kongens blik/en danserindes nøgne balder) finder Perret i sig selv upassende,

men derudover danner de basis for hans udlægning af filmen som neokolonial. Han mener, at filmen cementerer fordomme om Afrika og lægger op til at publikum bliver voyeur i stedet for engagerede seere.

Andrzej Fidyk, som udover at være instruktør også er dokumentarredaktør ved polsk tv, svarer blandt andet:

Hr. Perret er utilfreds med at 30.000 halvnøgne piger ifølge et århundrede gammelt ritual danser for Kongen. Burde kameraet have rødmet og vendt sig bort? Artiklen er fuld af anklager om, at min film er kønsdiskriminerende. Men er kønsdiskrimination ikke en af hovedårsagerne til at Afrika er ved at dø af aids? Hvordan kan man lave en film om aids i Afrika uden at nævne kønsdiskrimination?... Hvis nogen har noget imod det, som befolkningen i Swaziland foretager sig og mener, skal de ikke stille mig til ansvar, men snarere skyde skylden på verdens tilstand.

Fidyks forsvar henviser til den verden, som filmen er rundet af. Han gør det til et spørgsmål om at bekræfte eller afkræfte eksistensen af de forhold, der er gengivet i *Reed Dance*. Argumentet er, at hvis man ikke kan benægte eksistensen af kønsdiskrimination og aids i Afrika, giver det ikke megen mening at kritisere filmen.

Reed Dance* i spændingsfeltet. *Reed

Dance er en kompleks og provokerende film, ingen tvivl om det. Den har de mest tacky filmiske greb, jeg længe har set, den har en blanding af alvor og ironi, der er til at tage fejl af, og en instruktørtilstedeværelse, der får en til at tænke på instruktøren som både gammel gris og avantgardistisk aktivist.

Dens udgangspunkt er et årligt sivdansritual i Swaziland. Tusindvis af piger og unge kvinder, ifølge traditionen jomfruer, prøver at opnå kongens gunst og måske blive en af hans næste koner. Polygami er udbredt i Swaziland. I første halvdel af fil-

men lægges op til rituallet. I en tidlig scene introduceres vi til to piger, der skal deltage i sivdansen. De taler i en tydeligt iscenesat samtale ved floden med flodheste bag sig om deres chancer hos kongen. Bryststørrelse er omdrejningspunktet. Flodhestenes prustende tilstedeværelse giver scenen et uvirkeligt skær, der ikke bliver mindre af at pigernes tale på et lokalsprog er dubbet af en midaldrende, mandlig amerikaner. Alle andre udtalelser i filmen er dubbet med den samme dybe stemme. I en anden gruppesamtale diskuterer nogle piger polygami og hvordan det ville være at blive gift med kongen. Scenen er krydsklippet med to græshopper oven på hinanden. Den ender med at en pige forklarer, at hvis man skal giftes med kongen indebærer det at hans soldater kommer pludseligt og bortfører een. Hun sammenligner det med voldtægt og der klippes til de to græshopper, der flyver bort i slow motion.

Den anden gruppe medvirkende i filmen er mandlige autoriteter. Kongens bror, som for øvrigt er Swazi-ambassadør i Danmark, er med, og det er også kongens pr-mand, der dokumenterer kongens gøren og laden for tv. En medicinmand hævder at kondomer er skyld i aids. Der er også et højtideligt opsat interview med kongen, som dog kun når til det første spørgsmål. Fidyk siger, at hans kone i Polen har bedt ham spørge kongen, hvorfor en kvinde i Swaziland ikke kan have flere mænd. Kongen og hans hjælper begynder at grine og der klippes væk. Filmens klimaks er selve rituallet, hvor kongen sidder på en trone ude på en slette med sine to koner ved siden af sig og de mange piger danser på række med lange siv, de lige har skåret. Det er i denne scene at et par klip frem og tilbage knytter kongens øjne sammen med et par vuggende

balder.

Undervejs i filmen afdækkes det at rituallet dækker over en grim virkelighed. Under forberedelserne til sivdansen bliver mange piger voldtaget af de vagter, der skulle passe på dem. Den udprægede vold mod kvinder kædes sammen med den store spredning af aids i landet. Holdningen til aids i Swaziland skildres som langt fra entydig - den spænder fra sange om at kondomer er skyld i aids til de unge pigers formulerede frygt for at blive voldtaget, og forslag til at undgå det.

Filmene roder godt og grundigt rundt i vores forståelse af aids i Afrika. Der er ingen tvivl om, at den er politisk ukorrekt, men det er svært at finde ud af, om den er det på en triviell eller en bevidsthedsudvidende måde. Gør den katastrofale baggrund for filmen det mere eller mindre interessant, at filmen har så mange billeder af bryster og vilde dyr? Hvad er deres formål i så fald? Hvad synes vi og tror vi som publikum om Fidyks historie om kønnes kamp i Swaziland? Hvad gør filmen gennem sit politiske standpunkt og æstetiske tilgang ved os og vores billede af aids i Afrika? Er de kommenterende klip og andre filmiske greb ophidsende, kedelige eller tankevækkende? Hvordan adskiller filmen sig fra andre film, der både har kolonialisme og sexismen som emne og står under anklage for selv at være det?

Alt i alt åbner *Reed Dance* for mig at se for en række centrale politiske og æstetiske spørgsmål for dokumentarfilm. Der er alle muligheder for at diskutere filmens tema og dens virkemidler som et hele. Fidyk og Perret er velbevandrede filmfolk og fungerer begge som dokumentarfilmbedømmere. Deres tanker skulle gerne kunne gøre os klogere og klarere på, hvad *Reed Dance* er for en film. Det sker bare ikke med indlæggene i Dox. Hvorfor ikke?

Behovet for en metodologi. I sit indlæg er det tydeligt at Perret føler et politisk ubehag ved bestemte scener i filmen. Han bruger de to nævnte klip til at argumentere for, at *Reed Dance* andetgør en fremmed kultur. Han hæfter sig ikke ved, hvordan de nævnte scener indgår i hele filmen som værk, og hvilke optage- og klippestrategier, 'naturoptagelserne' og den kommenterende klipning er en del af. Er meningen med hans kritik, at pointeret klipning også i andre sammenhænge er vulgært og prætenttøst? Eller er det i kombinationen af at Fidyk som hvid mand er på et fremmed kontinent? Jeg kender ikke svaret, men ved at der er en masse mellemregninger, der mangler i Perrets kritik for at den kan kvalificere min oplevelse af filmen.

Fidyks svar i Dox lægger en klar linje: filmen handler om aids, aids har med sex at gøre, derfor må det være rimeligt at vise en del bryster. Det er således ifølge Fidyk den afrikanske virkelighed, der har betinget filmens udformning. Også det argument springer over, hvor gærdet er lavest. Som tilskuer til filmen var det min klare oplevelse at Fidyk nøje havde placeret kvindelige legemsdele i filmen. I den nævnte scene tydeliggjorde klippet fra kongens ansigt til dansende balder den kønsudveksling, filmen handler om. Piger og unge kvinder skal gøre sig til for mændenes blik, og hele sidvansen er en iscenesættelse af det kvindelige for en magtfuld mandlig seksualitet. At forklare klippet som "det befolkningen i Swaziland foretager sig og mener", er i mine øjne at gøre grin med publikum. Spørgsmålet er, hvorfor Fidyk ikke skriver om sine kunstneriske og politiske ambitioner med filmen? Hvad holder ham fra at fortælle om, hvordan de intentioner tog form og måske blev ændret under optagelserne og i klip-

ningen? Hvad tvinger ham ud i en generel og vag henvisning til "forholdene i Afrika"?

De to debattører opererer i hver sin sfære, og de to mødes ikke. Perret forholder filmen til en vestlig tradition for koloniale billeder af 'de andre'. Fidyk går ikke ind på, hvor han ser sig selv og sin film i forhold til denne tradition. Han forholder sig til Afrika, som det nu en gang er. Hvor Perret laver en repræsentationskritisk læsning af udvalgte scener, forholder Fidyk sig til en pro-filmisk virkelighed. Jeg har kun citeret et uddrag af deres indlæg, men læst i sin helhed har diskussionen samme effekt som citaterne: som læser får man fornemmelsen af, at der angribes i vest og forsvares i øst. Det turde ellers være oplagt at samtænke de to sfærer, de argumenterer indenfor: Perrets interesse for filmens udsigelse og Fidyks for dens tilblivelse. De store anklager i -isme-form kunne få substans ved at blive forholdt til filmmagerens intentioner og fremgangsmåde. Og de kontroversielle klip ville blive sat i perspektiv, hvis de blev diskuteret som nogle få filmiske valg ud af de mange, der udgør filmen.

Mit udgangspunkt for denne artikel er, at debatten mellem de to dokumentarister er emblematiske for et generelt problem i diskussioner om hvordan dokumentarfilm "bliver til" og hvad de "bliver til", nemlig manglen på et sprog at gøre det i. Jeg efterlyser et sprog, der både kan rumme filmmagerens og kritikerens overvejelser om et værk. Kravet er, at det må kunne beskrive hvordan instruktøren arbejdede sig frem til de mennesker, der blev filmet, hvilke overvejelser der var om perspektiv og stil, hvordan dialogen mellem instruktør og medvirkende udviklede sig, og hvilke overvejelser der indgik i klipningen af optagelserne. Og så skal det være det

samme sprog, der kan bruges til at kritisere filmen, sammenligne den med andre film og repræsentationer i det hele taget og diskutere, hvad filmen gør for og ved et publikum.

Det jeg efterlyser er et begrebssæt, der kan afmystificere processen fra ideen til en film opstår til den kan ses på lærredet. Størstedelen af dokumentarfilm bliver til ved en række overvejelser, greb og handlinger, der er sammenlignelige fra film til film. Målet er ikke at skabe modeller eller opskrifter for dokumentarfilms tilblivelse, men at have ord til at beskrive tilblivelsen. Det er det man kunne kalde metodologi, hvis man ved det undgår at tænke på regler, men i stedet tænker på en række sammenhængende diskussioner, der giver indblik i forholdet mellem hvad man gør og hvad der kommer ud af det.

I det følgende vil jeg først argumentere for at antropologi og dokumentarisme er sammenlignelige praksisser, og at metodologiske overvejelser i antropologien kan udfylde det behov for et sprog, jeg skitserede ovenfor. (1)

Derefter diskuterer jeg med brug af antropologien to faser i filmarbejdet, optagelser og klipninger. Til det første vil den franske antropolog og dokumentarist Jean Rouch være hovedperson, mens anden del vil læne sig op ad den gren af antropologien, der kaldes performativ antropologi. Min interesse er, hvordan metodediskussioner i antropologien er relevante for eller direkte kan overtages af dokumentarismen. Undervejs vender jeg tilbage til *Reed Dance* for at se, hvordan et fælles sprog ville have gavnet diskussionen af filmen. Meningen er ikke at udfylde det debatrum, Perret og Fidyk aldrig finder frem til. Det er snarere at skitsere, hvad debatten kunne have handlet om med et mere sammenhængende sprog at tale i.

Antropologi som dokumentarismens metodelære. Dokumentarismen og antropologien har en række ligheder. De er omkring hundrede år gamle i deres nuværende udformning, og pudsigt nok var 1922 et mærkeår for begge. Robert Flahertys *Nanook of the North* havde premiere, og Bronislaw Malinowskis *Argonauts of the Western Pacific* udkom. Det er de to værker, der kanoniserede henholdsvis dokumentarfilmen og den antropologiske monografi. Løse rejsebetretninger og skrivebordsteorier om fremmede kulturer var pludselig erstattet af professionelle film og bøger, der havde deres egne knæsatte formater og metoder. Begge tog udgangspunkt i feltarbejde, altså et længere – gerne over et år – ophold hos dem man ville beskrive. I begge discipliner hang det tæt sammen med en stærk tro på observation som kilde til viden (se Grimshaw 2001). Tidligere tiders kulturteorier udtænkt i Paris eller London var ikke længere overbevisende, medmindre de blev bakket op af empirisk observation i felten, det være sig med eller uden kamera. Der skulle gøres op med fordomsfyldte evolutions-teorier. Personer, familier, stammer skulle beskrives i deres rette sammenhæng og det betød for både Flaherty og Malinowski, at de skulle beskrives i deres egen sammenhæng.

En væsentlig forskel på de to er, at antropologien fandt sig til rette i den akademiske verden, mens dokumentarfilmen har haft skiftende institutionel forankring, fra Staten over kulturstøtte til tv-stationer. Antropologien har skullet formulere en metode for at blive accepteret på lige fod med andre humanvidenskaber, mens dokumentarfilmen har været mere eklektisk og mindre formuleret om metodik.

På det seneste er der udkommet en

række håndbøger om, hvordan man laver dokumentarfilm og -programmer. Den kendteste forfatter inden for genren er Michael Rabiger, der har udgivet flere håndbøger på Focal Press. I *Directing the Documentary* skriver han, at præ-produktion består i skift mellem at skrive hypotetiske storyboards og lave reality checks og foreløbige feasibility studier (1992: 39). Ikke blot terminologien men den underliggende metodologi er hentet fra to umage discipliner: spillefilmen og markedsundersøgelsen. Man henter produktionsstyring fra spillefilmen og 'realisme' og risikovurdering fra markedsføring. Resultatet er en produktion af film, hvor kontrol med virkemidler, fortælling og tema er maksimeret. Rabigers bog er en opskriftsbog for den stramme og effektive produktion af dokumentarisme. Ligesom 'en vinkel' er altafgørende i journalistikken, holder Rabiger fast i storyboard og treatment som første skridt i at lave en dokumentarfilm. Før man går på optagelse gælder det om at afprøve den hypotese, der er indlagt i storyboardet og vurdere sandsynligheden for at den holder i virkeligheden. Og ligesom i journalistikken er det et krav, at man bøjer af for virkeligheden. Hvis det viser sig at der er dele af hypotesen, der ikke holder, eller den bliver modsagt på væsentlige punkter, skal dette inkorporeres i filmen eller man må opgive at lave den. Heri ligger journalistens redelighed.

Film som feltarbejde. Mit motiv for at søge til antropologien er at diskutere metode fra en helt anden vinkel. For mig at se har begreber som 'reality check' meget lidt at sige om den erkendelsesproces og den sansning, der ligger til grund for de dokumentarfilm, jeg skatter. Jeg tror ikke på hypoteseafprøvning og falsifi-

kation som vej til nuanceret kulturanalyse, hverken i bøger eller på film. Med antropologien ved hånden vil jeg inspirere til en metodologi, der ikke har relevans og objektivitet som drivkraft men snarere er en diskussion af indlevelse, forståelse og subjektivitet. Med subjektivitet tænker jeg ikke kun på at dokumentaristens egen subjektivitet er central, her er også tale om en opfattelse af de medvirkende i filmen som subjekter.

Snarere end med storyboardet som metodisk første skridt vil jeg starte med det militært klingende begreb, der er centralt for antropologien, nemlig feltarbejde. Det betyder kort og godt, at man opholder sig i den kultur, man er interesseret i at beskrive. I den traditionelle antropologi var længden på et feltarbejde som regel minimum et år, fordi man skulle have alle årets ritualer med. I takt med at antropologiens felt er gået fra stammefolk til også at inkludere vestlige samfund og kulturer, der ikke udgør et territorie, er feltarbejdet blevet en løsere term for den personlige deltagelse i de sammenhænge, man vil udforske og beskrive. Et forskningsfelt i antropologien er ofte karakteriseret ved at man ikke på forhånd kan stille de rigtige spørgsmål, fordi det er selve arbejdet i felten, der hjælper til at formulere dem. Under feltarbejdet får man forhåbentlig overraskende indsigt og oplevelser, der går ud over, hvad man kunne have forudset med en præfabrikeret journalistisk vinkel eller et fortælleteknisk storyboard.

Ligesom det giver mening at tale om optagelser som feltarbejde, er der også en oplagt lighed mellem klipning af film og antropologisk analyse. Efter det direkte engagement med subjekter i felten trækker antropologer sig tilbage for at gå noter, tegninger, interviews, fotos og andet materiale igennem. Det gælder om at

distancere sig fra feltopplevelsen som et stort sammenhængende virvar og at sortere indtryk og genskabe sammenhænge. Det samme sker for dokumentarinstruktører, der kigger optagelser igennem og logger dem - som regel med en person, der ikke var med i felten. I processen isoleres materialet (noterne eller optagelserne) i instruktørens hoved fra de situationer, de blev skabt i.

Antropologi og dokumentarisme er sammenlignelige både historisk og meto- disk, hvis man blot udskifter bærbar computer med kamera og tekstbehandling med klipning. En anden vigtig grund til at sammenligne de to er den repræsentation, de begge står for. I modsætning til nyheder, der kun foregiver, at berette hvad der er sket af nyt, bærer både dokumentarfilmen og den antropologiske monografi vægten af at fremstå som repræsentation af et helt folk, en hel kultur, en særlig tematik. De betragtes ofte af publikum som hele kulturanalyser. *Nanook* er filmen om inuitliv, også 80 år senere. De er det Nichols kalder 'discourses of sobriety', ædruelige diskurser. De bliver også kritiseret som sådan. Begge discipliner har i hele deres levetid været omgærdet af beskyldninger om kolonialisme og voyeurisme som dem Perret fremkommer med.

Jeg håber, at jeg har lagt en god grund for at indføre antropologiske methodediskussioner i dokumentarismen (2). I næste afsnit vil jeg gå nærmere ind på den retning af antropologien, der mest direkte er relevant for dokumentarfilm, og også komme nærmere en forståelse af, hvad feltarbejdet er.

Observation med eller uden deltagelse.

Som nævnt i forrige afsnit har synssansen haft en privilegeret rolle i både antropologien og dokumentarfilmen. Kameratekno-

logien gjorde det muligt for kulturbeskrivere at tage mennesker, steder og begivenheder i øjesyn og tage indtryk med sig hjem. Således har de to discipliner været blandt de fremmeste i det 20. århundrede til at skabe en tæt forbindelse mellem synet og viden. I begge discipliner har udøverne været og er til dels stadig delt i to lejre. Den ene forfægter et ideal om uhildet observation, mens den anden opererer med en metode, der i antropologien kaldes deltagerobservation. Det er den sidste skole, jeg sværger til, men for at gøre karakteristikken klarere vil jeg modstille de to.

De to lejre kan nemmest findes praktiseret i dokumentarismen i de sene 1950'ere og tidlige 60'ere. Den rene observation var grundlaget for metodevalget blandt Direct Cinema-folk i USA, mens deltagerobservation var den metodologiske forudsætning for *cinéma vérité* i Frankrig. Den amerikanske skole havde folk som Leacock, Maysles-brødrene og Pennebaker i spidsen. Deres grundholdning var at synet udmærker sig som sans ved at kunne etablere eksistensen af genstande, personer og forhold. Ideelt set er der et 1:1 forhold mellem syn og viden. Observation som metode kræver en vis afstand til det betragtede og at observationen ikke forstyrres, f.eks. af at de observerede 'kigger tilbage'. Hvis observation skal føre til viden, forudsætter det at de fænomener, der skal bevidnes, er umiddelbart tilgængelige (se Jenkins 1995). Film og video bliver til medier for rå data forudsat at kameraet og betjeningen af det optimeres for at fastholde objektivets objektivitet.

De nævnte Direct Cinema-folk arbejdede ud fra en forståelse af filmning, hvor kameraets og kameramandens tilstedeværelse var en forstyrrelse, der skulle minimeres. Det galdt om at videregive en

følelse af at være til stede i en given situation - uden at den oprindelige tilstedeværelse figurerede. Direct Cinema-folkene begrundede selv i begyndelsen af 60'erne denne metode med henvisning til videnskabelige kriterier for objektivitet. Manipulation af de rå data, som optagelser blev anset for, skulle undgås. Winston viser, hvordan denne metode sidestiller kameraet som værktøj med termometeret, teleskopet eller andre neutrale måleinstrumenter (Winston 1993).

Den form for observation, der indgår i det meste antropologi nutildags, bygger på en anden forståelse af forholdet mellem syn og viden. En udgave er, at deltagelse er en nødvendighed, fordi observatørens usynlighed er en illusion. Altså, at man som antropolog eller dokumentarist holder normal mellemmenneskelig kontakt med sine informanter/medvirkende for at kunne observere dem. Min fornemmelse er, at de fleste dokumentarister arbejder ud fra denne metodiske mellemvare. Man drikker kaffe og kører i bil med de medvirkende og opnår derved en fælles forståelse af at man skifter til en anden måde at kigge på, når båndet kører. Det er en stiltiende aftale, at man under optagelserne 'leger' at det her er observation i den objektive forstand. Indenfor en ramme af deltagelse fungerer en ramme af observation (se Bateson 1972 for en diskussion af rammer; også Schechner 1982: 63)

Deltagerobservation med kamera – Jean Rouchs *cinétrance*. En skelsættende metodisk tænkning har deltagelse som forudsætning for vidensproduktion i det hele taget. Der kan argumenteres for det på et almenmenneskeligt plan: "I længden, hvis observation ikke er deltagende og selv-refleksiv, er den ikke menneskelig" (Taylor 1998: 3). Det har udmøntet sig i

en antropologisk praksis, hvor deltagelse er et mål i sig selv. Ifølge denne tænkning er syn og viden ikke direkte forbundet, og de fænomener, der kan være af interesse for antropologien eller instruktør kan måske ikke indeholdes i fortløbende optagelser af andre mennesker. Det kan være, at det man vil beskrive er relationer, tankemønstre, følelser, der kun kan manifestere sig gennem interaktion eller gennem analytiske sammenstillinger. Det fører til en stærk udvidelse af deltagerobservation som metode.

Den franske dokumentarist og antropolog Jean Rouch er manden, der om nogen har bygget bro mellem antropologisk metode og dokumentarisk praksis. Han kom til Vestafrika som vejingeniør, blev senere antropolog og har lavet over 100 film, mange af dem i Vestafrika. Rouchs begreb om *cinétrance* indkapsler denne radikale udgave af deltagerobservation. Rouch sammenligner det at filme med en improviseret dans eller en tyrefægtning, hvor kameramanden er tyrefægteren. Han ikke blot modtager visuelle inputs udefra, han forudser modpartens bevægelser, indgår i et spil og kan følelsesmæssigt og sikkerhedsmæssigt impliceres i de situationer, der opstår. Deltagerobservationen er i Jean Rouchs udgave et kompleks af forudfattede strategier (tyrefægterens analyse af tyren), dynamisk improvisation (dans med en partner) og samtidig en hengivelse og kontrolafskrivning. Filmmageren/antropologen er i en anden tilstand, *filmningstrance*, en tilstand som personer under et besættelsesritual (Rouch 1975).

Det bedste eksempel på hvordan en sådan *trance* foregår, kan ses i *Les Maîtres fous* fra 1954 (De skøre herskere). Den beskriver selv et besættelsesritual. Folk af Hauka-stammen, der arbejder i den koloniale økonomi i Accra, Ghana, udfører et

ritual, hvor de bliver besat af og påtager sig koloniherrernes identiteter. I starten præsenteres ritualets deltagere i deres daglige arbejde som vejarbejdere, bærere osv. I ritualet transformeres de, så een besættes af en politimand og derefter går rundt og kommanderer med de andre, een er kolonial embedsmand med fjerpyntet hat, alt imens de bliver ramt af spasmer og har fråde om munden. De gør brug af primitive efterligninger af geværer, uniformer osv., og virkningen udebliver ikke. For filmen bliver en forstyrrende indføring i den koloniale magt og rationalitet, her stillet til skue i en blanding af oprør og afmagt. Filmen giver en oplevelse af, at besættelsen er på begge sider af kameraet. I sin indtaling nærmest messer eller hvisker Rouch forklaringer på de handlinger, vi er vidne til, og gentager de ting hovedpersonerne siger.

I *Les Maîtres fous* formår Rouch og hans kamera at være medspillere i besættelsesritualet og dermed indvie filmens publikum i begivenhederne, snarere end at præsentere dem. Filmen er et hovedværk idag, men vakte voldsom postyr under premieren i Paris. Nogle kastede op ved synet af scenen, hvor en hund bliver ofret, og andre fik det endelige bevis for det mørke Afrikas vilde. Det er interessant at sammenligne den reaktion med Perrets reaktion på *Reed Dance*. Begge film videregiver på meget forskellige måder nogle meget håndfaste og sanselige, kulturelle forskelle.

Cinétrance er for mig at se starten på antropologiens og dokumentarismens erkendelse af, at deltagerobservation og filmning er et samtidigt tab af kontrol og skabelse af en interaktion, der er filmens råstof. Rouch var interesseret i, hvad kameraets tilstedeværelse kunne tilføre den filmiske repræsentation. I stedet for

en forestilling om at kamera og mand observerer situationer, der ville have fundet sted uafhængigt af observationen, var Rouch optaget af, hvilke typer situationer kamera og mand kunne være medskabere af. Cinétrance er et interessant opgør med den objektive observation i og med, at Jean Rouchs udgave åbner for inddragelse af andre sanser end synet. Rouch slår et slag for nødvendigheden af at være fysisk tæt på sine subjekter og at brug af zoom er voyeurisme, som både medvirkende og publikum lægger mærke til.

Kritikken af den blinde tillid til øjets og objektivets objektivitet (også kaldet okularcentrisme) har fået mange udformninger i kunsten og natur- og samfundsvidenskaberne. Det særlige ved Jean Rouchs film er, at de sætter sanseligheden centralt i erkendelsen af andre mennesker og kulturer. Her er deltagelse ikke blot de indledende øvelser, der muliggør observation. Deltagelse og dens religiøse dimension, trance, er selve vidensproduktionen, og kameraet er et mekanisk øje og elektronisk øre (den russiske dokumentarist Dziga Vertovs begreber fra 1920'erne, som Rouch er stærkt inspireret af).

I brugen af håndholdt, mobilt kamera minder Direct Cinema og cinéma vérité om hinanden. Tekniske landvindinger skubbede kameraarbejdet i bestemte retninger. Ikke desto mindre er der store erkendelsesmæssige forskelle i den måde, den pro-filmiske virkelighed opfattes på, og hvad det vil sige at filme den, som den amerikanske dokumentarist og antropolog David McDougall skriver: "implicit i enhver kamerastil er en vidensteori".

Metode i *Reed Dance*. Med disse betragtninger om optagelsesfasen i baghovedet kan vi gå tilbage til diskussionen af *Reed Dance*. Hvad er det for optagestrategier

Fidyk gør brug af? Hvordan figurerer indlevelse, viden og subjektivitet i *Reed Dance*? Det første, der slår den nordvest-europæiske seer vænnet til håndholdt kamera tæt på de medvirkende, er distancen mellem instruktør og medvirkende. Store dele af filmen er optaget på stativ, men giver ved brug af zoom og telelinse et både privilegeret og distanceret indblik i de beskrevne situationer. Distanceret fordi instruktørens direkte deltagelse ikke er fremhævet og privilegeret fordi vores perspektiv er den ideelle observatørs. Zoomlinsen giver følelsen af kigge ubemærket ind i andres verden. Dette er især tilfældet i de scener, hvor pigerne diskuterer ritualer, polygami og voldtægt forskellige steder ude i naturen. Den sluttede gruppe af piger er placeret under et træ eller på et klippefremspring, og der er frontale nærbilleder optaget med telelinse af de enkelte ansigter. Ingen taler til eller lader til at bemærke kameraet.

I sekvenser med mandlige medvirkende er der også indlagt en distance men af en anden art. Mens de unge kvinder skildres i vekslende indstillinger, opleves de mandlige modspillere i faste og statiske sekvenser. Kongen, hans bror, hans medierådgiver og et par andre er placeret i tableauer, som tydeligvis afspejler deres selvscenesættelse. De er midt i billedet, og en stor afstand til kameraet og det formodentlig påkrævede "knælende" kamera giver et frøperspektiv, der gør at de taler ned til instruktøren. Tillige ser mændene i modsætning til pigerne næsten direkte i kameraet. Som "interview-ofre" er de ukonventionelt portrætteret. De offerliggør filmens instruktør, og Fidyk lader sig undertvinge fordi han ser en pointe med det.

Tilgangen til de medvirkende er en blanding af den konstruerede, usynlige observation af pigerne og de synligt tilret-

telagte interviews med mændene. Pigerne taler bramfrit og venindet sammen, mens interviewene snarere fremstår som belæring af instruktøren og publikum om tingenes sande sammenhæng i Swaziland. Gennem gode nærbilleder af pigerne og i kraft af det, de siger, kommer publikums identifikation til at ligge hos pigerne. Vi oplever generelt ikke begivenheder gennem pigernes øjne, men fordi vi har mulighed for at lytte med til de urimeligheder, de er udsat for, er vores sympati med dem.

Reed Dance er interessant i forhold til diskussionen om observation og deltagerobservation. De scener, hvor Fidyk tager del i situationerne, er interviewscenerne med mændene. De foregår på engelsk, og der er noget på spil mellem Fidyk og især kongens bror og hans medierådgiver. Men de skaber langt fra den kontakt mellem filmmand og medvirkende, som Rouch beskriver. Tværtimod bliver de mandlige medvirkende placeret i en ramme, hvor de udleverer sig selv og de mandlige normer, Fidyk fremstiller som herskende i Swaziland. At Perret ville have ønsket sig en tilgang til de medvirkende mere i retning af Rouchs indlevelse, fremgår når han skriver: "Det er mødet mellem selvet og den Anden der grundlæggende determinerer ens verdenssyn" og fortsætter med at kritisere *Reed Dance* for at være en hurtigt lavet produktion, der fremviser eksotiske, forudfattede billeder af Afrika. Perret skelner mellem to typer film og ser en degenerering, som *Reed Dance* bidrager til: "Realistiske film, der beskriver en kompleks verden, er ved at blive udskiftet med naturalistiske medier, der simplificerer verden". I realistiske film bliver fremmede kulturer, ifølge Perret, vist igennem de medvirkendes øjne. Det er deres forståelse af egen kultur, der er interessant, og ikke

den vestlige optik, som Fidyk og andre ser verden med.

Perret slutter i sit argument fra de udelagte billeder af mennesker og dyr til en rubricering af *Reed Dance* som naturalisme. Naturalismen forstås her - i modsætning til realisme - som bestræbelse på at præsentere synlige, fysiske fænomener, "som de er". Altså går begge debattanter i retning af at sige, at *Reed Dance* viser ting som de faktisk ser ud, eller at filmen er en slags gennemsigtig repræsentation. Deres store uenighed går på, om denne gennemsigtighed er en god ting, og om dybden af filmens udsagn.

Problemerne med deres argumentation er mange. Perret modsiger sig selv, når han på den ene side anser den for naturalistisk og på den anden side harcelerer over filmens prætentiose optage- og klippestil. Filmen kan ikke på samme tid være en overfladisk spejling og en vulgær konstruktion. Der er en begrebsforvirring i Perrets indlæg, en politisk korrekt double-bind, der gør det svært at svare igen. Fidyk er da også mere vred end han er klar. Han argumenterer på en måde overfor Perret, der for mig at se har meget lidt med *Reed Dance* at gøre. (3)

Fidyks arbejde i felten har ikke været udformet som den form for ligefrem, objektiv registrering af umiddelbart synlige facts, som han skriver til sit forsvar. Visse optagelser kan isoleret set opfattes som objektive observationer, men måden hvorpå de optagelser indgår i filmen som helhed, viser, at der er andre ting på spil. Fidyk behandler sine to grupper af medvirkende meget forskelligt og paradoksalt nok er de mest observerende passager også dem, hvor vi som publikum får størst indsigt i de problemer, vores kvindelige hovedpersoner kæmper med.

Diskussionen i Dox ville have vundet

meget ved at komme ud over den første hurdle af beskyldning om og forsvar for objektiv registrering/naturalisme. Det kunne være rart at nå frem til at høre, hvad der var Fidyks interaktion med de medvirkende. Det har tydeligvis ikke været Fidyks ambition at lave en film, der ser omgivelser og sammenhænge med de medvirkendes øjne. Hvad var så hans intentioner med de forskellige medvirkende, hvordan gik han til dem, hvilken udveksling fandt sted og hvilke slags scener var det muligt og interessant at konstruere i den endelige film? Er det en bevidst strategi at lege med objektive konventioner i kameraarbejdet? Er det derigennem at der skabes den ironiske tone, der gennemsyrrer filmen? Eller for at spørge omvendt: hvad er sammenhængen mellem Fidyks fortolkning af aids i Afrika og hans filmiske greb?

For at kunne svare på disse spørgsmål er det nødvendigt at se på anden halvleg af filmskabelsen, klipningen eller analysen. Til at beskrive den proces, hvorved optagelser bliver til film, vil jeg inddrage en gren af antropologien, der hedder performativ antropologi. Formålet er at finde begreber, der i det mindste kan danne udgangspunkt for at diskutere klipningen af *Reed Dance* og andre dokumentarfilm. Udover de to omdiskuterede klip er der intet i Dox-debatten, der giver nys om, hvordan filmen er fortalt og monteret.

Performativ klipning. Hvis optagelser er dataindsamling, består klipning i at analysere, bogstaveligt talt, at dele op, og komponere, sætte sammen. Instruktørens forståelse af optagelserne eller de rå data er afgørende for, hvordan klippeprocessen anskues. Det epistemologiske fundament for optagelserne gennemstrømmer også klipningen. Jeg vil bruge mindre tid på

den objektive skole i dette afsnit og opholde mig længere ved en spændende udvikling af antropologi i performativ retning, der får filmarbejdet og antropologien til at se meget ens ud.

I den objektive skole i antropologien og i Direct Cinema blev filmoptagelser opfattet som sandfærdige tilnærmelser til virkeligheden. Resultatet var, at man så vidt muligt skulle undgå at klippe optagelserne for ikke at ændre på virkeligheden. Også ændring af virkelighedens tids- og rumkontinuitet og adskillelse af billede og lyd var forbudt (Heider 1976). Optagelserne var den adgang til virkeligheden, som enhver klipning og manipulation ville formindske. Hvis billede og lyd var information, var fortællerstemmer, musik og montage den støj, der kunne være nødvendig for at forstå informationen, men aldrig et gode i sig selv.

Den performative tilgang i antropologien har en anden begrebsliggørelse af det materiale, en film bliver gjort af. At performe vil sige at re-præsentere materiale og ikke blot præsentere det. Teaterinstruktøren og teoretikeren Richard Schechner skelner overordnet performative medier fra tekst. Til førstnævnte hører udover teater og film også ritualer, nyere former for psykoterapi mm. De er karakteriseret ved at de arbejder med fragmenter af handlinger, altså tidslige enheder (1982: 40ff). Det skrevne ord har traditionelt i antropologien været enerådende som medie, og først for nylig er film, teater m.m. blevet set som mulige medier for komplekse kulturanalyser.

Performance betyder at hver teaterøvelse eller gennemklip er en ny opførelse. Det er aldrig det samme som det, det gentager eller efterligner. I processen bliver de enkelte klip løsrevet fra den tidslige og rumlige kontinuitet, de har været en del af

for instruktøren i skabelsesøjeblikket. Det er analysen i klipperummet der afgør, hvad der skal repræsenteres, og ikke virkelighedens strømmen igennem materialet. I den performative tilgang er optagelserne lige så lidt virkelighed som klipningen er et spørgsmål om at fastholde 'et naturligt forløb'. Schechner ser det performative som et paradigmeskift: "Dette skift i antropologien er en del af en større intellektuel bevægelse, hvis forståelse af menneskelig handling er ved at skifte fra en klar adskillelse af årsag og virkning, fortid og nutid, form og indhold og fra en litterær, lineær undersøgelsesform til et performativt paradigme, der benytter sig af klipning, øvelser og dekonstruktion/rekonstruktion af virkeligheden (actuality)". 'Actuality' var netop det ord Grierson brugte til at karakterisere dokumentarfilmen ("creative treatment of actuality"), men i den performative udgave er 'den kreative behandling' erstattet af skrappe midler, dekonstruktion og rekonstruktion. (4)

Enhver filmning vil mere eller mindre bevidst have sin egen lineære opdagelsesproces indbygget. En performativ tilgang dekonstruerer de tidsfølger og årsagssammenhænge fra filmningen, der 'hænger' ved materialet. Denne distancering til og genarbejdning af materialet bevidstgør instruktøren eller antropologen om egen rolle i filmningen. Det er med andre ord en refleksiv metode. Som Schechner definerer refleksivitet betyder det "at se sig selv i selv-og-anden" (1982: 40). I filmteorien menes der som regel at filmen viser tilbage til sin egen konstruktion (Nichols 1991). Det refleksive går på selve værket. I antropologien er det mindre værket end den valgte metode (eller forsøgssopstilling i Bohr'sk forstand), der vises tilbage til i refleksive værker. Det er et spørgsmål om

synligheden, konkret og i overført forstand, af antropologens metode og intentioner i værket (Ruby 1982).

Hvis man betragter det performative som et paradigme, byder værkerne på en anden hensigt overfor publikum end mange andre faktagerer. En performativ antropolog, Johannes Fabian, ser sit arbejde som et skridt væk fra at informere henimod at performe. Han skriver "performance er grundlæggende at formgive." (Fabian 1990: 11). Og her bliver det måske klart i hvor høj grad den sammen-tænkning af to discipliner, jeg foreslår, ikke kun giver intellektuel mening men også æstetisk sammenhæng. Hvis man følger den performative metode, er det umuligt at adskille æstetiske og klippe-mæssige greb fra antropologisk analyse (Turner 1982: 94).

I den performative skole er spørgsmålet om sandhed noget der diskuteres i forhold til et publikum, snarere end i forhold til optagelsernes sandhedsværdi. Derfor kræves der mere af publikum end i film, der fastholder tidens og rummets kontinuitet og kausale sammenhænge. I traditionelle dokumentarfilm foreslås der en kontrakt med publikum om, at basale spilleregler for realisme er overholdt. I performative film er en sådan orden ikke givet på forhånd. Der er ikke en skelnen mellem et empirisk, sammenhængende lyd-billed lag, man ihvertfald kan 'tro på', og tilføjede analytiske lag i form af en voice-over eller andet. Der er en sammen-sat repræsentation, der kræver af sit publikum, at det kritisk gransker filmiske greb og kulturanalyse, der er uadskillelige.

Den performative tilgang fører antropologien og dokumentarismen meget tæt på hinanden. Ikke alene i spørgsmål om deltagelse, observation og analyse - også de mere medieafhængige spørgsmål om for-

tælling og komposition falder sammen.

Reed Dance som performance. Mange ting falder på plads, hvis man ser *Reed Dance* som et stykke performativ antropologi. Det løsriver filmen fra spørgsmål om objektivitet og naturalisme, som ikke gør meget for filmen. Filmens karakter af at være en dekonstruktion og rekonstruktion af materiale, snarere end en lineær fortælling. Den differentierede omgang med medvirkende, den underdrejede ironiske tone og fremmedgørende dubbing gør det også til en film, der konstant henviser til sin egen konstruktion. Som publikum bliver man presset til at spørge sig selv, hvad det er for en film, man er vidne til. I forhold til mange komplekse, realistiske film kan *Reed Dance* som repræsentation ikke gemme sig bag de medvirkende og deres kulturelle virkelighed. Fidyks greb i filmen gør forunderligt og pinligt opmærksom på sig selv. Både som værk og i metodisk henseende er *Reed Dance* gennemsyret af refleksivitet. Det gør at filmen ikke kun bliver en film om et ritual i Swaziland, men også en film, der kræver refleksion af de køns- og racedimensioner, der er centrale i Fidyks udlægning af aids i Afrika, og som også er uomgængelige i vestlige billeder af Afrika. (5)

Der er nærmest ikke den fordom om Afrika, filmen ikke fik mig til at producere, men på en måde, hvor fordommene var i mit hoved som spørgsmål og ikke som facts på et lærred, der med udeltagende distance kunne sluges passivt og voyeuristisk. Igennem filmen transformeres sivdansens fra at være et kulturelt højdepunkt og en uskyldig kappestrid om kongens gunst til højdepunktet for seksuelle overgreb og forløjethed. På trods af tungt konstruerede scener og en distant omgang med sine medvirkende formår

Fidyk at lave en film, der får os tæt på ellers svært tilgængelige spørgsmål om sex og kønsroller i Afrika.

Det er i den sammenhæng, det for mig giver mening at diskutere de specifikke klip, der har stødt Perret og andre. At sammenklippe vuggende balder og græshopper, der parrer sig, er i *Reed Dance* et refleksivt, og ikke et naturlisk, virkemiddel. Det er ærgerligt at Perret kun griber fat i filmens umiddelbare billeder og umiddelbare klipning. Han forholder sig ikke til den analyse, der ligger i filmens klipning. For det er klart, at det at en film er performativ og refleksiv ikke betyder, at den ikke kan være kolonial.

Og den anklage der ligger under Perrets kritik, nemlig at Fidyk er en gammel gris, kan heller ikke slås bort med at filmen beskæftiger sig med sex som emne. Filmform hænger sammen med politiske fordringer som dem Perret stiller. Hvis enhver kamerastil implicerer en videns-teori, så indeholder en klippestil en moralsk orden.

Det kan være at *Reed Dance* virker grænseoverskridende, fordi den som Rouchs *Les Maîtres fous* indvarsler en ny metode i dokumentarismen. Jeg har givet et par bud på, hvad der er nyskabende i *Reed Dance*, men det er jo dér den egentlige diskussion må begynde.

Sammenfattende kan man sige, at både Perret og Fidyk i deres argumentation om *Reed Dance* - men sandsynligvis ikke i deres oplevelse af filmen - holder fast i forsimplede forestillinger om, hvad dokumentarfilm er og hvordan de bliver til. Fidyk postulerer et ligefremt, transparent forhold mellem hans film og den swazi'ske virkelighed, og Perret gør anklagende det samme mellem specifikke klip i filmen og en politisk valør. Det har været nemmere for Perret at afvise *Reed Dance* ud fra

udvalgte klip og en overfladisk læsning af deres betydning end at gå ind i den komplekse konstruktion filmen er. Og det har været nemmere for Fidyk at hævde, at filmen afspejler en synlig virkelighed end at gøre rede for filmens forhold til mænd og kvinder, dens brud med kontinuitet og realistiske konventioner og dens selvpositionering i forhold til europæisk, neo- eller postkolonial repræsentation af Afrika. Som dokumentarister og tilskuere må vi frem til at kunne diskutere alt det, der ikke enten er virkeligt eller uvirkeligt; det der ikke er et spørgsmål om empirisk bevis, men som bevæger sig i det umiddelbart u håndterlige felt af intentioner, tiltag, sansninger, udvekslinger, tankegods og kommunikation.

Konklusion: Kulturanalyse i filmform.

Når to af Europas førende dokumentarfolk ikke kan komme længere i en diskussion om en vigtig film, er der noget galt. Min påstand er, at dokumentarismen har haft for travlt med journalistiske diskussioner om relevans og fairness til at udvikle begreber om metode og repræsentation, der passer til dokumentarismens faktiske praksis. Mit bud er, at antropologien er en privilegeret og begavet diskussionspartner for dokumentarfilmen. Som disciplin har den i hele sin levetid skullet tage stilling til anklager om kolonialisme, sexisme og voyeurisme. Og da antropologien ligesom dokumentarismen - og ulig journalistikken - er baseret på personlig oplevelse, har svarene på tiltale ikke været at finde i henvisning til dækning og vægtning, men i kritiske gennemgange af metodik i egne og andres enkeltværker. Som jeg har vist, indebærer det alt fra måden man definerer det felt, man arbejder med, til måden man interagerer med informanter/medvirkende, til de æstetiske præferencer og

politiske analyser, der kommer for dagen i klipningen. Der er mange diskussioner af metode, deltagelse, kulturanalyse, repræsentationskonventioner i skreven antropologi, der lige så godt kunne have handlet om dens filmiske tvilling, dokumentarfilmene.

Jeg har beskrevet et bud på en antropologisk inspireret dokumentarfilms metodologi, især med inspiration fra performativ antropologi. Men der sker konstant udviklinger i antropologien, som kan inspirere dokumentarister, ikke blot til at beskrive og diskutere deres fremgangsmåder, men måske især til at udvikle nye metoder.

Film

Reed Dance (Sivdans), 2001, 70 min.,

Polen/Swaziland. Findes i distribution på biblioteker og til skoler gennem DFI.

Les Maitres fous, 1957, 35 min., Frankrig/Ghana. Ikke i dansk distribution.

Steps for the Future – Actually, Life is a Beautiful Thing, serie på 39 film. Sydafrika, Mozambique, Angola, Namibia, Zambia, Zimbabwe, Lesotho og Botswana. 11 af filmene er i DFIs distribution.

Noter

1. I hele artiklen bruger jeg betegnelserne dokumentarisme og journalistik på følgende måde: Dokumentarisme bruger jeg om den instruktør-drevne dokumentarfilm, der har værkarakter. Det svarer til det, der på engelsk kaldes 'creative' eller 'authored documentaries' og inkluderer dermed ikke dokumentarisme, hvis metode på forhånd er fastlagt, f.eks. doku-soaps og andre formatbestemte dokumentargenrer (såkaldte 'formatted' eller 'slotted documentaries'). Med journalistik tænker jeg på traditionel nyhedsdækning og ikke på feature-journalistik.
2. Hvis man vil læse mere på dansk om feltarbejde og kulturanalyse i antropologien, kan jeg foreslå *Feltarbejde* og *Kulturanalyse* (Hastrup & Ramløv 1988 og 1989). En bog, der udleder en række praktiske anvisninger for, hvordan man laver dokumentarfilm af de diskussioner, jeg tager op i denne artikel, er *Cross-cultural Filmmaking* (Taylor 1998).
3. Her fortsætter Fidyk en tradition, der blev knæsat af Direct Cinema-folkene: at gøre

eet og have en helt anden formuleret metode (Taylor 1998: 9, Winston 1993). Det interessante, set med nutidens øjne, er at mange af Direct Cinema-filmene og således også *Reed Dance* kan påskønnes for det, deres instruktører kæmper så hårdnakket imod.

4. Bill Nichols har karakteriseret en række dokumentarfilm som performative (1994: 92-105). Betegnelsen kommer som den femte oven i hans tidligere opdeling af dokumentarfilm i fire modi (henholdsvis expository, observational, interactive og reflexive (se Nichols 1991). Hans karakteristik af performative film rummer en del diskussion af antropologi, men han tager ikke bestik af den performative antropologi. Også Stella Bruzzi laver en karakteristik af performative dokumentarfilm, her ud fra lingvistisk teori (Bruzzi 2000).
5. Der er for nylig blevet produceret 39 film fra det sydlige Afrika om aids, alle lavet med afrikanske instruktører. Serien hedder *Steps for the Future*, og som forventeligt giver disse film et helt andet perspektiv på aids i Afrika. Det ville være spændende at sammenligne dem med *Reed Dance*, men det er en anden artikel.

Litteratur

- Bateson, G. (1972) *Steps to an Ecology of Mind*. Aronson.
- Bruzzi, S. (2000) *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge.
- Eaton, M. (1979) *Anthropology – Reality – Cinema. The Films of Jean Rouch*. BFI.
- Fabian, J. (1990) *Power and Performance*. University of Wisconsin Press.
- Fidyk, A. (2001) "Audio-visual totalitarianism or mating grasshoppers". In *Dox* December 2001.
- Grimshaw, A. (2001) *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge UP.
- Hastrup, K. & K. Ramløv, red. (1988) *Feltarbejde. Oplevelse og metode i etnografien*. Akademisk Forlag.
- Hastrup, K. & K. Ramløv, red. (1989) *Kulturanalyse. Fortolkningens forløb i antropologien*. Akademisk Forlag.
- Heider, K. (1976) *Ethnographic Film*. Texas UP.
- Jenkins, R. (1995) *Visual Culture*. Routledge.
- McDougall, D. (1998) *Transcultural Cinema*. Princeton UP.
- Rabiger, M. (1992) *Directing the Documentary*. Focal Press.
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality*. Indiana UP.
- Nichols, B. (1994) *Blurred Boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana UP.

- Perret, J. (2001) "Audio-visual Colonialism". In *Dox* December 2001.
- Rouch, J. (1975) "The Camera and Man". In P. Hockings (red): *Principles of Visual Anthropology*. Mouton the Hague.
- Ruby, J., red (1982) *A crack in the mirror. Reflexive perspectives in antropology*. University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (1982) "Collective reflexivity: Restoration of behavior".
- In J. Ruby, red: *Reflexive perspectives in antropology*. University of Pennsylvania Press.
- Taylor, L. og I. Barbash (1997) *Cross-cultural Filmmaking. A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. California UP.
- Turner, V. (1982) "Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and reflexive anthropology". In J. Ruby, red: *Reflexive perspectives in anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Winston, B. (1993) "The Documentary Film as Scientific Inscription". In M. Renov, red: *Theorizing Documentary*. Routledge.