

Min Nabo, Nattens Dronning

En projektrapport
Der problematiserer
filmisk dokumentarisme
og den offentlige ret
til viden vis-à-vis
privatsfæren og
personlig integritet

Kommunikation, Roskilde Universitetscenter 2001
Forfattere: Gitte Krag og Jane Møller Larsen
Vejleder: Hanne Dankert

1. MOTIVATION	2
2. PROBLEMFELT	5
3. TEORI-RAMME	5
3.1. MAGT, SANDHED OG VIDEN	6
3.2. ALDER, KØN, SEKSUALITET OG 'ANDETHED'	8
3.3. ETIK OG MORAL	10
3.3.1. <i>Etik</i>	10
3.3.2. <i>Moral</i>	11
3.4. STYRING AF OPFØRSEL ELLER OPFØRELSE AF STYRING (CONDUCT OF CONDUCT)	12
3.5. DOKUMENTARISME – HVAD ER DET?	13
3.5.1. <i>Billede er tekst er ord er levende (billeder)</i>	14
3.6. 'NY' SUBJEKTIVITET	16
3.7. DOKUMENTARISK REPRÆSENTATION – NICHOLS' FEM MODALITETER	16
3.7.1. <i>Den sagsfremstillende repræsentation</i>	17
3.7.2. <i>Den observerende repræsentation</i>	17
3.7.3. <i>Den interaktive repræsentation</i>	18
3.7.4. <i>Den refleksive repræsentation</i>	19
3.7.5. <i>Den performative repræsentation</i>	19
3.8. VÆRDILÆRE (AXIOLOGI), ETIK & REPRÆSENTATION	21
3.9. KAMERAETS ETISKE 'BLIK' – 'THE GAZE'	22
3.9.1. <i>Det tilfældige 'gaze'</i>	23
3.9.2. <i>Det magtesløse 'gaze'</i>	23
3.9.3. <i>Det truede 'gaze'</i>	23
3.9.4. <i>Det indblandende 'gaze'</i>	24
3.9.5. <i>Det menneskelige 'gaze'</i>	24
3.9.6. <i>Det professionelle/kliniske 'gaze'</i>	25
3.10. NARRATIVE PRINCIPPER & FORTÆLLINGENS KOMPOSITION	25
4. HISTORIEN BAG PRODUKTIONEN	28
4.1. BAGGRUND OG OPTAGELSER AF RÅMATERIALE	28
4.2. REDIGERING, BUDSKAB(ER) OG MÅLGRUPPE(R)	30
5. ANALYSE AF DET SAMLEDE FELT	32
5.1. ANALYSENS PRIMÆRE OMDREJNINGSPUNKTER	33
5.2. "MIN NABO – NATTENS DRONNING" SEKVENSER, SCENER OG TEMAER	33
5.2.1. <i>Introduktionen</i>	34
5.2.2. <i>Syng scenen</i>	36
5.2.3. <i>Vesterbro sekvensen</i>	37
5.2.4. <i>Smykker og dimser</i>	40
5.2.5. <i>Hårvask sekvensen</i>	41
5.2.6. <i>Børnetema (intensifikation)</i>	42
5.2.7. <i>"Død & Gud"</i>	44
5.2.8. <i>"Modeshow"</i>	44
5.2.9. <i>Spisesalon</i>	45
5.2.10. <i>Amera butik</i>	47
5.2.11. <i>Mucki Bar</i>	47
5.2.12. <i>Filmen i filmen (i filmen)</i>	50
6. KONKLUSION	52
7. LITTERATURLISTE	58

1. Motivation

Projektet med Inge (Min Nabo "Nattens Dronning") startede, som det fremgår af rulleteksterne i filmen, tilbage i 1996.¹ Dengang var projektet tænkt som et Filmværkstedeprojekt og ansøgningen til Københavns Filmværksted og deres begrundede afslag er vedlagt som bilag A. Forud for daværende ansøgning til Filmværkstedet skal motivationen spores i Inges og mit nabovenskab, altså den private sfære ('the private is political') samt en stor lyst til at eksperimentere med dokumentarfilmen, den såkaldte 'virkelighed' og dennes mange udtryksformer.

Jeg mødte Inge i 1993 og har igennem alle de år jeg har boet i huset på Nørrebro (v/Nørrebros Runddel) haft næsten daglig kontakt med hende. Det der virkelig overraskede mig dengang såvel som nu, er andre menneskers forundring over, at vi kunne være venner og jeg har oplevet at få kommentarer som: "*Nåh Jane, der har du rigtigt nok fundet dig et godt socialt eksperiment hva!?*" eller "*Har hun været luder?*" eller "*Er det der virkelig din bedstemor!?*" eller "*Hun er godt nok langt ude, og det er vel nok synd for hende*" etc. Alle disse kommentarer samt underlige blikke eller højroastede anråb fra forbipasserende, når vi gik/går tur sammen, følte jeg som provokerende, især da jeg aldrig har betragtet Inge hverken som et socialt tilfælde, en 'afdanket luder' eller en det nødvendigvis er synd for.² Tværtimod har hun altid for mig fremstået som noget ret genkendeligt. Et viljestærkt levende menneske der ikke er bange for at eksperimentere med konventionerne, en 'survivor' der ynder at have det sjovt og socialisere med andre, og frem for alt en kvinde der gør hvad der passer hende, indenfor rammerne af hvad hun finder moralsk (u)holdbart. Ofte har jeg tænkt tanken, at hvis hun så helt 'almindelig' ud, ville der nok ikke være en eneste der løftede brynet når vi gik ud sammen. De ville måske snarere tro, at jeg var en art hjemmehjælper, der var ude at handle med en 'outrær' pensionist, og at 'fællesskabet' ergo var en del af mit job.

Derfor; dette møde med andre menneskers fordomme, hvor negative/positive de end er, har været afgørende for, at jeg mente og vi også nu mener, at Inges historie er vigtig. Der er på en eller anden måde noget helt galt hvis andre mennesker udelukkende oplever venskabet som et socialt eksperiment, biologisk familie og/eller den 'barmhjertige samaritaner' der stiver sig selv af ved omgang med 'samfundets ofre'.

¹ Råmateriale til filmen blev 'skudt' på HI-8 format i september 1996 over fem efterfølgende dage rundt omkring i København, dog primært på Nørrebro. Vi var tre veninder (inkl. Inge) der lavede projektet sammen og research samt overvejelser om virkemidler foregik mere eller mindre simultant med optagelserne. På daværende tidspunkt havde vi en mundtlig aftale om, at hvis filmen blev god, ville vi forsøge at sælge den til Danmarks Radio, hvilket Inge dengang syntes var en god idé.

² Hermed ikke ment, at jeg ikke respekterer den sorg Inge har gennemgået bl.a. i forbindelse med fjernelsen af sine spædbørn, overfald på sin krop o.l., men jeg kan ikke fastfryse hende i en offer-rolle hun ikke selv indskrives i, i det 'nu' hvor hun befinder sig.

Faktisk har vi ret svært ved at tolerere at vores samfund er så afmarcheret i forhold til samvær imellem 'unge' og 'ældre', 'etniske' og 'ikke-etniske' (som naturligvis ikke findes), 'rige' og 'fattige', 'uddannede' og 'ikke-uddannede', 'normale' og 'ikke-normale' etc. og at disse former for samvær mere synes at være undtagelsen end reglen. Vi finder det derfor interessant at studere nærmere, hvad det er, der skaber disse skel og understøtter disse dikotomier og fordomme. Hvis den påståede polarisering imellem diverse samfundsgrupper vokser, hvordan kan man så redegøre for det, og ligeledes bidrage til det modsatte? Hvad betyder solidaritet i vore dage, og hvordan kan man argumentere for at solidaritet stadig er nødvendig og vigtig? Og frem for alt i dette projekt, hvordan kan vi forholde os til repræsentation som felt, hvis dette er det centrale område til dannelsen og/eller nedtoningen af 'andethed'. Med andre ord, hvordan skaber vi filmisk en inkluderende bevægelse frem for en ekskluderende og hvad legitimerer, at vi gør det ene frem for det andet når resultatet altid vil blive netop 'andethed'?

Vi vælger at tage et særdeles normativt standpunkt i forhold til menneskers oplevelse af deres 'rum', og vi har bl.a. har ladet os inspirere af Steven Jones': "*Man må gå ud fra, at hvis fisk kan mærke det vand de svømmer i, kan mennesker også mærke det rum de bevæger sig i, vel at mærke hvis de mærker efter.*" Vi er af den overbevisning at flere mennesker burde 'mærke efter'. Med risiko for at lyde arrogante: Komme ud over 'deres lammelse' og åbne deres øjne og lytte til andre menneskers erfaringer og historier, om hvordan de oplever verden. Samtidig har vi et måske naivt håb om, at man så kunne skabe et mere tolerant samfund, hvor udgangspunktet kunne blive at man stolede mere på hinanden og ikke var så bange for hinanden, hvilket vi mener er en total *deroute* for en hvilken som helst demokratisk funderet tankegang i et parlamentarisk demokrati. Således eksperimenterer vi med identitetspolitik og tilhørsforhold, og filmen om Inge skulle gerne fremstå som et helt klart signal til omverdenen om, at der er mange måder at leve livet på, uden at mennesker nødvendigvis indskrives sig i offer-roller, uden at man behøver at tage afstand fra disse menneskers valg og uden at man nødvendigvis behøver at vælge ligesådan.

Derfor har vi bl.a. også valgt at tage udgangspunkt i post-strukturalismen og Michel Foucaults tanker om magtrelationernes diskursive kampe/diskussioner om 'sandheden'. Ikke fordi vi således ønsker at nå frem til 'Sandheden' - dette ville undergrave hele vores teoretiske fundament og politiske idé - men fordi vi mener, at ingen seriøs teoretisk diskussion omkring repræsentation af 'den anden' burde kunne finde sted, uden at man inddrager refleksioner om begrebet i sig selv. Vi kan aldrig producere en 'tekst' om 'den anden', med udgangspunkt i et totalt tilgængeligt 'objekt', der kan nåes udenfor vores erkendelse.

‘Andre’ konstrueres, af dem der repræsenterer dem, af dem der reflekterer over denne repræsentation og af ‘den andens’ repræsentation af sig selv, og der er altid en grund til at man vælger en repræsentationsmåde frem for en anden.

Herunder er det vigtigt at se nærmere på hvilken repræsentationsmodalitet vi har valgt at beskæftige os med. Næmlig dokumentarismens modaliteter, nærmere betegnet dokumentarfilmens. Dokumentarfilm og disses udtryk har altid interesseret os og selvom fiktionsfilm, samt naturligvis teatret, også er fantastiske størrelser, har interessen for dokumentarfilm altid været i højsædet. De filmiske historier fra ‘virkeligheden’ vi er blevet præsenteret for, siden vi var små børn, har ofte tiltalt os med deres intensitet og forunderlige mangel på grænser, for hvad der (ikke) er muligt i sociale konstellationer, og at ‘virkeligheden’ overgår fantasien synes inden for denne genre således ikke at være letsindig omgang med ‘sandheden’.

Det der indenfor kommunikationsstudier, i lyset af dette projekt og vores valgte post-strukturalistiske univers, har været og er særdeles spændende er derfor: Hvad er dokumentar? Som Trinh T. Minh-Ha³ har formuleret det: “*There is no such thing as documentary*”, samtidig med at hun selv laver dokumentarer, skal i vores univers ikke tolkes som en provokation, men nærmere som et udtryk for, at der ikke er nogen sammenhængende homogen virkelighed, man som filmskaber bare kan gå ud og samle ind. Ikke desto mindre synes genren som sådan at være så fasttømret, at vi på den anden side ikke ved, hvordan vi ellers skal kontekstualisere vores film, hvis vi ikke kategoriserer dem herunder. Vi trækker derfor på en del (film)teoretikere, der problematiserer denne (ikke)genre⁴ og sætter diskussionen i fornyet lys i forhold til store samfundsomvæltninger de sidste 10-15 år. Bl.a. Bill Nichols har forsøgt at skabe en udvidet genreforståelse i kraft af sine teorier om de forskellige dokumentariske modaliteter i lyset af magt, etik/moral, axiologi og krop.

Nogle ville måske anskue dette som en pseudodiskussion: “*Åh nej! Ikke den igen, virkeligheden er da derude. Det kan enhver da se!*” Men, bl.a. i forhold til dokumentarisme og vidensproduktion/konstruktion er det jo lige netop her, hunden ligger begravet. At vi tilsyneladende ikke ser og mærker det samme ‘rum’, er derfor ikke en

³ Er bl.a. kendt for sine eksperimenterende dokumentarfilm og post-strukturalistiske tilgang. Underviser idag i ‘Kvindestudier’ v/University of California, Berkeley. Hun indskrives sig i flere roller, bla. som forsker, kunstner, kritiker og skribent.

⁴ Trinh T. Minh-Ha formulerer det således: “*One could also say that every good film is both documentary and fictional, because the best fiction films are the ones that are very close to reality ... and the best documentaries are the ones that are aware that you have to build, in order to bring out certain aspects of life, of (your ed.) reality. So they are constantly intermeshed.*” i “There is no such thing as documentary” artikel fra bladet DOX, interviewer Eva Hohenberger, i kompendiet *Refleksiv Dokumentarfilm* fra KUA, Institut for Film- og medievidenskab 1999. Dette standpunkt er væsentligt i forhold til de uklare grænser

pseudodiskussion, da manglen på repræsentation af visse 'sandheder' frem for andre 'naturligheder' har meget mærkbare effekter, og da især overfor 'den anden' der ekskluderes og/eller sættes i bås som unormal/afviger. Ergo, vi ønsker ikke i dette projekt at tolke post-strukturalismens epistemologiske grundlag som en 'tandløs hund' ('*anything goes*') fordi det hele alligevel kunne have været historisk anderledes. Tværtimod, kan vi muligvis med udgangspunkt i de-naturaliseringer skabe fornyede muligheder for de ikke-repræsenterede 'andre' (og os selv) samt skabe nogle tilsyneladende tiltrængte refleksioner omkring identitetens flygtighed - sat overfor dogmatismens til tider ulidelige tyngde.

2. Problemfelt

Med baggrund i vores film og motivationen for at lave den, samt beskæftige os med den på et højere semiotisk teoretisk plan, har vi indkredset følgende problemfelt:

- **Hvordan kan man som dokumentarfilmskabere legitimere den almene ret til viden og indsigt samtidig med et ønske om at respektere de repræsenteredes integritet og privatlivets grænser?**

Herunder ser vi nærmere på:

- Filmskabernes etiske og moralske ansvar overfor de(n) portrætterede såvel som publikum, samt filmskaberens 'conduct of conduct' og repræsentation af sit 'selv' via eksplicitering af bestemte måder at anskue verden på og indskrivning i visse diskurser frem for andre.
- Overvejelser omkring *hvordan* vi repræsenterer 'den anden' (mennesket og kroppen) når alle former for repræsentation indeholder risikoen for fabrikation, forvrængning og formindskelse/forstørrelse samtidig med at kønnets betydning, for valg af visse diskurser frem for andre, inddrages.

3. Teori-ramme

Overordnet er vi som nævnt inspirerede af et post-strukturalistisk univers med udgangspunkt i den franske filosof Michel Foucaults teoridannelse om historicitetens afgørende betydning for menings- og sandhedsproduktioner som socio-kulturelle konstruktioner. På et eksplicit filmteoretisk plan fokuserer vi primært på Bill Nichols' teoridannelse om repræsentation og dokumentarisme, samt hans overvejelser omkring axiografi (værdilære) og vinklingens betydning for dokumentarens udsigelse.

imellem fakta og fiktion, men ligeledes problematisk i forhold til hvornår noget er 'bedst'. Overstyliseret, vel-scenesat og til og med karikeret skuespil kan i visse kontekster skabe fremragende filmiske resultater.

Disse to teoretikere 'spiller' meget fint sammen og det er ligeledes tydeligt at Nichols er meget inspireret af Foucault og dennes filosofiske og samfundsvidenskabelige anskuelser.⁵ Dette er naturligvis ikke et sammentræf, men netop en mulighed for at sætte filmproduktion i lyset af en større og mere overordnet diskurs omkring medieproduktioners effekter i forhold til 'det der er', primært med fokus på historien, materien og de socio-kulturelle konstruktioner og 'sandheder' der skaber de samfund mennesker lever i.

3.1. Magt, sandhed og viden

Set i lyset af dokumentarfilmens almene status som sandhedsvidne samt dens effekter i den historiske verden, finder vi Michel Foucaults teoridannelse, om magt og viden som uadskillelige størrelser, særdeles relevant. Foucault ser magt som en menneskelig substans, og som noget alle mennesker praktiserer, når de kommunikerer og indgår i sociale relationer. Det er derfor ikke muligt at komme 'udenfor' magten eller at vælte den *per se*, eller nå til et samfund hvor magtrelationer ikke eksisterer. Ligeledes er det heller ikke muligt at være total pacifist, da alle levende mennesker bidrager til både holdningsændringer og holdningscementeringer (primært ekspliciteret igennem moral) i handlinger såvel som i 'ikke-handlinger'.⁶

Som Foucault udtrykker det: "... *power is neither given, nor exchanged, nor recovered, but exercised and (...) it only exists in action.*"⁷ Dvs. det er iflg. Foucault ikke muligt at anskue magt som centraliseret et specifikt sted. Magt manifesteres i praksisser og menneskelige relationer og "*the individual which power has constituted is at the same time its vehicle.*"⁸

Alle mennesker indgår i magtrelationer og derfor udøver alle mennesker også magt i deres sociale rum, men dermed ikke sagt at konsensus er ligetil og at indflydelsen er ligeligt fordelt. Den reelle indflydelse som et givet individ kan opnå afhænger af dette menneskes subjekt-position og *viden*⁹ om den givne kontekst. Dvs. indlejret i forskellige diskurser i den historiske verden er magt og viden således konstant i bevægelse og særdeles produktive, samtidig med at 'videns-magten' er både reproducerende og transformerende.

⁵ Overordnet tager vi udgangspunkt i Foucault og Nichols og Bordwell, men herudover inddrager og reflekter vi med flere teoretikere der supplerer eller modsiger de problematikker vi cirkler omkring.

⁶ Sofavælgere f.eks., er en slags paradoksal handling eftersom dette (ikke)valg udløser målbare effekter. Det er disse effekter der interesserer Foucault og de analyseres primært ved at se nærmere på teknologier og teknikker bag effekterne. Således har man et særdeles brugbart redskab til at denaturalisere fænomener der i det respektive samfund tages for givet.

⁷ Foucault, 1980, s. 89

⁸ Foucault, 1980, s. 98

⁹ Samt: Status, formuleringsevne, erfaring, retorik, karisma, (ud)dannelse - blandt mange andre.

Magt er derfor hverken positiv eller negativ i sig selv, men kan primært studeres i lyset af effekterne af visse magtpraksisser og hvordan disse påvirker mennesker henholdsvis negativt og/eller positivt. Den intenderede magtudøvelse praktiseret i magtrelationerne er herfor produktiv i særdeleshed i forhold til modreaktioner. Disse modreaktioner (mod-magt) kan manifestere sig ved direkte og eksplicit (bl.a. fysisk) opposition eller kan være artikulerede i moddiskurser. Mod-magten vil således skabe yderligere viden om 'tingenes tilstand' og forstærkelse af visse diskurser fremfor andre. Magt ernærer sig derfor på viden, der igen er ekspliciteret igennem magt. Heraf begrebet 'videns-magt'.

Dette komplekse net af magt/viden/mod-magt og diskursive reproduktioner eller transformationer er i høj grad afgørende for hvordan sandheder konstitueres eller forkastes som 'løgne'. Denne sandhedsproduktion og legitimering af visse størrelser frem for andre foregår i alle grupper og samfund, og visse positioner som er blevet legitime på et givent historisk tidspunkt kan bidrage til at klarlægge sandhedsregimerne i det respektive samfund og kan samtidig analyseres som sådanne.

*"Each society has its regime of truth, its general politics of truth; that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true, the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements; the means by which each is sanctioned; and the techniques and procedures accorded value in the acquisition of truth; the status of those who are charged with saying what counts as true"*¹⁰

Magt er derfor ikke i opposition til sandhed, men som viden uadskillelig herfra. Foucault udtrykker det således: *"We are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth."*¹¹

Dokumentaren er således med sin status som sandhedsvidne, bl.a. i form af visuel antropologi, etnografisk repræsentation og som ukritisk indsamlet empiri der repræsenterer den virkelige 'virkelighed', uadskillelig fra filosofi om viden, magt og sandhed. Og derfor er det ligeledes muligt at sidestille dokumentarfilmen med socialvidenskaben og dennes epistemologiske¹² diskussion(er) og problematikker. Hvordan ved vi, hvad *der er*? Dette er en tusindårig diskussion, og dette projekt kan naturligvis ikke favne bare en brøkdel af diskussionerne, men vi vil alligevel forsøge at trække nogle tråde op i forhold til de for os vigtigste problematikker – set i lyset af vores film "Min nabo - Nattens Dronning".

¹⁰ Foucault, 1980, s. 131

¹¹ Foucault, 1976, s. 93

¹² Kort beskrevet forstår vi epistemologi som 'modes of knowing' set i lyset af ontologi som 'modes of being'. Disse to størrelser sameksisterer og er umulige at adskille, men fokuserer dog på forskellige dimensioner af det at være et menneske.

3.2. Alder, køn, seksualitet og 'andethed'

Nogle af de dominerende sandhedsregimer, vi både reproducerer og forsøger at bidrage til at transformere i vores film, er bl.a. størrelserne: **Alder, køn og seksualitet**. Set i lyset af ovenstående, anskuer vi disse størrelser som diskursive 'sandheder'; kategorier med præmisser i historien og som i vores samtid fortrinsvis giver mening via modsætninger. Dikotomierne: Ung vs. gammel, kvinde vs. mand, heteroseksuel vs. homoseksuel og hore vs. madonnaen (moderen). Da disse størrelser er historiske socio-kulturelle konstruktioner er der således forandringspotentialer i måden hvormed disse kan repræsenteres og derved forstås, tænkes og praktiseres (og vice versa).

Alder og køn, som betingelser for identitet i vores kulturkreds, bliver indskrevet i vore kroppe fra fødslen. *Så og så mange måneder og hin eller dette køn*. I forhold til disse størrelser, bliver vi af andre placeret og kategoriseret - i dag ofte tidligere end selve fødselen. Men **køn** som naturgiven størrelse kan som nævnt problematiseres og iflg. Dorte Marie Søndergaard¹³ og Judith Butler¹⁴ kan man diskutere om det biologiske køn, den måde hvorpå vi forstår vores kroppe – vores transcendentale udgangspunkt – ikke altid/allerede har været et socialt konstrueret køn. Således er det vi, iflg. disse teoretikere, forstår som vores biologiske køn altså en socio-kulturel konstruktion, der er afgørende for hvordan vi vælger at leve vores liv og æstetisere vore kroppe, samt et kriterium for hvordan vi socialt bliver 'tilbudt' at kunne leve vores liv i den verden der omgiver os.

Ligeledes kan man problematisere **alder**. At visse kompetencer og erfaringer opnås igennem livet kan ikke diskuteres, men at de udelukkende kan tilskrives visse aldre (og køn!) frem for andre er en helt anden diskussion. Man kan f.eks. spore udgangspunkterne for konstruktionerne *teenager* og *pubertet* samt *overgangsalder* og *pensionist* til bare sidste århundrede, og ligeledes diskutere hvornår man sidder foran en barnlig voksen eller et voksent barn. Hermed problematiserer vi i vores film normer omkring og essensen i det at være 'gammel' og det at være 'ung' (samt 'barn').

Seksualitet (eller begærsretning og begærsbehov samt moralen bag disse) er som bekendt en 'problematisk' størrelse, da denne menes at udvikle sig over tid. Ikke desto mindre tilskrives vi som kønnede kroppe visse normer frem for andre, og groft sagt tager normerne for vores 'voksenliv' i det danske samfund primært udgangspunkt i heteroseksualitet og monogami.¹⁵ I løbet af livet co-producerer vi disse størrelser med det omkringliggende samfund og udtryksformerne er mange og varierede.

¹³ Der refereres til Dorte Marie Søndergaards 'Tegnet på Kroppen' fra 1996.

¹⁴ Med inspiration fra Butler's 'Gender Trouble – Feminism and the subversion of identity' 1999.

¹⁵ Dette har ikke altid været tilfældet. Vi er opmærksomme på at det er en meget omfangsrig diskussion og bidragsydere kommer fra alle retninger i samfundet. Ikke desto mindre har feministisk teoridannelse været toneangivende indenfor dette felt, men eftersom vi ikke er tilhængere af en biologisk essens kan vi heller ikke klandre 'patriarkatet' for dennes (i visse kredse) påståede altfavnende overdominans over kvinder. Der

Hvordan og hvorledes denne co-produktion sker, kan vi ikke gå i dybden med indenfor omfanget af denne rapport, men man kan åbne op for en diskussion ved at se på visse dominerende repræsentationer af seksualitet (frem for andre) og problematisere hvorledes visse måder bliver 'naturlige' og 'givne' samtidig med, at andre anskues som afvigende kriminelle eller slet og ret 'umulige'. Her igen kommer Foucault på banen med "Seksualitetens Historie" hvori han problematiserer essensen i sex og seksualitet som sandhedsregimer der hviler på *Scientia Sexualis*. Nærmere beskrevet, hvorledes videnskaben har konstrueret seksualitet som felt og således 'kreeret' en åbning for politisering af menneskets mest intime sfærer. Som han udtrykker det:

*"In short ... to describe this regime of power-knowledge-lust which establishes our speech about human sexuality ... the most important is to consider that we are talking about it, who is talking about it, from which point of views, which institutions call for talking about it, collect and disseminate what is being said about it ... furthermore the important thing to know is, in which shapes and in which channels, enrolled in which discourses, do power reach the most insignificant and individual modes of action, what routes allow power to reach rare and hardly visible types of lust ..."*¹⁶

Endvidere kan vi inddrage Butler, der mener: *"If sexuality is culturally constructed within existing power relations, then the postulation of a normative sexuality that is 'before', 'outside' or 'beyond' power is a cultural impossibility and a politically impracticable dream, one that postpones the concrete and contemporary task of rethinking subversive possibilities for sexuality and identity within the terms of power"*¹⁷

Visse repræsentationsformer indenfor bl.a. dokumentarismen vil således bidrage til en cementering af visse måder at 'tænke og forstå' seksualitet på og/eller bidrage til en forrykkelse af, hvad vi opfatter som en 'sand og sund' seksualitet. De medicinsk-juridiske, og hermed politiske rationaler for vores forståelse af seksualitet, kan tilskrives historiske konstruktioner og normative positioner i samfundet, og disse rationaler bør derfor studeres i lyset af et samfund som det danske, der sætter 'orden' og økonomisk vækst i højsædet. Overfor f.eks. subversive former for seksualitet, der enten kriminaliseres, devalueres og/eller underkendes som 'unormale' og 'ynkelige' - herunder prostitution. Ethiske og moralske overvejelser om dokumentarens politiske budskaber er således vigtige, hvis man f.eks. ønsker at styrke 'transformerende kræfter' i samfundet, og ligeledes hvis

har altid eksisteret mennesker der har forstået sig selv som 'kvinder', selvom betydningen af denne forståelse har forandret sig over tid, og hermed har der altid været et 'univers' hvor disse 'kvinder' har gennemlevet og reproduceret erfaringer. Således må man tænke problematiseringen i både epistemologisk og ontologisk perspektiv. At der ligger store forandringspotentialer i de problematiserede størrelser er noget lettere at tage stilling til i 'tankerummet' end det er at praktisere i 'erfaringsrummet'. Ikke desto mindre er det afgørende for forandringer i erfaringsrummet at 'noget kan tænkes'.

¹⁶ Foucault, 1994, s. 24

¹⁷ Butler, 1999, s. 40

man ønsker at skabe et billede af 'den anden,' der inkluderer og ikke nødvendigvis ekskluderer. Sidstnævnte synes at være en stigende tendens på visse 'dominerende' Tv-kanaler i dagens Danmark.

3.3. Etik og Moral

Vi har også i denne kontekst valgt at inddrage Foucaults teoridannelse, eftersom han giver et fint og komplekst bud på, hvorledes man kan fortolke etik og moral samt kaste lys over deres samspil. Når vi indskrives os i visse kategorier frem for andre, samt agerer i lyset af normer og sandhedsregimer, og når magtrelationer bidrager til at forme vore identiteter, kan dette ses i lyset af forholdet imellem moral (indlejret i sandhedsregimer) og etik (vores relation til os selv, altså selvskabelsen).

3.3.1. Etik

Det at skabe sig selv kræver viden, selvbeskuelse og -refleksion. Foucaults pointe er, at måden hvorpå vi gør det, har ændret sig radikalt over tid og groft sagt opdeler han sine overvejelser i det klassiske og det moderne menneske, og tager os med tilbage til det gamle Grækenland hvor han mener, at selvskabelsen primært var baseret på en ontologisk selvbeskuelse og ikke som hos det moderne menneske, en psykologisk. Han identificerer fire aspekter af etik: Det første er den etiske substans, hvilket er den del af os der er mest relevant for etisk bedømmelse. Det andet aspekt kalder Foucault subjektificeringsmodus, hvilket er knyttet til en konkret motivation og subjektets indskrivning i f.eks. et æstetisk valg, en videnskabelig 'sandhed' osv. Det tredje aspekt er den såkaldte 'selvformende' aktivitet, som er den teknik hvormed man konstituerer sig selv som etisk subjekt/menneske, og endelig det fjerde aspekt 'telos' som knytter sig til idealer og 'det etiske menneske' vi ønsker at være/blive til.

Eftersom den etiske dannelsesproces kræver viden, er det der primært interesserer Foucault, de reelle praksisser og teknikker bag denne selvskabelse, der eksisterer i alle kulturer men manifesterer sig yderst forskelligt. I lyset af de gamle grækere der iflg. Foucault primært baserede deres etik på æstetik og ontologisk erfaring mener han, at det moderne menneske problematiserer 'sig selv' over for 'sit selv', hvilket er en teknik der har udviklet sig over tid og bl.a. er funderet i introduktionen af det han kaldet 'psy-universet' (klinisk psykologi, psykiatri, psykoanalyse o.l.) samt praktiseret igennem bl.a. det at formulere sig på skrift (adgang til at 'bedrive' repræsentation via et medie, udenfor kroppen). Disse teknikker mener han er direkte forbundne med 'kultivering af selvet'.

*"These new instruments were immediately used for the constitution of a permanent relationship to oneself."*¹⁸ Yderligere ser han Descartes som toneangivende for udviklingen af denne type for menneskelig selvbeskuelse, idet Descartes lægger grunden

til det Cartesianske subjekt, hvori der opstår en dualisme mellem tanke og krop, primært med udgangspunkt i hans: "*Cogito ergo sum*" – "*Jeg tænker ergo er jeg.*"

Men hvorfor er dette vigtigt i forhold til vores projekt? Og hvor vil Foucault hen med disse tanker? Vi vover pelsen og lader vores fortolkning tage udgangspunkt i de transformerende potentialer, der ligger i at 'tænke os selv' anderledes. Vore tanker såvel som vore kroppe. Og de døre der hermed åbnes for forskellige former for repræsentation (af andre såvel som en(s) selv). Men dette kan aldrig analyseres uden at inddrage 'det omkringliggende'. Her spiller sandhedsregimerne og lovgivning i de respektive historiske samfund en væsentlig rolle. Og som Foucault opsummerer om etik: "*Here you have the idea of a logos as if it was, without any intervention on your part; (but) you have become the logos, or the logos has become you.*"¹⁹

3.3.2. Moral

Foucault forstår moral som en form for internalisering af disciplinerende teknikker. Dvs. realiseringen af epistemer: "*vidensfelter eller ureflekterede forudsætninger; de historiske og kulturelle mønstre som afgør hvad der kan tænkes, og hvad der lader sig tænke i forskellige perioder*"²⁰. Hans primære fokus ligger på socialvidenskaben, fordi han mener, at der her er tale om en 'flydende og brudt' grænse imellem epistemologi og ontologi. Tankerne er blevet til væren og vice versa, og Foucault ser disse diskurser stærkt forbundet med normaliseringspraksisser og legitimering af visse praksisser frem for andre. Det centrale aspekt er således normerne, der er knyttet til disse diskursive praksisser, der lægger op til en vis måde at tænke på og hermed en vis måde at opføre sig på. Med andre ord, normative og disciplinerende praksisser baseret på moralske imperativer har været og er vigtige instrumenter i skabelsen af det moderne individ – (som) subjekt såvel som objekt.

Foucault's kendte værk "Discipline and Punish" bliver her centralt for, hvordan vi forstår og kan beskrive det moderne subjekts moral, og hvorledes dette subjekt vælger at indskrive sig i visse objektiviseringer (kategoridannelser) og hermed 'underkaste' sig en norm, eller vælger at bryde med normerne og således risikere en disciplineringsstraf eksempelvis i form af fysisk internering. Det er vigtigt at understrege, at det ikke er muligt at ignorere eller forlade 'spillets regler', da man som subjekt altid vil forholde sig til sin omverden, mere eller mindre frivilligt, pga. af sin blotte tilstedeværelse.

"... government encompasses not only how we exercise government over others, or how we govern abstract entities such as states and populations, but how we govern

¹⁸ Foucault i Rabinow 1983, s. 277-278

¹⁹ Foucault i Rabinow 1984, s. 286

²⁰ Klassisk og moderne Samfundsteori 1996, s. 329

ourselves".²¹ Således kan man mene, at alder, køn og seksualitet er videns-magt konstellationer der afspejler en samfundsmoral, og hermed ekspliciteres moralen i intersektionen 'sandhed' og krop. Dermed er f.eks. erkendelsen af vores 'personlige' seksualitet en intensificering af vores forhold til vores selv, samt en moderne måde at konstituere os selv som et moralsk subjekt. Ergo seksualitet (såvel som køn, alder, etnicitet, nationalitet, klasse) og magt er sameksisterende, og ligeledes er politiseringen af disse størrelse uadskillelige fra magtrelationernes kampe og diskussioner om 'sandheden'.

3.4. Styring af opførsel eller opførelse af styring (Conduct of Conduct)²²

"From the perspective of those who govern, human conduct is conceived as something that can be regulated, controlled, shaped and turned into specific ends."

Vores fortolkning af Foucaults 'conduct of conduct' er, at dette begrebspar skal forstås som en möbius-bevægelse imellem samfund og individ. På den ene side, det i samfundet (og staten) funderede formål, at 'styre' og disciplinere befolkningen med grundlag i et 'fælles bedste', og på den anden side individet der 'opfører sig' i henhold til dennes fortolkning af sandhedsregimerne.

Således vil et individ igennem opførsel og opførelse (måden man repræsenterer sit 'selv' på), selvgranskning, selvscenesættelse, 'performance', selvregulering etc. altid reflektere den pågældende magtrelation (möbius-båndet) imellem individet og 'de andre'. I denne kontekst fokuserer Foucault på vigtige samfundsmæssige institutioner såsom skoler, fængsler, hospitaler og industrier, og mener at disse spiller en afgørende rolle ifht. 'conduct of conduct', samt at disse institutioner har bidraget til en kollektivisering af selvsamme. Han nævner at de subjekter der indgår bl.a. i uddannelsesmæssige sammenhænge (f.eks. universiteter og/eller film-skoler²³) 'underkaster' sig de uddannelsesmæssige discipliner og teknikker og at disse subjekter både vil 'performe', co-producere og reproducere den dominerende moral og de indlærte teknikker og teknologier i deres omkringliggende samfund.

Hermed 'langer' han ud efter eksperterne og disses sandhedsregimer, og får på samme tid installeret ekspertvidens effekter i det enkelte subjekts performance i samfundet. Ikke

²¹ Dean 1999, p. 12

²² Foucaults begrebspar 'conduct of conduct' er vanskeligt at oversætte, eftersom der er flere meninger indlejret i ordet conduct. Disse meninger kan der så igen veksles imellem: styring af styring, styring af opførsel, styringens opførelse, opførelsens styring (bemærk forskellen opførsel og opførelse) etc. Ligeledes kunne begrebet oversættes til styring af handlemåde og/eller handlemådens styring. Det er dog vigtigt at understrege at Foucault i denne sammenhæng taler om magtrelationer og således om 'government', eller som han kalder det 'governmentality', og at denne 'styringsmentalitet' opererer både imellem samfund og individ og i individet selv. Hvorledes dette 'selv' opfatter sit 'selv' ifht. 'de andre' og handler/styrer sig derefter.

²³ Vores tilføjelse.

desto mindre, tager han afstand fra en essentialistisk tilgang til mennesket, og hermed flyder definitionen af 'conduct of conduct' konstant imellem de to størrelser.²⁴

Der er altså ingen konspiration at finde, og som en af hans tilhængere Rose udtrykker det: *"Human beings are not the unified subjects of some coherent regime of government that produces persons in the form it dreams. On the contrary, they live their lives in a constant movement across different practices that subjektify them in different ways"*²⁵

Set i lyset af repræsentationens og dokumentarismens betingelser, at disse nødvendigvis 'styres og opføres' af mennesker, bliver ovennævnte således særdeles relevant, og især i forhold til intentionerne, moralen og æstetiseringen bag produktionen af disse.

3.5. Dokumentarisme – Hvad er det?

Om dette er der skrevet mangt og meget, og vi kan indenfor rammerne af dette projekt kun favne ganske få dimensioner af diskussionerne, som i øvrigt foregår på mange planer - filosofiske, ideologiske, æstetiske etc. Ikke desto mindre skal dette lille afsnit ses som vores positionering, i forhold til hvordan vi forestiller os visse udsnit af begrebet dokumentarisme. Vi ser således på nogle af diskussionerne og delelementer af hvad de dokumentariske blandingsformer har af fremherskende udtryk i dag. Ligeledes skal tilføjes, at vi er opmærksomme på, at den såkaldte 'nye' subjektivitet (herunder de performative dokumentarfilm) ganske rigtigt har vundet fremgang de sidste år, men denne har dog (stadig) ikke opnået status som dominerende repræsentation i konventionelle og populære mediediskurser i Danmark.²⁶

Om dokumentarisme skriver Michael Renov: *"All of these desires evinced by the early practitioners of the cinema – for factual sustenance, the discovery of the laws of cinematic motion and the perfectibility of perception – are deeply implicated with the scientific project. It is the domain of non-fiction which has most explicitly articulated the scientific yearning; it is here also that the debates around evidence, objectivity and*

²⁴ Endnu engang vil vi vove pelsen i vores fortolkning af Foucault og postulere, at det er lige præcis her i denne co-produktion, dette kryds, denne isblomst, der åbnes op for kreative og transformerende kræfter. Det er ligeledes i dette 'rum' Derrida situerer sit begreb *différance*, og selvom han understreger at det ikke er muligt at 'komme ud over' metafysikkens grænser, og at man kun kan operere på grænsen af de (dominerende) filosofiske diskurser, er udgangspunktet for 'radikale' ændringer bl.a. at spore i neologisme (sproglig nydannelse). Niels Lehmann om Derrida i *Dekonstruktion og Dramaturgi. Århus universitet 1996.*

²⁵ Rose 1998, s. 22

²⁶ Mange af disse film vises stadig primært i mindre (film)forsamlinger og/eller på public service kanalerne på tidspunkter langt fra 'prime-time', men grænserne for hvornår noget kategoriseres som avant-garde, er meget mere flydende i dag.

knowledge have been centered. I would argue then that non-fiction film and the scientific project are historically linked."²⁷

Og dette rationale kan yderligere ses i lyset af fotografiet som sandhedsvidne og fastfrysning af 'det der var'. Herom skriver Critical Art Ensemble: "*Science found itself in a peculiar position in regard to the 19th-century sociology of knowledge... Sensible judgment was secure in the present, but to judge past events required immediate perception to be reconstituted through memory. The problem of memory was transformed into a technological problem because the subjective elements of memory led to the decay of the facticity of the sensible object, and written representation as a means to maintain history was insufficient ... This problem finally resolved itself with the invention of photography. Photography could provide a concrete visual record (vision being the most trustworthy of the senses) as an account of the past. Photography represented facts, rather than subjectively dissolving them into memory, or abstracting them as with writing. At last, there was a visual replicator to produce a record independent of the witness. Technology could mediate perception, and thereby impose objectivity upon the visual record. To this extent, photography was embraced more as a scientific tool than as a means to manifest aesthetic intent.*"²⁸

Refererer vi i denne sammenhæng til vores forståelse af magt, viden og sandhed som sameksisterende rammer vi således ned i centrum af diskussionerne om, hvordan man forstår og diskuterer hvad der er 'virkelighed' - og herunder dokumentarisme.²⁹

3.5.1. Billede er tekst er ord er levende (billeder)

F.eks. indenfor antropologien³⁰ hvor diskussionens omdrejningspunkt bl.a. er, hvorvidt man skal eller ikke skal benytte sig af fotografiet og/eller levende billeder som dokumentation for 'det der er'. Kirsten Hastrup er af den opfattelse, at man indenfor antropologien for længe siden er blevet enige om, at verden ændrer sig hele tiden og at 'det der var' ikke nødvendigvis er mere interessant end der 'der kommer'.

²⁷ Renov, Michael i sin artikel *New Subjectivities – Documentary and self-representation in the Post-Verité Age*, i bogen 'Crossing Boundaries 2000', s. 35. Fra festivalen 'Crossing Boundaries' i Filmhuset, København 4. og 5. maj 2000.

²⁸ Critical Art Ensemble. www.critical-art.net. Fra 'Electronic Disturbance' 2000, essay: Video and Resistance – Against Documentaries, s. 2 nederst

²⁹ En endnu mere radikal og tiltalende position er f.eks. Deleuze's, hvor han kontrasterer det optiske med klicheen. F.eks. det levende billede i forhold til det objekt der repræsenteres. Han mener at "*Cinema, in severing clichés from their context, makes the hidden object visible, in Foucault's sense of revealing what knowledge it constitutes ... It is then, the optical image which is really rich, or 'typical'*". Deleuze i Laura U. Marks "A Deleuzian politics of hybrid cinema" fra *Screen* 35:3, Autumn 1994, s. 254

³⁰ Her forstået som 'Læren om mennesket; afstamning og slægtskaber sammenfattet med kultur- og socialvidenskab.'

På basis af dette, argumenterer hun for, at repræsentationen af 'den anden' er stærkt påvirket af mediet³¹ og herunder er hun en stor fortæller for det skrevne ord frem for 'billedet'. Hun er inspireret af Geertz, og mener at *det visuelle* overfor *det skrevne* er en 'tynd beskrivelse' der tager udgangspunkt i behaviorisme og impericisme, hvorimod det skrevne opererer og abstraherer på et plan der udvider i stedet for at begrænse. Således vil det skrevne bedre kunne formidle mening og overblik samt have en navigerende funktion i et komplekst netværk af muligheder.

Hastrup eksemplificerer ved at sammenligne sted og rum (place and space), som ikke er de samme størrelser: "**Place** is the order of distribution and of relations between elements of whatever kind; it is an instantaneous configuration of positions ... **Space** is composed of intersections between mobile elements, and is actuated by the ensemble of movements deployed within it. ... 'Space is practiced place'." ³² Således mener Hastrup, at fotografiet indfanger *place*, og det at indfange *space* (via fotografiet) ser hun nærmest som en umulighed. Ikke desto mindre modificerer hun: "To my mind it is impossible to rank visual and textual representations ... in terms of different degrees of accuracy. Rather, they display different kinds of accuracy, related to the different anchorages of their authority: in space or place." ³³

Heroverfor står Christopher Pinney der argumenterer for en menneskelig accept af, at man ikke altid kan 'forstå alting'. I lyset af dette mener han, at levende billeder (visse film) formidler 'for megen' mening, da disse benytter sig af bevægelse og udvalgte scener til at begrænse og styre tilskuerens oplevelse. Han mener dog, at dette ikke er tilfældet med fotografiet. Selvom fotografiet, såvel som filmen, er et udsnit af 'det der var', kan fotografiet med sin fastfrysning af øjeblikket åbne op for en mangfoldighed af mulige fortolkninger, og derfor bør fotografiet benyttes mere indenfor antropologien.³⁴ Med hans ord, i lyset af at film er blevet så populære indenfor visuel antropologi og fotografiet (desværre for ham) ikke er blevet det i samme omfang: "*Still images contain too many meanings whereas the desirability of film lies precisely in its ability to constrain meaning through narrative chains of signification ... imbued with argumentative capacity*"

Men hvorfor i det hele taget denne diskussion, når vi nu har lavet en film. Det vigtige for os er, at de ovennævnte antropologer delvist ignorerer de uendeligt mange filmiske modaliteter hvormed man kan repræsentere 'den anden' og hermed altid 'sig selv', og at

³¹ Mediet kan her også forstås som forskeren selv. Som Hastrup siger: "*Fieldwork is confrontation and dialogue between two parties involved in a joint creation of otherness and selfness ... Comprehending others leaves no one untouched.*" *Film as Ethnography*, 1992, s. 12

³² de Certeau 1988, p. 117 i Hastrup 1992, s. 11

³³ Hastrup 1992, s. 14

³⁴ Hastrup og Pinney i 'Film as Ethnography' af Crawford og Turton, 1992

‘politics of identity’ altid vil eksistere uafhængigt af om man finder ‘den bedste måde’ at repræsentere disse på.

3.6. ‘Ny’ subjektivitet

Indenfor feltet dokumentarfilm er der de seneste 10-15 år sket en bemærkelsesværdig udvikling³⁵ og eksperimenteren i forhold til begrebet ‘subjektivitet’, inddragelse af ‘øjnene der ser’ samt optrapning af interesse for fremstillinger af private og/eller familiære sociale relationer. Som Michael Renov og Bill Nichols, ser vi en stigende tendens til ‘selvrepræsentation’³⁶ og politisering af identitet. Ikke at disse ikke altid har været der, men måden hvorpå de er ekspliciteret i dag og bryder med en ‘konventionel’ forståelse af dokumentarisk virkelighedsfremstilling, såvel som vidensproduktion og videnskab, er særdeles interessant. Dikotomien individ/samfund (og denne adskillelises ‘umulighed’) er omdrejningspunkt og dokumentaren fremstår i stigende omfang som et manifest der både stiller spørgsmålstejn ved konventionel forståelse af hukommelse og ‘virkelighed’, samtidig med at et socialt ‘selv’ (filmskabers identitet) konstrueres i processen. Som Renov tilspørger: *“But what makes this new subjectivity new? Perhaps the answer lies in part in the extent to which current documentary self-inscription enacts identities – fluid, multiple, even contradictory – while remaining fully embroiled with public discourse.”*³⁷

Således, set i lyset af magtrelationernes forrykkelse simultant med teknologi-udviklingen og ændrede holdninger til vidensproduktion, kan man som Renov påstå, at den tidligere underspillede selvreference, ikke nødvendigvis var et tegn på selvudviskning, men snarere en symptomatisk tilbagetrækkethed fra ‘bemyndigede’ filmskaberes side. Som han formulerer det: *“(They) sought no form for self-justification or display. And why would they need one? These white male professionals had assumed the mantle of filmic representation with the ease and self-assurance of a birthright. Not so the current generation of performative documentarists.”*³⁸

3.7. Dokumentarisk repræsentation – Nichols’ fem modaliteter

I lyset af ovenstående, ser vi i det efterfølgende nærmere på Bill Nichols’ fem repræsentationsformer: Den sagsfremstillende, Den observerende, Den interaktive, Den reflektive og Den performative. Vi redegør for de fem forskellige modaliteter og inddrager dem senere i vores analyse af vores egen film “Min nabo – Nattens Dronning”.

³⁵ Hermed ikke postuleret at andre medier ikke eksperimenterer med deres udtryk og modaliteter. Vi vil vove den påstand at det ‘ligger i tiden’ og følger hvad nogle ville kalde ‘postmoderne’ tendenser indenfor videnskab, film, litteratur, multimedier og kunst.

³⁶ Her er det vigtigt at huske teknologi-udviklingen. At videoteknologi i form af bl.a. cam-corders er blevet tilgængelig for en større del af befolkningen igennem de sidste 10-15 år, har haft afgørende indflydelse på både repræsentationsformerne samt udbuddet af levende billeder i det hele taget.

³⁷ Renov, *Crossing Boundaries* 2000, s. 41

³⁸ Renov, *Crossing Boundaries* 2000, s. 44

3.7.1. Den sagsfremstillende repræsentation

Denne type repræsentation opstod i 1930'erne som muligt alternativ til det 'fiktive univers' bl.a. på grund af utilfredshed med fiktionfilmens 'kunstighed' og underholdningskvaliteter samt motivationen til at kunne præsentere den objektive virkelighed og 'sandhed'.

De fleste dokumentarfilm kategoriseret herunder tager udgangspunkt i et lineært kronologisk *flow* af billeder, og argumenterne er styret af årsag/virkning, præmis/konklusion og problem/løsning.³⁹ Personer der optræder i filmen(e) bidrager til at understrege argumentationen og publikums tilslutning er afgørende for hvorvidt argumentationen får effekter eller ej i den historiske verden.

Ofte vil denne type dokumentar benytte sig af *voice-over* den såkaldte 'Guds stemme' (filmskaberens krop er ikke tilstede) og lægge vægt på at give indtryk af objektivitet og veldokumenteret virkelighed. Disse samt poetiske perspektiver er centrale og med til at afsløre information om den historiske verden. Risikoen er ifølge Nichols, at filmen enten glider ud i et belærende og/eller romantiserende univers.⁴⁰ Ligeledes mener Nichols at denne modalitet ofte fremstiller subjekter som ofre (ergo objekter). Han eksemplificerer bl.a. med menneskelige tragedier, hvor 'objekterne' fremstår som navnløse, magtesløse og samspilsramte overfor den respektive tragedie. I lyset af Foucaults teoridannelse mener Nichols at denne repræsentationsform trækker på epistemisk viden – en 'sandhed' på et givent tidspunkt og sted, og ikke nødvendigvis den samme 'sandhed' på et senere tidspunkt og et andet sted.

3.7.2. Den observerende repræsentation

Denne type repræsentation fik iflg. Nichols fremgang i slutningen af 1950'erne og tager udgangspunkt i observatorisk metode - 'fluen på væggen'. Endnu engang kan man spore motivationen i lysten til at repræsentere 'virkeligheden' men også som opposition til ovennævnte sagsfremstillende modalitet.

Filmskaberens ønsker ikke at interagere eller engagere sig direkte (kropsligt/audio) eftersom hun/han ikke vil tage opmærksomhed fra de deltagende aktører. Modaliteten begrænser sig til nutidige momenter og oftest adskilles der konsekvent imellem filmskaber og dette moment. Ligeledes er det vigtigt at understrege, at den observerende repræsentation bygger på en overbevisning om, at man kunne registrere verden som 'den er', uden at påvirke denne med 'produktionens' tilstedeværelse.

³⁹ Nichols 1991, s. 35

⁴⁰ Nichols 1991, s. 32

Udtrykket er sårbart, da der ofte ikke indgår retningskommentarer og da filmskaberens ikke kan ses eller høres, hvilket i større grad foranlediger, at publikum søger tilbage til egne erfaringer og enten tilslutter sig pga. genkendelse og/eller tabes pga. for mange 'tomme pladser'.⁴¹

3.7.3. Den interaktive repræsentation

Får vind i sejlene i 1960'erne og 1970'erne med udgangspunkt i den franske Cinema Verité bevægelse (der opstod i den sidste del af 50'erne) og bl.a. på baggrund af mere mobilt udstyr og et ønske om at gøre filmskaberens perspektiv mere klart. Den interaktive repræsentation ønsker at inkludere aktørerne mere direkte uden at vende tilbage til den sagsfremstillende form. Derfor blev det personlige interview en dominerende metode og filmskaberens optræder mere eksplicit og aktivt i sit eget produkt.⁴²

Den interaktive dokumentar lægger vægt på det visuelle bevis eller verbal udveksling og/eller demonstrationsbilleder. Den sociale aktørs kommentar og respons er centrale for filmens argument og denne repræsentation kan introducere en form for partiskhed i kraft af filmskaberens tilstedeværelse, hvor tilskuere bliver opmærksomme på dennes mérviden og alt det man som tilskuere ikke bliver fortalt. På lydsiden sker der også et skift fra den 'autoritære' *voice-over* til en mere vidnecentreret subjektiv bekendelse. Således kan man overordnet sige, at repræsentationen af de sociale aktører i større grad er baseret på subjekt fremstillinger og ikke objekt fremstillinger. Aktørerne repræsenterer sig selv, og dokumentarens argumenter opstår som et produkt mellem filmskaberens og subjektet.⁴³

Interviewet som central metode benyttes til mere end bare oral historie og vidner om magtrelationerne imellem sociale aktører (informanter og filmskaber). Filmskaber vil i større eller mindre grad reproducere metoder og teknikker (bl.a. betinget af sandhedsregimer og teknologi-anvendelse) og hermed opstår et 'usynligt' institutionelt hierarki, hvor filmskaberens (i interviewet og senere i klippefasen) har den regulerende funktion. Nichols inddrager i denne kontekst Foucault og hans pointe om, hvorledes det, der umiddelbart kan virke som et emanciperende (film)projekt, nødvendigvis placerer selvsamme projekt indefor rammerne af disciplinære procedurer baseret på institutionelle *regimer*.⁴⁴ Med andre ord, til trods for ønsket om at bryde med dominerende diskurser, vil filmskaber næsten altid mod sin vilje, bidrage til en reproduktion af selvsamme diskurser som hun/han modarbejder.

⁴¹ Nichols 1991, s. 95

⁴² Nichols 1991, s. 33

⁴³ Nichols 1991, s. 48

⁴⁴ Nichols 1991, s. 50-51

3.7.4. Den refleksive repræsentation

Fik fodfæste i 1980'erne på baggrund af ønsket om at gøre op med konventionerne, gøre repræsentationen mere synlig samt udfordre tilskuerens følelse af 'virkelighed' og 'sandhed'. Omdrejningspunktet er dog stadig repræsentation af 'det der er'. Oftest indgår der metarefleksioner om den medierede 'sandhed' og den refleksive repræsentationsform er selvbevidst samtidig med at den ofte gør publikum opmærksom på både udstyret og produktionsholdet bag kameraet (den 'leger drilagtigt' med de filmiske virkemidler). Forventningerne til tilskuer er fra filmskabers side således anderledes end ved de førnævnte repræsentationsformer. Tilskueren forventer det uventede og er i højere grad med til at definere filmens argument. Fortolkingsuniverset er udvidet og der stilles spørgsmål til tilskuerens rolle/status og dokumentarens rolle som sandhedsvidne. Hermed inddrager den refleksive dokumentar epistemologisk tvivl og refererer til selve konstruktionen af 'teksten'.

Som Nichols udtrykker det: "*The phenomenology of filmic experience, the metaphysics of realism and the photographic image, epistemology, empiricism, the construction of the individual subject, the technologies of knowledge, rhetoric, and the visible – all of that which supports and sustains the documentary tradition is as much the focus for the viewer's consciousness as the world beyond.*"⁴⁵

Den refleksive dokumentar er hermed ikke kun udviklet som formmæssig innovation, men også som politisk nødvendighed. Her kan vi således koble vores overordnede teoriramme med udgangspunkt i post-strukturalismen direkte med Nichols' teorier om reflektiv dokumentar.

*"The poststructuralist critique of language systems as the agency that constitutes the individual subject (rather than empowering it); the argument that representation as a semiotic operation confirmed a bourgeois epistemology (and voyeuristic pathology); the assumption that radical transformation requires work on the signifier, on the construction of the subject itself rather than on the subjectivities and predispositions of an already constituted subject, all converge to insist that representation of reality has to be countered by an interrogation of the reality of representation."*⁴⁶

3.7.5. Den performative repræsentation

Er den såkaldte 'nye subjektivitet' der suspenderer repræsentation, der er teoretisk funderet i 'realisme'. Den sætter henvisningsaspektet af budskabet i parentes og under

⁴⁵ Nichols 1991, s. 62

⁴⁶ Nichols 1991, s. 63

mistanke.⁴⁷ Performativ dokumentar lægger vægt på referentiel henvisning som et dominerende træk. Den er en blanding af forskellige udtryk og ofte er poetiske og retoriske aspekter dominerende. Dette skift til henvisning som et dominerende træk slører således grænserne mellem fiktion og dokumentar, og bevirker at tilskueren er den vigtigste referent og ikke som tidligere den historiske verden. Skiftet skyldes iflg. Nichols en form for social subjektivitet, der tillægger det abstrakte det konkrete, det individuelle det kollektive og det politiske det personlige på en dialektisk 'forvandlende' måde.⁴⁸

Den performative dokumentar lægger dermed vægt på subjektive aspekter af de klassiske 'objektive' diskurser. Men, hermed opstår også mulige begrænsninger: Tab af referencer og overdreven brug af symbolik, som kan medføre at man 'overgiver' disse film til *Avant garden*.⁴⁹ Dvs. pga. brud med genrekonventioner bliver kontekstualiseringen af 'værket' problematisk og åbner derfor op for en diskussion om, hvad der legitimerer genrer som sådanne, samt naturligvis 'fakta' overfor 'fiktion'. Performativ dokumentar udtrykker ofte et paradoks, idet der genereres spænding imellem performance og dokument, mellem det personlige og det almene og mellem det u-udtrykte og det udtrykte.

Ligeledes kan disse dokumentarer i visse tilfælde gemme sig bag forklædninger og lægge vægt på deres egen tone og udtryksfulde kvaliteter, samtidig med at de henviser til den historiske verden. De prøver at give mening til 'det der var' og undgår det konventionelle plot og den konventionelle opfattelse af historie som realistisk virkelighed.⁵⁰

Strukturen er baseret på *figurability*, der i denne kontekst skal forstås som en *mulighed* og referer til: "*The need for social reality and everyday life to have developed to the point at which its underlying class structure becomes representable in tangible form ... (The relationship between class consciousness and figurability, in other words, demands something more basic than abstract knowledge, and implies a mode of experience that is more visceral and existential than the abstract certainties of economics and Marxian social science: the latter merely continue to convince us of the informing presence, behind daily life, of the logic of capitalist production.*"⁵¹ Således favner den performative dokumentar, igennem repræsentationen, en eksistentiel forankrethed (i tid, sted og krop) som nødvendig forudsætning for den klassebevidsthed Jameson beskriver.

De performative dokumentarfilm lægger i høj grad vægt på tilskuernes respons og etik, og intenderer at reorientere tilskueren følelsesmæssigt i en historisk poetisk verden. Der samtidig med at den fremstår, skaber en vekselvirkning imellem en fornemmelse af

⁴⁷ Nichols 1994, s. 97

⁴⁸ Nichols 1994, s. 94

⁴⁹ Nichols 1994, s. 95

⁵⁰ Nichols 1994, s. 97

⁵¹ Jameson in Nichols 1994, s. 98

nærhed og distance⁵² og som Nichols udtrykker det: "... *proposes a way of being-in-the-world as this world is itself brought into being through the very act of comprehension*"⁵³

Social subjektivitet vækkes ved et indre og dybere eksistentielt slægtskab. De performative dokumentarfilm viser os ofte en verden, vi ikke kan gå ind i, men skal reflektere over og de påkalder sig tidens, erindringens og stedets epistemologi. De viser os, at der kun er 'maskerne' og tester vores forståelse af os selv i forhold til 'den anden'. Derfor, eftersom de lægger sig op af splittelse, associationer, kontekstualiseringer - samtidig med social og dialektisk stemningsfremkaldelse - er denne repræsentationsform iflg. Nichols meget passende i en tid hvor store meta-narrativer såvel som metastrategier er på retur. Hermed åbnes op for nye måder at tænke på, f.eks. i form af situationsspecifik og abstrakt tankegang på en og samme gang. Som Jameson citeres af Nichols:

*"... dialectical thinking and language ... projects a synthesis of both, that is to say a thinking which is abstract and situation-specific all at once (or which, to use Marx's far more satisfactory formulation, is capable of "rising from the abstract to the concrete")."*⁵⁴

Den performative dokumentarfilm politiserer derfor ofte eksplicit og bevæger sig ofte indenfor feltet 'politics of identity' og imellem repræsentation og repræsenteret. Ligeledes er passagen fra den individuelle bevidsthed – over i en social og dialektisk - yderligere understøttet af mangel på politisk placering på en konventionel skala fra højre til venstre. Herom mener Nichols i lyset af den performative dokumentar: *"Political affinities are already dispersed across a wide field of organisations and issues; they overlap and coalesce in unpredictable and unstable ways. There is great cause for optimism in this movement toward a new magnitude of political organisation and process, to which performative documentary contributes significantly, but an aura of nostalgic loss and misrecognition may also loom."*⁵⁵

Afslutningsvis understreger vi, at de fem ovennævnte repræsentationsformer er heuristiske, og aktuelle filmproduktioner der er kontekstualiseret som dokumentarfilm, er sædvanligvis en hybrid af forskellige tilgange, selvom der næsten altid kan identificeres en dominerende repræsentationsform i det specifikke værk.⁵⁶

3.8. Værdilære (axiologi), Etik & Repræsentation

Axiografi er en nydannelse der oprinder fra aksiologi, der er læren om værdier - etiske, æstetiske, religiøse osv. Axiografi er et værdistudie, hvor der studeres, hvordan værdier,

⁵² Nichols 1994, s. 99

⁵³ Nichols 1994, s. 102

⁵⁴ Jameson in Nichols 1994, s. 105

⁵⁵ Nichols 1994, s. 106

⁵⁶ Nichols 1994, s. 95

specielt etiske i repræsentation, opleves eller kendes i tid, sted og rum.⁵⁷ Samt hvorledes den visuelle repræsentation placerer filmskaberens i forhold til den historiske verden, herunder de sociale aktører på hver sin side af linsen. Nichols studerer i denne kontekst kameraets 'gaze' (kameraets 'blik') og hvorledes dette indfanger den følelsesmæssige dimension af en fortælling. Herunder tematiserer Nichols tilstedeværelsen eller ikke-tilstedeværelsen af filmskaberens på billedsiden, lydsiden, i titler og grafik og mener, at denne dimension konstituerer en etisk og politisk betydning for publikum.⁵⁸

Inspireret af Nichols mener vi, at dokumentarisk filmproduktion, i lyset af publikums reception, nødvendigvis bør fokusere på det politiske og etiske kamerasyn i såvel præsom postproduktion (herunder i klipningen/redigeringen, hvor visse billeder vælges frem for andre). Der eksisterer et indholdsmæssigt bånd mellem det producerede billede og etikken der ligger bag, og dokumentarfilmen frembringer hermed altid beviser på filmskabernes politik og etik.⁵⁹ Mødet mellem de sociale aktører på begge sider af kameraet kommer med 'beviser' for, hvordan filmskaberens ser sin historiske verden og vælger at tematisere og/eller problematisere den. Axiografi er et forsøg på at udvide værdi-overvejelser ifht. rum, 'gaze' og i relation til den observerende og det observerede.

Selvom vi er optaget af, hvordan dokumentarens 'gaze' er med hensyn til forskellige kvaliteter og konkrete emner, kan vi ved at kigge nærmere på filmskabers 'gaze' bidrage til at illustrere den magtrelation, der eksisterer mellem de sociale aktører på begge sider af linsen. Det er specielt interessant at studere filmskabers relation til den person hun/han repræsenterer i forhold til andre personer, steder og situationer. Bl.a. i form af respekt, diskretion, arrogance, følelses- og intersemæssigt engagement. Samt i form af udvalgte og/eller arrangerede billeder og lyd der tillige afslører etiske aspekter og retningslinjer i filmen.

3.9. Kameraets etiske 'blik' – 'The Gaze'

Den valgte repræsentationsform placerer og situerer således filmskaberens i samme tid som hendes/hans subjekt. I studiet af 'gazes' er det spændende, at studere hvordan Nichols mener at filmskaberens frigør sig fra ansvar eller funderer sit ansvar i forskellige etiske overvejelser og/eller ræsonnementer (eller *undskyldninger*). Kameraets vinkling – 'the gaze' - kan forstås på flere forskellige måder: Bogstaveligt, mekanisk, ideologisk og som et metaforisk syn på verden. Kameraet afslører ikke kun 'det der er', men også hvad der er blevet udvalgt 'til at være'.

Stykker af filmskabers subjektivitet, bekymringer og værdier ligger derfor implicit samt eksplicit heri. Ifølge Nichols tages denne diskussion ofte under konteksten 'stil', men Nichols pointerer at stilen aldrig kan separeres fra en moralsk synsvinkel og hermed sætter

⁵⁷ Nichols 1991, s. 77

⁵⁸ Nichols 1991, s. 77

⁵⁹ Nichols 1991, s. 77

han politiseringen af dokumentarfilmen, som 'sandhedsvidne' i sociale aktørers diskussioner om 'sandheden', i centrum. I dokumentarfilm, men sandelig også i fiktionsfilm, kan man således se og fornemme hvordan filmskaberer ser på andre mennesker og kroppe, og de etiske koder er hermed uadskillelige fra den form for subjektivitet eller 'objektivitet' der ønskes repræsenteret i filmen.

3.9.1. Det tilfældige 'gaze'

Dette 'gaze' opstår, når man som filmskaber/kamerakvinde tilfældigt har sit kamera 'på det rette sted på det rette tidspunkt'. Filmmaterialet er på billede- og lydsiden oftest af ringe kvalitet; f.eks. i form af uskarpe billeder og/eller rystede ikke-velkomponerede billeder med 'dårlig' lyd. Etikken bag dette 'gaze' er funderet i nysgerrighed, eller som Nichols siger det: "*... depends on an ethics of curiosity for its duration*".⁶⁰ Dette 'gaze' kræver en distance mellem subjekt og kamera og Nichols stiller spørgsmålet: "*The camera's gaze always requires distance between camera and subject, but how is this distance made to function, over time, as a signifier of subjectivity, ethical stance, political perspective, psychic 'perversion' and ideological affiliation?*"⁶¹

3.9.2. Det magtesløse 'gaze'

Dette 'gaze' opstår, når filmskaberer ikke har indflydelse på de begivenheder der foregår, men samtidig optages/filmes. Etikken for dette 'gaze' baserer Nichols på sympati: "*... draws legitimation from an ethics of sympathy. This code operates to allow the continuation of filming along with the heightened sense of the impasse that keeps filmmaker and subject at a distance.*"⁶² Eksempler herpå kunne være optagelser fra krigssituationer og/eller henrettelser, hvor der er sympati for subjektet, men hvor indgriben ikke er mulig. Filmskaberer/kameramanden er således godt klar over dette 'noget' der foregår, og dermed er 'skuddet' ikke tilfældigt, men baseret på kameramandens holdning til det der foregår.

3.9.3. Det truede 'gaze'

Her sætter filmskaberer eller kamerakvinden sit liv på spil og situationen udgør ofte stor fare. Etikken i dette 'gaze' er mod, der således prioriteres højere end personlig sikkerhed. "*What legitimates continued filming despite endangerment is an ethics of courage.*"⁶³ Her kan man også eksemplificere med krigssituationer, men optagelserne behøver ikke nødvendigvis at være baseret på magtesløshed, men kan f.eks. være baseret på retten til viden og/eller underholdningsværdi!

⁶⁰ Nichols 1991, s. 83

⁶¹ Nichols 1991, s. 83

⁶² Nichols 1991, s. 84

⁶³ Nichols 1991, s. 84

3.9.4. Det indblandende 'gaze'

Placerer og situerer filmskaber i levende figur (med kroppen) på samme historiske niveau (i samme tid) som subjektet. Her er distancen minimeret imellem filmskaber og subjekt. Således skabes et værdibaseret rum hvor subjekt og filmskaber/kamerakvinde på samme niveau, fører en dialog på tværs af kameraets 'gaze'. Etikken for dette 'gaze' er ansvar og personlig stillingtagen til det menneskelige liv, hvilket anskues som højere mål. *"An ethics of responsibility legitimates continued filming (...) But an ethics of irresponsibility is also conceivable in which the intervention is participatory rather than oppositional."*⁶⁴

Et eksempel herpå kunne være optagelser fra fængsler og koncentrationslejre, hvor man som filmskaber risikerer at fremstå som medansvarlig for visse hændelser, selvom man egentlig havde modsatte intentioner, f.eks. at vise tilstandens grusomhed. 'Gazet' legitimeres som nævnt ofte med sympati og ansvar, og hermed kan det kategoriseres under retten til viden. Ikke desto mindre går ansvaret og sympatien forud for retten til viden, og således bevirker den etiske stillingtagen, at man muligvis ikke benytter sig af optagelserne. Dette 'gaze' fremhæver dermed ikke sig selv, og er ligeledes villigt til at annullere sig selv.

3.9.5. Det menneskelige 'gaze'

Dette 'gaze' har en udvidet subjektiv respons til det der skildres. Både det indblandende og menneskelige 'gaze' opløser den mekaniske/kliniske optagelsesproces for at fremhæve det menneskelige bag kameraet (såvel som foran kameraet), men ved det menneskelige 'gaze' sker dette på baggrund af, at en direkte indblanding fra filmskabers side ikke ville kunne forebygge det der foregår foran kameraet (eksempelvis optagelser fra et dødsleje). Det menneskelige 'gaze' kræver således den samme distance til subjektet som det magtesløse 'gaze'. Eksempelvis kan nævnes den observerende dokumentar.

Målet er at hjælpe med/bidrage til, at andre mennesker forstår og imødegår de følelser f.eks. en dødelig sygdom medfører. Det menneskelige 'gaze' lægger vægt på en form for medfølelse på tværs af eventuelle barrierer. Subjektivitet 'strømmer' ud til subjektet fremfor at 'suges' ind i kamerakvindens magtesløshed. Relationen mellem subjektet og personen bag kameraet er højere prioriteret end 'kamera-gazets' subjektivitet. Dette 'gaze' fokuserer på direkte erkendelse af menneskelige forbindelse imellem filmskaber og subjektet ved dialog eller via kommentarer.

Etikken for dette 'gaze' er ansvar, hovedsageligt kanaliseret gennem medfølelse (ikke indblanding) hvilket legitimerer det, at der optages. Den personlige respons er vigtigere end den fortsatte optagelse, som i det indblandende 'gaze'.

3.9.6. Det professionelle/kliniske 'gaze'

Placerer sig på en paradoksal plads mellem upartiskhed og menneskelig respons. Det vil hverken signalere magtesløshed eller medfølelse, men derimod udvise en disciplineret tilgang frem for personlig involvering. 'Gazet' opererer i overensstemmelse med professionelle koder og etik det adskiller 'dem der arbejdes med' fra 'dem der arbejder'. Den 'upersonlige' involvering understøttes af holdninger, der argumenterer for nøgternhed og 'objektivitet', hvilket dog aldrig helt kan opfyldes.

*"The clinical gaze testifies to a special form of empowerment whose fairly elaborate, professional codes of conduct are symptomatic of its location at the boundaries of the ethical. It is presumably in the service of a greater good - the viewer's "right to know" - and is sanctioned by a constitutional guarantee of freedom of the press."*⁶⁵

Det etiske grundlag for dette 'gaze' tager udgangspunkt i retten til viden, og at denne er alle borgers ret; i henhold til presse- og ytringsfrihed. Det tillader således begivenhedernes gang 'uden stillingtagen'. Der er dog forskellige grænser for, hvad der defineres som retten til privatlivets fred. Dem der deltager i en begivenhed (her filmskaberen/journalisten) må være opmærksomme på de potentielle konsekvenser deres tilstedeværelse tilvejebringer, og tilskuerne skal ifølge disse professionelle være opmærksomme på den potentielle fabrikation/konstruktion der lægges for dagen. Det skal tilføjes at enhver faggruppe anvender det kliniske 'gaze', dog på forskellige måder.

Bill Nichols opsummerer noget kritisk med inspiration fra Julia Kristeva: *"The clinical gaze may be the symptom of a social pathology that carries detachment beyond a justifiable limit"*⁶⁶

3.10. Narrative principper & Fortællingens komposition

Efter at have placeret os selv og vores film i en overordnet samfundsmæssig kontekst, ekspliciteret positioneringer af nogle af dokumentargenrens forskellige modaliteter samt set nærmere på etiske overvejelser i forbindelse med repræsentationen af 'det der er', fokuserer vi i dette afsnit på, hvorledes man som filmskaber komponerer den endelige fortælling.

Vi har i denne sammenhæng hentet inspiration fra David Bordwell, til at belyse nogle af de kategorier man kan fokusere på. Bl.a. overvejelser om hvordan man når fra rå-

⁶⁴ Nichols 1991, s. 85

⁶⁵ Nichols 1991, s. 87

⁶⁶ Nichols 1991, s. 88

materialets 'kaos' frem til en sammenhængende fortælling, der senere co-produceres med publikum.

Vi mener, at Bordwells metode til opdeling er brugbar indenfor dokumentarfilmsproduktion, selvom den ikke skal anskues som den eneste 'rigtige' ej heller ikke den eneste mulige. Det skal her tilføjes, at vi i visse kontekster er særdeles uenige med Bordwell, og mener at han begår et teoretisk fejlgreb hvis han adskiller etik fra stil, samt filmskaber fra filmisk narration; udsigelse fra form. Dette mener vi ikke er muligt, men alligevel brugbart (og nødvendigt) for at kunne præcisere forskellige niveauer og tableauer af filmproduktionens processer⁶⁷.

Bordwell studerer narrativitet i lyset af Eisensteins råd til sine elever: "*Think in stages of a process*" og taler om, hvorledes formmæssige systemer både kan retningsanvise (*cue*) og begrænse (*constrain*) publikums konstruktion af en given fortælling. Fortællingens sammenvævning har således overordnet betydning for, hvordan publikum danner sympati/antipati, mening og kohærens. Bordwell vælger at adskille fortællingen fra repræsentationen, hvilket han refererer til som formen, og opdeler filmens lag i fabula, syuzhet og stil.

Fabulaen, også refereret til som fortællingen (*the story*), er en term han har hentet fra de russiske formalister, og skal forstås som de narrative hændelser (i kausale kronologiske sekvenser) tilskueren konstruerer i mødet med filmen. Tilskueren konstruerer således fabulaen med udgangspunkt i hvad Bordwell kalder: *prototype* skemata (identificerbare personer, hændelser og rum) *skabelon* skemata (den kanoniske fortælling/troværdighed og 'ægted') og *processuelle* skemata (motivationer for og relationer imellem kausalitet, tid og rum).

Således er konstruktionen af fabulaen en intersubjektiv konstruktion der foregår imellem tilskueren og disse skemata, og man kan ikke på forhånd 'styre' eller definere fabulaens udfald.

⁶⁷ Som vi læser Bordwell tager han udgangspunkt i, at 'teksten' (i dette tilfælde filmen) er 'tom' før mødet med tilskueren, og at det er tilskueren der konstruerer mening i mødet med denne. Dette kan vi udemærket tilslutte os, men mener på samme tid, at han undervurderer 'mødet'. At der er 'noget' der møder 'noget andet', og det er som bekendt dette 'noget' (filmskaberens intentioner med udsigelsen/repræsentationen) der i dette projekt har vores primære interesse. Vi referer i denne kontekst til vore afsnit om etik og moral, samt 'conduct of conduct'. Således kan man tale om etik der møder etik og i denne proces bliver til moral (der igen bliver til etik etc.). Diskussionen her kan yderligere udvides ved hjælp af af Jean-Francois Lyotard, der opfatter modtagerpositionen – ikke afsender eller det sagtes sandhedsværdi – som den etiske position par excellence. Hermed underbygger Lyotard Bordwells tilgang, men vi mener at begge undervurderer kulturelle 'koder' i afgrænsede lokaliteter. Med andre ord, at meningsdannelse i givne samfund ofte beror på dette samfunds dominerende sandhedsregimer, der som nævnt er 'flydende', men ikke desto mindre har effekter. Hvis 'mødet' ikke havde effekter ville eksempelvis reklame- og undervisningsprogrammets intentioner være 'spild af tid og penge'. *Suggestion* (her i betydningerne : at foreslå/overtale) er således et vigtigt kernepunkt at holde sig for øje i medie-produktioners tilrettelæggelse, og denne kan indenfor filmproduktion ikke adskilles fra filmskaberens(etik).

Det Bordwell mener, man som filmskaber kan styre er filmens **syuzhet**. Filmens syuzhet er ifølge Bordwell det system der arrangerer komponenterne - fortællingens episoder og hændelser. Syuzhet er derfor filmens arkitektoniske præsentation af fabulaen. Denne 'arkitektur' af fabulaen mener Bordwell er uafhængig af mediet, og kunne være benyttet inden for et hvilket som helst andet medie. Og det er her, han samtidig positionerer og afgrænser sin brug af ordet stil. **Stil** er for ham netop mediebestemt, og refererer til filmens systematiske brug af filmiske virkemidler. Som han udtrykker det: "*Style simply names the film's systematic use of cinematic devices. Style is thus wholly ingredient to the medium.*"⁶⁸ Og "*The syuzhet embodies the film as a "dramaturgical process"; style embodies it as a technical one.*"⁶⁹ Stil kan således f.eks. være: Brug af format, lys, lyd, slowmotion, effekter, grafik, lange/korte transitioner, klippetempi etc. I det efterfølgende kalder vi derfor den Bordwellske brug af ordet stil for *filmiske virkemidler*.

Der er iflg. Bordwell tre principper der forbinder syuzhet med fabula: *narrativ 'logik', tid og rum*. I konstruktionen af fabulaen definerer tilskueren filmens episoder og/eller sekvenser i tid og rum og skaber kohærens imellem disse. Syuzhet kan lette eller besværliggøre denne proces, ved brug af huller (*gaps*) og/eller henvisninger (*cues*). Således 'taler' sekvenserne (og scenerne) med hinanden, og om det de 'siger' er forståeligt eller ej afhænger af hvor mange 'tomme pladser'⁷⁰ tilskuer møder i fortællingens syuzhet. Her taler Bordwell om *tidshuller, kausalhuller og spatiale huller*. Tidshuller indgår i alle film, og er en komponent man kan benytte til f.eks. at fremkalde spænding og/eller variere imellem forskellige tidsforløb. Kausalhullerne (hvorfor det?) skaber f.eks. nysgerrighed og kan enten lukkes (vi får forklaringen) eller efterlades åbne (forklaringen kommer aldrig). Endelig er der de spatiale huller der enten tilbageholder information om hvor personen (protagonisten) befinder sig, og/eller tilbageholder information om hvilke andre 'rum' personen lever i.

Syuzhet kan også lette eller besværliggøre konstruktionen af fabulaen ved hjælp af redundans og/eller forhaling. Når syuzhet forhaler fortællingen kan der hos tilskueren opstå forventning, nysgerrighed, spænding og overraskelse samt aha!-oplevelser, når og hvis forklaringen kommer. Redundans forekommer ligeledes i alle film; man ser noget

⁶⁸ Bordwell 1985, s. 50 (Narration in the Fiction Film, Methuen, 1985, fra kompendium Lyd/billede classic, RUC 2000)

⁶⁹ Bordwell 1985, s. 50. Det skal tilføjes, at vi ikke mener denne opfattelse er fremherskende og at stil ofte omtales som filmskabers personlige 'fingeraftryk' på filmen; således et meget bredere begreb. Ligeledes er vi opmærksomme på, at Bordwell har modificeret opfattelsen af stil som udelukkende teknisk i senere tekster.

⁷⁰ Med inspiration fra Lennard Højbjerg i Reception af levende billeder 1994, s. 59: "*Tomme pladser udfyldes ved slutninger ud fra læserens erfaringsunivers med henblik på at skabe en meningsfuld sammenhæng i teksten og den verden den beskriver.*" Således påvirker en 'tom plads' seerens meningsdannelse, og om det der 'siges' i det hele taget giver mening.

eller nogen igen. Her taler Bordwell om tre typer eksposition. Præliminær eksposition, forhalet eksposition og fortsat eksposition (protagonisten introduceres, forsvinder en stund, kommer tilbage igen etc.) og kalder i denne forbindelse konstruktionen af fabulaen i lyset af syuzhet *“the rise and fall of first impressions”*. Hvilket fint illustrerer hvorledes konstruktionen af fabula med udgangspunkt i syuzhet og filmiske virkemidler er fortløbende igennem filmen.

Således lykkes det altså (ret imponerende) for Bordwell, at adskille fabula fra syuzhet og syuzhet fra filmiske virkemidler, samtidig med at han klarlægger at det ikke er helt muligt. Med Bordwells ord: *“In any narrative text in any medium, the syuzhet controls the amount and the degree of pertinence of the information we receive. The syuzhet creates various sorts of gaps in our construction of the fabula; it also combines information according to principles of retardation and redundancy. All of these procedures function to cue and guide the spectator’s narrative activity”*.⁷¹

4. Historien bag produktionen

Før vi tager hul på en overordnet analyse af “Min nabo – ‘Nattens Dronning’” (sekvenser og scener) i lyset af vore forskellige teoretiske niveauer og tilgange, finder vi det passende at situere og placere vores film på et mere praktisk/analytisk plan. Hvordan er materialet blevet til, hvad har vi valgt at gøre med det før og under redigeringsfasen og hvorfor? Herunder klarlægges tanker om målgruppe(r) og budskab(er) samt nogle diskussioner om, hvordan vi mener vores ‘kvindekøn’ har bidraget til det endelige filmiske resultat. Der inddrages yderligere refleksioner om filmens syuzhet og fabula i henhold til Bordwells narrativitetsprincipper.

4.1. Baggrund og optagelser af råmateriale

Som nævnt i motivationen blev råmateriale (i alt ca. 6 timer) optaget på HI-8 format i september 1996. Idéen tog form med udgangspunkt i naboskabet med Inge, Inges personlighed og ansøgningen (synopsis) til filmværkstedet i København og deres efterfølgende afslag.⁷² Efter at have modtaget afslaget kontaktede jeg filmværkstedet, og spurgte ind til, hvad de eksakt ønskede af information om den nævnte visuelle tilgang, samt hvad de mente med traditionelle billeder og original stil?

Svaret var, at for at kunne tage ansøgningen op til genovervejelse, skulle jeg elaborere på formmæssige overvejelser samt lave et storyboard hvor der indgik tanker om, hvordan og hvor vi ville optage. På daværende tidspunkt havde hverken jeg eller min veninde Charlotte Pærregaard (som også er repræsenteret i filmen) særlig erfaring i at benytte et kamera, ej heller en særlig udvidet kendskab til hvordan man skulle lave et storyboard,

⁷¹ Bordwell 1985, s. 57

⁷² Se bilag A

samt endnu mindre et vokabularium til at formulere eksakt hvordan vi havde tænkt os at producere materialet. Herudover følte det som en ubehagelig 'spændetrøje' at skulle koge spontane momenter fra Inges 'rum' ned i et prædisponeret storyboard, og vi blev derfor enige om at gennemføre vores projekt uden at skulle tage stilling til institutionelle krav. Vi købte Roland Lewis' "*Optag med video kamera – Kamerabrug, motivvalg, redigering*" Politikens Forlag 1995, 5 HI-8 bånd⁷³, lånte en mikrofon m/stativ fra en veninde fra kunstakademiet, lavede en fast aftale med Inge, tog 'fri' i 5 dage og gik i gang.

Efterfølgende var vi sammen med Inge næsten uafbrudt i 5 dage. Jeg husker denne tid som særdeles intens og som en underlig fornemmelse af at leve i 'Inges scenografier' i nuet, såvel som historiske rejser tilbage til det gamle København, samtidig med at hendes fortællinger hele tiden åbnede op for nye perspektiver, nye vinkler, nye sider af hendes personlighed, udfordrende livsanskuelser, 'hemmelige' bekendelser etc. Derfor kan forløbet næsten sidestilles med 'en rejse til udlandet med veninderne', hvor vi skiftedes til at fotografere hinanden og det der umiddelbart indtræffer, når tre udadvendte kvinder er sammen.

Ikke desto mindre var det primært Inges valg af 'rum', der var afgørende for hvor optagelserne fandt sted, og tidsmæssigt vil intet af 'det der var' (og nu er) i fortællingen kunne genskabes, hvilket jeg mener er et af de kriterier der placerer filmen i en dokumentarisk kontekst. Herunder skal nævnes, at vi på intet tidspunkt tilstræbte at skabe en årsag/løsning fortælling, men nærmere 'opererede' på et episk momentant plan i den historiske verden med udgangspunkt i, at vi ønskede at tillægge det private det politiske i en 'kønnet' filmproduktion.

Derfor er det af interesse at belyse, hvordan 'vi var på' foran kameraet. Inge udviste efter bemærkelsesværdig kort tid afslappethed i forhold til udstyret, selvom hun på samme tid raffineret iscenesatte sig selv for kameraet (hun kunne have været/og er en fantastisk skuespiller!) og det gjorde vi naturligtvis også, dog mindre raffineret. Der er således ikke en eneste scene i filmen, hvor vi ikke er opmærksomme på hvad tøj vi har på, hvordan vi bevæger os, samt hvordan vi ser ud i det pågældende lys, og vi bærer alle tre makeup i alle scener. Ligeledes iscenesatte vi også visse kropslige placeringer i filmen.

"Altså Jane, jeg vil stå sådan her, så man ikke ser den der fold i nederdelen" eller *"Jane, det er bedre at i bytter plads, så Inge tager det meste af billedet"* eller *"Nej Charlotte, nu står du her, og Inge du sidder her."* etc. Netop denne kontekst, iscenesættelsen og instruktionen af kroppen i dokumentaren, mener vi illustrerer glimrende, at grænserne for hvornår noget er 'autentisk' og hvornår noget er iscenesat, er meget mere flydende end man som tilskuer umiddelbart opfatter.

⁷³ HI-8 kameraet er mit eget, bl.a. indkøbt for at kunne realisere denne idé.

Ved gennemsyn af råmateriale efter hver optagedag blev vi i stigende grad opmærksomme på, hvad Inges 'rum' kunne, i lyset af vores evne til at optage og forstå det. Dvs. hvor det var spændende at være, hvilke scener der fungerede bedst, hvor vi bedst kunne informere om Inge (såvel som os) som subjekt og ikke bare objekt, intensitetsgrader, nærhed/distance, ro/uro etc. Dette bevirkede, at vi valgte at give endnu mere plads til Inges beslutninger og retningsanvisninger, og at vi derfor filmede mest, der hvor mange (mænd) muligvis ville have slukket kameraet, og slukkede der hvor mange muligvis ville have filmet. Dette har haft afgørende betydning for, hvad vi kunne gøre med råmateriale i redigeringsfasen (filmens syuzhet) samt naturligvis filmens endelige fabula, som vi p.t. oplever den.

4.2. Redigering, budskab(er) og målgruppe(r)

Redigeringsfasen startede som bekendt noget senere og tidsrummet imellem optagelserne og redigeringen har været afgørende for, at vi har kunnet komponere og klippe filmen på så kort tid (filmen er redigeret på Media-100 over 10 dage). Med andre ord, 'lagringer' af bedste sekvenser i hukommelsen, var et klart signal om, hvilke scener der var de mest interessante i forhold til den del af råmateriale der var blevet glemt. Vi har ikke arbejdet ud fra en forudbestemt dramaturgisk model og efter gennemsyn og registrering (med tidskoder) af materialet, diskuterede vi hvilke scener og sekvenser, der var de mest spændende, og hvorledes vi kunne lave en sammenhængende fortælling ud af dette 'kaos'.

Parallelt med dette diskuterede vi, hvad vi ville med filmen? Og i relation til **budskab(erne)**, har vi, som uddybet i motivationen, tænkt disse indenfor rammerne af, at *der er mange måder at leve livet på, uden at mennesker nødvendigvis indskriver sig i offer-roller, uden at man behøver at tage afstand fra disse menneskers valg og uden at man nødvendigvis behøver at vælge ligesådan.* Samt alle de underliggende budskaber der muligvis vil opstå når publikum co-producerer filmen i receptionen. Eksempelvis: Respekt for mennesker der er 'anderledes', prostitutionens mange facetter og konsekvenser, ældre mennesker er interessante, 'kvinders univers' på tværs af alder, Nørrebros 'hemmelige' rum etc.

I denne kontekst diskuterede vi også, hvem der skulle udgøre **målgruppen**, og at vores komposition af syuzhet (tid, rum, redundans, forhaling, 'gaps', 'cues', plausibilitet, 'tomme pladser', æstetik og filmiske virkemidler i form af lys og lyd etc.) muligvis ville tiltrække flere kvinder end mænd. Dette ud fra devisen om, at visse mænd muligvis ville kede sig i tøj- og smykke- og hårvask- sekvenserne og at, eftersom vi primært henvender os med patos (til maven) og mindre med logos (til hovedet) ville visse mandlige

repræsentanter muligvis falde fra.⁷⁴ Derfor besluttede vi, at vores primære målgruppe skulle udgøre kvinder (og nysgerrige mænd). Med andre ord, det var umuligt for os, 'at koge Inge ned' til ét budskab til én klart afgrænset målgruppe.

Disse overvejelser bragte spændende refleksioner omkring dokumentarportrætter og disses budskaber generelt. Umiddelbart ville vi mene, at denne type programmers præmis ligger i den portrætterede persons fortællinger og livshistorie, men dette kan netop her ikke adskilles fra den fra filmskabers side intenderede fabula, og filmskabere vil altid i syuzhet vinkle og dreje fortællingen i den retning som er mest relevant for hende/ham. Derfor er det her, det bliver indlysende, at bl.a. det politiske og etiske (kamera)syn samt valg af visse scener frem for andre, frembringer beviser for hvordan filmskaberer ser sin historiske verden og vælger at problematisere/tematisere den. Således kan syuzhet og filmiske virkemidler ikke adskilles fra fabula. "*The media is the message*" og repræsentationen af det repræsenterede skaber budskabet i samarbejde med tilskuer.

Efter at have diskuteret budskab(er) og målgruppe(r) nåede vi, forud for arbejdet i redigeringsrummet, frem til de sekvenser filmen indeholder i dag. Metoden vi benyttede var, med inspiration fra Kirsten Bonnén's formulering,⁷⁵ at vi ved hjælp af *kartotekskort* kortlagde de sekvenser og scener der udgør filmens syuzhet og dermed har altafgørende indflydelse på filmens fabula. Vi skrev de forskellige sekvenser ned på kartotekskortene, samt inddelte både disse og scenerne i farver/tempi, ude/inde, intensitet/ro, humor/alvor, dybde/overflade etc. Hvorefter vi placerede kortene på gulvet og byttede rundt på sekvenserne alt afhængig af hvilke oplysninger (og hvornår) vi ønskede publikum skulle have om Inge. Med udgangspunkt i, at publikum langsomt og på sympatisk vis (for os) skulle drages længere og længere ind i Inges univers og gradvist vænnes til brud med 'normalen' og visse dominerende sandhedsregimer, samt udfordres i deres selvgranskelse og reflektere over den indlejrede moral i intersektionen 'sandhed', samfund og krop.

I denne sammenhæng var det vigtigt for os især at flexe imellem forskudte tidssekvenser og intensitetsgrader i forhold til oplysninger om Inge i udsigelsen. Resultatet af denne metode, filmens dramaturgi, kan derfor på visse områder sammenlignes med den episke fortælling, der iflg. Bonnén: "*... bruger tiden – og bruddet med traditionel tidsopfattelse ... som en væsentlig fortællefaktor. Og opererer som regel i flere tidslag på en gang. Dermed bliver det muligt at bevæge sig mellem fortid og nutid, mellem oplevelse og*

⁷⁴ Heldigvis tog vi fejl af dette, og i forbindelse med visning af filmen både i redigeringsrummet, såvel som i plenum i videoklyngen på RUC, har det vist sig at de mandlige tilskuere har været ligeså interesserede i Inges historie som de kvindelige – i flere tilfælde endda mere end de kvindelige. Vores efterrationaliseringer har derfor underbygget vores overordnede politiske idéer om umuligheden i at fastholde '*den anden*', samt sat hele segment tankegangen i et problematisk lys. Men samtidig understøttede en af receptionstankegangens vigtigste grundpiller, at man aldrig kan bestemme/styre hvad publikum vælger at gøre med filmen, teksten, kunstværket, multimedieproduktionen, billedet, radioprogrammet etc.

⁷⁵ Kirsten Bonnén, Dramaturgiske indgange og muligheder til fiktion og fakta, kompendium fra RUC 1993

erindring, mellem drøm og virkelighed. At skabe sammenhæng mellem eller måske mere korrekt at sammenstille alle de lag, som betyder noget for personens og publikums oplevelse af en bestemt begivenhed her og nu. Ex. kollektiv fortrængning. Og dermed give publikum mulighed for at bearbejde fortrængningen.”⁷⁶

Således kan vi også i retrospekt (primært med udgangspunkt i brug af musik, indscannede stillbilleder, børnesekvensen og spontane momenter) anskue vores film som en art episk fortælling, da den ikke arbejder med en præmis i lineær forstand, men stiller mere eksistentielle spørgsmål, ikke forsøger at afdække almengyldige logiske årsagssammenhænge i en afgrænset udviklingsproces, men nærmere forsøger at sammenstille forskellige oplevelsesplaner og sætte disse i svingninger med publikums erfaringsunivers.

Afslutningsvis skal nævnes, at metoden med kartotekskortene ledte til yderligere modifikationer i redigeringsrummet, hvor vi i kraft af vores interesse for detaljer, følelser og stemninger ‘kom i tanke om’, at dette eller hint også skulle med, fordi det ville styrke det der lige var blevet ‘sagt’, samtidig med at visse informationer skulle ud, da disse ikke passede ind i rytmen og/eller endte med at være overflødig information i forhold den samlede ønskede udsigelse.

5. Analyse af det samlede felt

I dette afsnit ønsker vi at placere **filmen** ”Min nabo – Nattens Dronning” i centrum af spændingsfeltet Nichols, Bordwell og Foucault. Således skulle vi gerne skabe nogle relevante svingninger imellem **fabula** (vores historie som vi oplever den, Inges rolle og vores intenderede budskaber i lyset af hende), vores **rolle som filmskabere** (repræsentativt i filmen såvel som syuzhet- og stilmagerne bag den, herunder etik og mulige inkluderende bevægelser frem for ekskluderende) samt vores **ønske om at politisere** og påvirke **publikums opfattelser** af hvad der (ikke) er ’sandt’ og ’naturligt’ i forhold til størrelserne **seksualitet, køn og alder**.

Med andre ord, vi kontekstualiserer vores film og brug af kamera iflg. Nichols, ser nærmere på sammenvævningen af filmmaterialet og tager udgangspunkt i forskellige lag i filmens ti sekvenser, scener og temaer i lyset af Bordwell. Ligeledes anskuer vi hele processen og resultatet ‘ovenfra’ i et etisk/moralsk/samfundsmæssigt lys, med udgangspunkt i Foucault. Således, ‘væver’ vi tilgangene sammen, hvor vi finder det teoretisk holdbart og analytisk muligt, og samler op på vores problemfelt i analysen såvel som i den endelige konklusion.

⁷⁶ Bonnén 1993, s. 15

5.1. Analysens primære omdrejningspunkter

Da vi hverken kan eller vil presse præfabrikerede dramaturgiske modeller ned over vores portræt af Inge, ser vi i stedet nærmere på forskellige størrelser, der har påvirket filmens udsigelse:

Syuzhet, filmiske virkemidler, intenderet fabula, etik, moral og diskursive sandhedsregimer

- Rum: Kameraets 'blik', scenografien, tanke/følerum
- Tid: Indklip og konnotative tids-, lyds- og billed- 'objekter'
- Filmiske virkemidler: Lys, farvelægning, lyd, musik (underlægningsmusik og/eller reallyd) grafik og overgange
- Dramaturgi:
 - a) Tidshuller, kausalhuller og spatiale huller
 - b) Redundans og forhaling
- Skemata: Prototype, skabelon og processuelle
 - a) Information om Inge. Hvordan er hun 'på' og hvad siger det om hende?
 - b) Filmskabernes tilstedeværelse. Hvordan er vi 'på': intimt, humant, klinisk, empatisk?
- Etik, moral og axiologi
- Sandhedsregimer og evt. brud med og/eller reproduktion af dominerende diskurser

I lyset af vores problemfelt skulle en analyse af sekvenserne, scenerne og temaerne, ved brug af disse kategorier, gerne bidrage til at placere filmen i forhold til Nichols' modaliteter og 'gazes'. Samt placere os som filmskabere bl.a. i forhold til vores fortolkning af retten til viden versus retten til privatliv, vores ansvar overfor Inge såvel som publikum og bidrage til at 'afsløre' vores 'conduct of conduct' i repræsentationen. Via vores eksplicitering af bestemte måder at anskue verden på og indskrivning i visse diskurser frem for andre, samtidig med at der yderligere inddrages refleksioner om kønnets betydning for at vælge 'noget' frem for 'noget andet'.

5.2. "Min nabo – Nattens Dronning" sekvenser, scener og temaer

Velkommen til vores konstruktion og reception af vores egen film! Vi ønsker læseren en behagelig rejse og et forhåbentligt spændende narrativt forløb. Vi har som nævnt valgt at inddele filmen i ti sekvenser og scener, hvor hårvask-sekvensen behandler to temaer:

- Introduktionen
- Synge scene
- Vesterbro sekvens
- Smykker og dimser

- Hårvask sekvens
Børne tema (intensifikation)
“Død & Gud” tema
- “Modeshow”
- Spisesalon sekvens
- Amera butik sekvens
- Mucki Bar sekvens
- Filmen i filmen (i filmen)

5.2.1. Introduktionen

I den første sekvens, der er introduktionen til portrættet af Inge, har vi intenderet via kameraets ‘gaze,’ at publikum skal opleve hende som aktiv og bevægelig: I ultranær profil på Vesterbrogade, bagfra gående i halvtotal ved Søerne hvor titlen “Min nabo – Nattens Dronning” fremtoner, i halvtotal hvor hun taler i telefon og smiler direkte til tilskueren fra Zoologisk Museum, bagfra på Jagtvej hvor hun løber over et fodgængerfelt, i ultranær profil i H. C. Ørstedsparken, i total forfra under en ‘underlig’ fisk fra Zoologisk Museum, i total (Inge og Jane) der krydser gaden i fodgængerfelt på Vesterbro, i nær af Inge der kigger direkte på tilskueren (hjemme i sin stue) og i den sidste scene, hvor vi ser Inge i total (ved siden af Charlotte) dansende foran Planetariet. ‘Gazet’ vidner i hele introduktionen om skabelsen af et værdibaseret ‘rum,’ hvor vi som filmskabere får lov til at komme rigtigt tæt på subjektet/objektet (Inge). Således kan ‘gazet’ kategoriseres under både det indblandende og menneskelige ‘gaze.’⁷⁷

Publikum introduceres hermed primært til Inge ved brug af symbolik. I ‘rummene’ er hun mobil, allestedsnærværende, hektisk, nysgerrig, intens, fræk, selvbevidst, humoristisk og ‘anderledes’. Via ‘gazet’ møder man hende hele vejen rundt om kroppen, forfra, bagfra, fra begge sider i ultranær, nær, halvtotal og total. I overført betydning oppefra og ned (og hele vejen rundt) hvilket også er det første postulat Inge kommer med i filmen: “*Jeg tager det fra oven af og nedefter*” direkte efterfulgt af Inges høje latter.

Der er mange forskellige lys og farver i de korte sammenklippede scener, men dog primært dagslys/solskin og ‘grønne’ nuancer (Inges tøj og planter i fuld flor vidner om, at det er sommer).

I de to af indklippene hvor der er reallyd: “*Jeg tager det fra oven af og nedefter,*” og i scenen med Jane i fodgængerfeltet, hvor Jane siger: “*Se hvor de kigger!*” og Inge svarer: “*Ja, det er da klart!*” hvorefter begge siger: “*Hej hej*” til en forbipasserende bil, får vi som filmskabere Inge placeret via sine udtalelser. Det, at hun tager det oppefra og

⁷⁷ Nichols 1991

nedefter, skal illustrere, at hun ikke tager 'tingene' så tungt, og at hun griner samtidig med, viser hendes humoristiske tilgang til livet. På samme tid overrasker det hende ikke, at folk kigger efter hende, og denne udtalelse er med til at situere Inge som en kvinde, der er vant til at blive lagt mærke til, altså en bemærkelsesværdig 'anden'. En kvinde der tilsyneladende udstråler brud på 'normalen', bl.a. i form af hendes seksuelt udfordrende påklædning (den meget korte kjole og guldskoene) i lyset af hendes alder, måden hun bevæger sig på, samt det at hun stiller sig op og danser på en højlys dag i al offentlighed. Her benytter vi os som filmskabere, således af en art 'ekskluderende' (udstillings)manøvre, samtidig med at vores kropslige og æstetiske tilstedeværelse i billederne, vidner om en etik der ikke ligger så langt fra Inges, og derfor på samme tid fungerer som en inkluderende bevægelse.

Igennem hele introduktionen spiller Iggy Pops "*The passenger*," og sangen/melodien er her brugt som parafraserende⁷⁸ til at understrege og forstærke den stemning billederne er med til at udtrykke. Musikken nedtones kun, når reallyden skrues op, og man hører Inges (og Janes) udsagn. Hensigten med scenerne og den rockende heftige musik, er således at illustrere Inge, der kommer alle vegne fra, i alle afskygninger, samtidig med at vi som filmskabere fremstiller hende, som en kvinde der er bevægelig i rum, tid og sted og svær at kategorisere. Hun fremstilles i vores diskurs som en særdeles livlig kvinde på trods af sin høje alder. I forhold til tids- kausal- og spatiale- huller,⁷⁹ benytter vi os i introduktionen af alle tre. Der er 'huller' i tiden, i kraft af bl.a. lysets ændring og rummenes forskellighed og der er 'huller' i årsag/effekt (der er umiddelbart igen). Dog kan Inges 'afslappede' tilgang til livet og 'heftige' fremtoning, være årsager til, at hun ikke bliver overrasket over, at 'andre' kigger efter hende. Og der er 'huller' i rummene i kraft af, at vi hele tiden flytter os (vi klipper til musikkens relativt hurtige rytme) og publikum ved ikke præcist hvilke rum/lokaliteter de befinder sig i. I forhold til redundans og forhaling opererer hele introduktionen med begge. Inge bliver 'kropsligt' præsenteret igen og igen, samtidig med at introduktionen forhaler uddybende information om Inges baggrund. Således vækker vi muligvis publikums nysgerrighed, i et samspil mellem 'udfordrende' billeder og 'mangel' på information.

Allerede i introduktionen er vi som filmskabere kropsligt med i billedet, og således illustreres, at det ikke kun er Inge portrætteret drejer sig om. Filmen 'fortæller' også i høj grad noget om os som 'bagkvinder,' og måden hvorpå vi er sammen med Inge. I introduktionen har vi dog umiddelbart rollen som medlevende 'journalister,' der vifter med mikrofonen og står i baggrunden af Inge, med undtagelse af scenen hvor Inge og Jane

⁷⁸ Drotner 1999, s. 216. Iggy Pops passenger starter med: "*I am the passenger and I ride and I ride, I ride through the city's backsides I see the stars come out of the sky, yeah the bright and hollow sky..*" Sangen og melodien er parafraserende fordi de understreger hvorledes Inge (som passagér) 'rider' igennem byens rum og tid. Hun er passagér i sin egen by i sit eget liv.

⁷⁹ Bordwell 1985

sammen råber 'Hej hej' efter bilen. Her etablerer lyden et fællesskab, der rækker ud over en professionel journalist/informant magtrelation, og 'mødet' foran kameraet bliver et bevis på, hvordan vi som filmskabere ser udsnit af vores historiske verden, og hvordan vi vælger at tematisere den,⁸⁰ med Inge som vores vigtigste repræsentant.

5.2.2. Synge scenen

Overgangen fra introduktionen til næste sekvens, der er syngescenen hjemme hos Jane, sker bl.a. med udgangspunkt i reallyden. Denne er lagt 'ind under' den sidste del af dansescenen i introduktionen og smelter sammen med Iggy Pops sang. Inge siger: "*Jeg har jo engang villet ind til det der med filmen...*" (hvorefter hun toner frem i et 'nyt rum' og siger) *... og synge og sådan noget, men det blev aldrig til noget ...*" Inge er filmet i nær og kameraets 'blik' indfanger hende 'tæt på', idet hun taler direkte til kameraet (Jane, der optager). Filmskaberer er igen tilstede, dog ikke med sin krop, men med sin stemme. Da Inge sætter i gang med at synge og taber tråden, nynnner Jane med på melodien til sangen, hvorefter Inge synger videre og afslutter 'sonaten' med en meget høj tone. Derefter smiler hun veltilfreds (til publikum) og nikker underforstået; "*jeg sagde jo at jeg kunne komme helt derop!*"

Scenen er således intenderet til at fortælle publikum, at Inge har selvtillid, godt kan lide at synge og optræde, samtidig med at den bliver reflektiv, i lyset af Inge der taler om 'filmen' (som hun nu er i), og at hun gerne ville have været skuespillerinde og/eller sangerinde. Man kan her tale om, at der er et tidshul i fortællingen: Der hvor Inge gerne ville ind (i filmen og sangen) 'sidder hun nu', og således taler de to indstillinger med hinanden og skaber sammenhæng. Ligeledes er der et spatialt hul i fortællingen, da publikum ikke ved hvor Inge og filmskaber befinder sig, og selvom 'scenografien' (Janes stue) i dette tilfælde ikke er særlig vigtig for udsigelsen, er den alligevel stemningsfremkaldende i kraft af rummets lys og akustik.

Grafisk er det i denne scene, vi første gang kategoriserer Inge efter alder. Vigtigheden af dette blev vi i høj grad opmærksomme på, da vi i redigeringsrummet viste filmen til specielt inviterede, der alle efterspurgte en nøjagtig angivelse af Inges alder. Vores respondenter skød Inge til at være alt fra 65 til 85 år, og vidnede således om, hvor svær hun er at placere. Vores argument for at bruge grafikken, er derfor at fylde en tilsyneladende 'tom plads' for tilskuerne og således hjælpe fabulaen på vej via filmiske virkemidler. Hermed fremhæver (respondenternes krav og) vores beslutning, at vi i denne scene følger en dominerende diskurs i forhold til hvorledes subjektet Inge placeres aldersmæssigt. Samtidig, bliver denne grafik (Inge 72 år) vigtig, som en slags 'set-up' til en 'pay-off', i filmens afslutningssekvens, der reflektivt funderer over de mange udsagn, og lader Inge se filmen om sig selv, fem år senere (Inge 77 år).

⁸⁰ Nichols 1991

I og med at Jane er tilstede og nynner sammen med Inge, skabes der muligvis nærhed og en balanceret magtrelation imellem Inge og Jane. Ikke desto mindre er Janes nynnen insisterende og ledende for Inge og lægger op til, at hun skal fortsætte med at synge. Dette kan på en og samme tid virke 'venskabstalende', vi er på bølgelængde og forstår hinanden, men risikoen for 'udstilling' er overhængende. Er det humor, respekt eller latterliggørelse? Sangscenen er, fra vores side som filmskabere, intenderet som respekt for Inge, men får muligvis i de individuelle og forskelligartede receptioner en blandingseffekt. En overordnet respekt for 'den anden', men samtidig en 'nem' måde at få publikum til at le og dermed engagere sig.⁸¹ (Tragi)komikken forstærkes af Inges manglende tænder, og det at hun synger ret falsk. Således kan denne scene være problematisk (ifht. vores intentioner) og de udvalgte arrangerede indstillinger med reallyden, afslører diskursive etiske og moralske aspekter der bifalder 'fanden i voldskheden' (jeg synger selvom jeg ikke har tænder og egentlig ikke er nogen stjerne) samtidig med at de muligvis forstærker andethed og distance.

5.2.3. Vesterbro sekvensen

Herefter inviterer vi publikum til Vesterbro, Helgolandsgade, hvor vi går forbi en række hoteller, besøger Halmtorvet (tager tilbageblik) og slutter på Istedgade foran butikken 'Kaj Art'.

Helgolandsgade

Scenen i Helgolandsgade er optaget i halvtotal, hvor Jane og Inge går og taler, om dengang Inge havde sin færden her. Det er i denne scene, at det afsløres, at Inge har en fortid som prostitueret.⁸² Først med udgangspunkt i: "*Jeg havde mange, du ved, kunder, dengang!*" og senere igennem hendes fortællinger. Samtalen foregår som voxpop-interview med en tydelig tilstedeværelse af Jane som den spørgende 'journalist'. Udstyret (synlig mikrofon og kabel) afføder en distance imellem Inge og Jane, samtidig med at det muligvis vækker tilskuerens refleksioner omkring mediet. 'Gazet' tager primært afsæt i det kliniske og professionelle 'gaze', men herudover også det menneskelige 'gaze.'⁸³ Stemningen og æstetikken tager udgangspunkt i dominerende genkendelige og journalistiske koder; både som prototype skemata (identificerbare roller og rum) og skabelon skemata (vi benytter os af genkendelige koder til produktion af fakta-formidling, bl.a. voxpop og reportage).

⁸¹ Om komedien/humoren skriver bl.a. Aristoteles: "*Komedien er ... en efterligning af ringere mennesker, - ringere dog ikke taget i den betydning at det omfatter enhver form for slethed, men i den forstand, at det komiske er en del af det hæslige og mindreverdige. Det komiske er nemlig en slags fejlgreb, dvs. en form for det hæslige, som ikke volder smerte og ikke har nogen skadelig virkning; således er, for at bruge et nærliggende eksempel, en komisk maske hæslig og forvrænget, uden at den virker pinagtig på os.*" Erling Harsbergs oversættelse af Aristoteles: Om digtekunsten, klassikerforeningen, Gyldendal 1969, s. 35

⁸² Her skabes der muligvis en aha-oplevelse ifht. filmens titel: "Min Nabo – Nattens Dronning"

Denne del af sekvensen kan hermed placeres indenfor rammerne af den interaktive repræsentation, der lægger vægt på det visuelle bevis og verbal udveksling, samtidig med at publikum bliver opmærksom på filmskaberens/'journalistens' mérviden om det repræsenterede subjekt.⁸⁴ Dette understreges eksempelvis af Inges indskudte sætning: “... du ved ...” samt af Janes “*Kan du huske dengang du fortalte...?*” der leder frem til informationen om kvælningsforsøget på Inge. Informationen: “*Han ville strangulere mig*”... “*Fordi du gik og sang?*”... “*Ja!*” kan sammenkædes med informationen i den tidligere synge scene og hermed opstår både et tidshul og spatialt hul der understreger hendes person i kraft af redundans.⁸⁵ Her er det indlysende, at syuzhet har indflydelse på tilskuers konstruktion af fabulaen, og med disse udsagn ekspliciteres også moralen i intersektionen ‘sandhed’ og krop.⁸⁶ Vores intention har været bl.a. at vise, at man ikke ustraffet kan gå rundt i det danske samfund, ligne og/eller være prostitueret, samtidig med at man er glad og synger på gaden. Dette repræsenteres af ‘voldsmanden’, der ville strangulere Inge, og fordi publikums sympati med Inge allerede er etableret, lykkes det muligvis i denne scene af bryde med nogle dominerende diskurser for hvad ‘man ikke gør’, og ‘hvad man burde kunne gøre’ i gaderummet og/eller i det hele taget.

Halmtorvet

Herefter har vi klippet til Halmtorvet, og tilskueren placeres i rummet via Jane der siger: “*Så er vi på Halmtorvet*”, hvorefter Inge begynder at forklare hvor hun ‘gik’. Hun siger: “*Jeg gik nede i den anden ende ... nede ved Købbyen*”, som i dette tilfælde muligvis får en konnotativ virkning i forhold til kroppen og den prostituerede (som kød i byen).

Herefter klipper vi til en række indscannede fotografier og instrumental underlægningsmusik (Brian Eno) der skal understrege, at livet som prostitueret var/er dramatisk og farligt. Det skal i denne sammenhæng tilføjes, at meget af råmaterialet (indstillingerne) fra Halmtorvet var for dårlige (og for kedelige) til at vi ønskede at bruge dem. Derfor valgte vi at scanne disse fotografier ind for at tilføre sekvensen noget ‘krydderi’. Vi ønskede i højere grad at bidrage til publikums konstruktion af fabula, og ‘foreslå’ at prostitution ikke nødvendigvis altid er ‘ulækkert’, men at der er mange nuancer i dette erhverv.

Hvert fotografi skal således symbolisere delelementer af Inges fortælling (og historie); dameben med høje sko, henslængt og indbydende kvinde, trussekant og kønshår, ‘flower-power’ butik, og Jerry Hall (der ligner Inge som ung) der via transitionen og brug af lyseffekt glider over i den nøgne mandlige overkrop. Denne første række af fotografier er

⁸³ Nichols 1991

⁸⁴ Nichols 1991, s. 48

⁸⁵ Bordwell 1985

⁸⁶ Foucault 1994

intenderede som en illustration af krop, rum og tid. Vi har valgt at repræsentere de æstetiske aspekter af prostitutionen på en mere indbydende måde end 'normalt', og 'smukke' kvinder kædes sammen med den nøgne mand i en svunden tid for ca. 30 år siden (flower-power i 60'erne). I redigeringen har vi lavet alle farvebillederne om til sort/hvide og givet dem et brunligt skær, der skal understrege at det er fortid. Således kan man tale om, at vi både retningsanviser (*cuier*) samtidig med vi begrænser (*constrainer*).⁸⁷ Vi inviterer publikum med tilbage til Inges 'rum' som prostitueret, men vi begrænser 'rummet' i kraft af vores fortolkning/konstruktion af det. Vi er opmærksomme på, at der hermed opstår risiko for diskrepans imellem 'det social-realistiske' og 'det postmoderne' (levet liv overfor tegn, 'overflade' og 'æstetisering') og at vores konstruerede univers af Inges oplevelser, i visse receptionssituationer kan have effekten 'kunstig' og dermed fremstå som 'urealistisk'.

Herefter toner Inge frem igen, og 'dykket' ind i datiden(s konstruktion) får hende netop til at virke endnu mere levende i det strålende solskin i 'nuet'. Hun fortæller videre om sit liv som prostitueret, og at hun har været udsat for flere kvælningsforsøg. Disse udtalelser 'taler med' dramatikken i underlægningsmusikken og de efterfølgende indscannede fotografier, der er mere vulgære og/eller 'farlige' end de første. Der er flere tidsbilleder af Københavns gader, et surrealistisk billede af en hånd i et kvindeskridt, et bryst, en ungpigekrop foran en masse ølkasser, dameben i plastisko og et billede af en våd krop (skal symbolisere *the come-shot*). Hermed ønsker vi igen at understrege, at prostitution havde/har mange facetter og med Inges afsluttende kommentar bliver tingene yderligere sat i et socio-økonomisk perspektiv; at erhvervet for hende også handlede om overlevelse.

Istedgade

Vi forlader Inge syngende: "*You are my sunshine...*" til Jane i Istedgade foran butikken 'Kaj Art', og med et skilt ved siden af Inges ansigt hvorpå der står: "*Porcelæn, glas, kunst*". Dette skal i denne kontekst understrege hendes skrøbelighed og 'originalitet', og scenen skal/kan anskues som en tillidsscene, hvor Inge udstråler mod og livskraft, samt glæde for den interesse (og respekt) Jane viser hende. I denne scene udlignes magt-relationen igen (ifht. journalist/informant relationen) og scenen får et mere performativt skær.⁸⁸ En scene der i høj grad lægger vægt på tilskuerens respons og etik, og intenderer at re-orientere publikum følelsesmæssigt i en historisk poetisk verden, der samtid med at den fremstår, skaber en vekselvirkning imellem en fornemmelse af nærhed og distance. Vi viser publikum en verden, de ikke kan gå ind i, men burde reflektere over.

⁸⁷ Bordwell 1985

⁸⁸ Nichols 1994

5.2.4. Smykker og dimser

Den fjerde sekvens er smykkescenerne, hvor vi nu er hjemme hos Inge, der har været i byen natten før. Vi har valgt en indstilling med Inge, hvor hun lægger energisk ud med at fortælle om sine oplevelser fra aftenen før, og vi illustrerer i denne kontekst at mænd stadig er meget interesserede i hende. Inges fortælling har undertoner af seksualitet og mødet mellem kønnene på tværs af alder, klasse og status. Ligeledes har vi valgt indstillingen, hvor hun korrigerer Charlotte: Hun netop ikke fået en “guldbajer” men en “guldbarre”, fordi vi hermed ønsker at gøre publikum opmærksomme på, at Inge ikke er alkoholiker.

Farverne i disse indstillinger er ‘rød/brunlige’ i indendørsbelysning, der er et markant skift fra de tidligere solbeskinne ‘grønne’ indstillinger og akustikken er meget anderledes i det lille rum i forhold til lyden i gaderummet. Inge fremtoner ikke desto mindre i fuld vigør, taler levende om “*flamengodans fra den ene side til den anden*” og har klædt sig ud, som ‘haremsdame’ med mange smykker på, til lejligheden. Vi mente at selviscenesættelsen her var eksplicit, men alligevel troede en af vores respondenter i redigeringsrummet, at vi (filmskaberne) havde klædt Inge ud. Således bliver den dokumentaristiske ‘virkelighed’ i begge tilfælde sat på prøve. Inge ville højst sandsynligt ikke have klædt sig ud i samme omfang, hvis ikke vi skulle filme, og respondenter ville muligvis ikke have reflekteret over denne udklædning, hvis vedkommende ikke mente, at filmen var en dokumentarfilm der repræsenterer ‘virkeligheden’.⁸⁹

Kameraets ‘blik’ opererer i halvtotal og nær, hvor vi ser et lille udsnit af Inges stue (at det er Inges private rum afsløres kun gradvist) og hendes seng, hvorover der hænger en *Julio Iglesias* plakat fra Familiejournalen.

Selvom publikum muligvis kun oplever denne plakat i underbevidstheden, fortæller den alligevel noget om Inges brud med konventionelle aldersopfattelser, og plakaten konnoterer til ungepigeværelset med plakater af pop-idoler. Hvilket i øvrigt yderligere understreges af, at hun har klædt sig ud (mange piger leger ‘fine damer’ som børn) og fik chokolade (slik) af manden i baren aftenen før. I denne kontekst skal nævnes, at der også står en dukke med perletøj på bordet. Disse scener er ikke fra vores side som filmskaberne intenderede som en ‘barnsliggørelse’ af Inge, men de problematiserer netop kategorierne ‘gammel’/‘ung’/‘barn’, og hvad samfundet har indskrevet af sandhedsregimer i disse kategorier som ‘normalt’ og ‘unormalt’.⁹⁰

Vi får i denne sekvens også en masse nye (logos)informationer om Inges liv; hendes barndom i Gilleleje, hendes mor der var prostitueret og “*ligeså smykkesyg*” som Inge (kan tolkes som Inges social-historiske arv) hendes tidligere erhverv i huset/hos damefrisøren,

⁸⁹ Vi henviser til vores afsnit: “Dokumentarisme – Hvad er det?”

⁹⁰ Foucault 1980, samt vores afsnit Alder, køn, seksualitet og ‘andethed’.

hendes miljø på bænken hvor hun har købt gulduret, at hun indskraver sig i 'feen' mere end i 'heksen', samt at Inge praktiserer sin egen specielle form for mod-magt. Hvis andre mennesker behandler hende dårligt, stjæler hun fra dem som hævn. "*Så skal jeg have et minde derfra*" siger hun efterfulgt af en art skadefro latter. Hermed artikulerer hun endnu et tabubelagt emne, uden at hun tilkendegiver anger. Dette siger meget om Inges 'conduct of conduct', og på samme tid meget om vores moral, eftersom scenen er indraget i syuzhet. Denne scene får derfor muligvis en normbrydende karakter i kraft af dens udsigelse; at ikke alle tyve stjæler fordi de mangler noget, og at der er mange måder at praktisere mod-magt på i forskellige sociale magtrelationer.⁹¹ Risikoen er her, at fabula konstrueres så forskelligt fra vore intentioner, at fortolkeren konkluderer, at det er *allround OK* at stjæle, hvilket vi ikke mener der er.

Vores tilstedeværelse som filmskabere løber igennem hele sekvensen, men skifter imellem Charlotte og Jane, hvilket kan skabe forvirring, pga. brud med (genre)konventionerne og genkendelige koder til produktion af 'professionel' fakta-formidling. På samme tid virker disse skift muligvis opsigtsvækkende på publikum, samtidig med at de kan skabe nysgerrighed og årvågenhed. Således kan man tolke den skiftende tilstedeværelse af filmskaberne som et brud på skabelon skemata⁹² (den kanoniske fortælling/troværdighed og 'ægthed') fordi disse skift bryder med det, man 'normalt' ser. Ikke desto mindre tages fokus ikke fra Inge, og som tilskuer får man muligvis oplevelsen af, at det (når vi sidder på sengen) ikke spiller den store rolle, om det er den ene eller den anden filmskaber der optræder - som 'arkæologer' i Inges univers af smykker, dimser og historier.

5.2.5. Hårvask sekvensen

Den næste sekvens, hvor Inge skal have vasket sit hår, kan tolkes som en slags ømheds- og omsorgstilkendegivelse – "*selvfølgelig vil jeg vaske dit hår min ven!*" Det menneskelige 'gaze' indfanger her primært den private og intime sfære, der bl.a. understreges af det meget lille køkken, den gullige 'hyggelige' belysning, Inge der har taget tøjet af, man ser hendes hud, det filtrede og senere meget synligt fedtede hår, det varme vand, berøringen, og at Inge kalder Jane "*lille skat*". I samme 'rum' fortæller Inge uddrag af sin livshistorie (reallyd) foranlediget af Janes spørgsmål og kommentarer. De 'hemmeligheder' der afsløres under hårvasken er nogle af filmens mest intense (moralske) smertepunkter, og de både supplerer og forstærker hinanden. Således sætter vi som filmskabere, publikum på en etisk/moralsk prøve via konstellationen af informationer: Fængslet, seksualitet og graviditet, forbindinger, og børnene der forsvandt. Som filmskabere, der har valgt at inkludere disse informationer, ønsker vi med Inges ord, at konfigurere et særligt billede i publikums fantasi. Vi forestiller os (og det gør publikum muligvis også) Inge højgravid i

⁹¹ Foucault 1977

⁹² Bordwell 1985

sine udfordrende gevandter med forbindinger om sine hævede ben – på arbejde! Og direkte før, samt direkte efter, fortæller vi (via Inge) om konsekvenserne, disciplineringsstraffen⁹³ og børnene der blev fjernet i forbindelse med så ‘grove’ brud på normerne.

Denne sekvens har derfor mange funktioner. Udover at skulle give en stærk fornemmelse af tilstedeværelse, ekspliciterer den intersektionen ‘sandhed’ og krop, samt at seksualitet og magt er sameksisterende. Den udfordrer publikum på et etisk/moralsk plan og sætter spørgsmålstejn ved ‘rigtigt’ og ‘forkert’, samtidig med at den politiserer styring af opførsel og opførelse af styring. Hermed suspenderes repræsentation der er teoretisk funderet i ‘realisme’ og tilskueren er i højere grad den vigtigste referent. Iflg. Nichols kan denne scene derfor kategoriseres som performativ, da den tillægger det abstrakte det konkrete, det individuelle det kollektive og det politiske det personlige på en følelsesmæssig reorienterende måde⁹⁴ – set i lyset af de tidligere scener og sekvenser.

5.2.6. Børnetema (intensifikation)

I den næste sekvens, som er et tema der er klippet ind i den overordnede hårvask sekvens, har vi i starten valgt at bibeholde reallyden fra hårvask-snakken, samtidig med at vi har klippet til børn der drejer sig rundt og går væk (forlader tilskueren, såvel som de ‘forlod’ Inge). Inge fortæller simultant med disse indstillinger, af børn og hende selv der viser billedet af hendes yngste datter, hvor længe hun havde børnene, at hun nåede at navngive dem inden de blev fjernet og hun opremser de 5 navne. Herefter har vi valgt at afslutte Inges reallydsfortælling og fortsætte fortællingen lydmæssigt med Madonnas sang: “*Paradise (not for me)*”. Sangen og melodien skal virke specificerende⁹⁵ ifht. til de forskellige indstillinger; tilføre billederne en bestemt tolkning i et melankolsk univers, og på samme tid understrege afsavnet og at Inges livsførelse har haft sin pris.

Madonna synger: “*I can’t remember when I was young, I can’t explain if it was wrong, my life goes on but not the same, into your eyes my face remains - I’ve been so high - I’ve been so down, up to the sky, down to the ground - I was so blind, I could not see, your Paradise’s not for me ...*” Hvilket vi ikke på nogen måde ville kunne have sagt bedre med en voice-over eller indklippet tale fra interviewene. Sangen rammer ikke bare den sørgmodige stemning vi ønsker, men politiserer eksplicit omkring individet og samfundet, i den kontekst den er klippet ind i. Det var Inge som individ overfor konventionerne, og det var ‘staten’, der ikke tillod Inge at beholde børnene, ergo var ‘Paradiset’ ikke hendes. Ligeledes mener vi at bisætningen “*.. into your eyes my face remains..*” muligvis kan have en refleksiv funktion og evt. tolkes som et ansigt der indskrives i Inge (evt. børnene hun

⁹³ Foucault 1977

⁹⁴ Nichols 1994

⁹⁵ Drotner 1999, s. 216

ikke kan glemme), men samtidig kan sætningen muligvis også tolkes som Inges ansigt og hendes historie der indskrives i tilskueren. Ligeledes konnoterer 'Paradiset' til næste tema, hvor vi taler om død, tro og Gud.

Vi har valgt at bevare noget af cafeteriafylden (fra Zoologisk museums cafeteria, hvor det meste af sekvensen er optaget) for at give billederne 'autenticitet' og placere Inge i en faktisk lokalitet. 'Gazet' indfanger Inge, hvor hun (be)viser, at hun er glad for børn og ønsker deres kontakt. Som filmisk virkemiddel har vi benyttet os af slowmotion, for at få et 'erindringsudtryk' frem i billederne. De er nutidige, men skal også illustrere noget datidigt, og vi varierer således imellem forskellige tider og rum. Den sidste indstilling af de knækkede briller, ved siden af Inges pung der indeholder fotografiet af Lone, skal symbolisere, at hendes forhold til børnene 'sprækkede' og gik uigenkaldeligt itu, og henvisningen er her i højere grad (via symbolik) lagt ud til tilskuerens fortolkning og meningsdannelse.

Der er i sekvensen ingen synlig filmskaber til stede, men vores (for)tolkning og meget subjektive konstruktion og stemningsskabelse af Inges oplevelser, afsavnet og sorgen over fjernelsen af børnene, fremstår meget eksplicit. Det er fra vores side intenderet, at konstruktionen skal skabe 'hudløs nærhed' ved hjælp af musikkens melankoli og redundans: Klippingen af børn der kommer og går, og Inge der kigger efter dem, i indstillinger der gentages. Vi forsøger således at få publikum til at reflektere over Inges mentale tilstand (nu og da) og selvom sekvensen på den ene eller anden måde muligvis viser Inge i et lys som sam(funds)spils ramt 'offer', har vi intenderet at vise hende respekt som kvinde og mor, samtidig med at vi ville tage hendes sorg alvorligt. Subjektivitet 'strømmer' ud til subjektet fremfor at 'suges' ind i kamerakvindens magtesløshed, medfølelsen ligger på Inges side og filmskaberens 'glemmes'. Hermed kan man placere 'gazet' og sammenklippingen af sekvensen, under det menneskelige 'gaze' (og tilgang), der etisk lægger vægt på medfølelse på tværs af sociale barrierer og derfor fungerer som en inkluderende filmisk bevægelse.⁹⁶ I hårvask sekvensen og børne 'universet' er vores intentioner derfor at lægge ud til tilskuer, at normer er afgørende for 'conduct of conduct', og at identitet ikke kan adskilles fra magtrelationer, personlige praksisser og indskrivninger i visse kategorier frem for andre.⁹⁷

⁹⁶ Nichols 1991

⁹⁷ En tilføjelse kunne være: Livet i heteroseksualitetens og monogamiets 'regimer' koger et familiemæssigt, økonomisk, normbetonet og moralsk ansvar ned over forældrene, i sammenhæng med opdragelsen af børnene. Der kan således være en sammenhæng imellem familien, og hvordan man forstår sig selv som etisk/moralsk, ansvarlig og 'normal voksen'. Og heroverfor er der så de 'andre'. Tusindvis af mennesker der vælger forælderrollen fra, af mange forskellige årsager, og skaber deres identitet med baggrund i noget 'andet', 'andre' roller, og har hermed muligvis et større spekter ifht. at indskrive sig i kategorier og 'sandheder' om f.eks. alder og seksualitet. I Inges tilfælde kan hendes seksualitet ikke adskilles fra det ungdommelige væsen hun udstråler. Som tilføjelse kan det nævnes, at det er i denne kontekst homoseksuelle mænd taler om 'Peter Pan syndromet' – eternal childhood - forever young!

5.2.7. "Død & Gud"

Umiddelbart efter indstillingen med de knækkede briller vender vi tilbage til hårvasken, som nu er overstået, og ser Jane svøbe et håndklæde om hovedet på Inge. 'Gazet' panorerer i nærbillede og tilter ned over Inges krop til 'sutterne' i takt med kommentaren: "*Jeg har jo sutter på nu, jeg skulle jo have haft mine guldsko på eller lange støvler.*" Scenen viser at Inge er meget forfængelig og selvbevidst, og på samme tid ikke bange for at eksponere sin krop. Herefter begynder Inge og Jane at fløjte sammen og indstillingen skal udstråle intimitet og hygge/ro. Vi ønsker her, at indstillingerne skal 'tale' sammen og forstærke hinanden i kraft af, at Inge kommenterer Janes måde at folde håndklædet på (som noget hun kender) og Jane der siger til Inge "*Men du sagde du troede på Gud.*" Begge udtalelser vidner om fortidige hændelser og udtalelser, og at filmskaber og portrætteret kender hinanden. Således kan man også i denne scene tale om, at filmskaber og Inge som portrætteret subjekt besidder mér-viden om hinanden, en viden som publikum ikke er en del af. Vi repræsenterer os 'selv' og filmens argumenter opstår som et produkt imellem filmskaber og subjektet (samt tilskuer) på det samme historiske plan.⁹⁸

I denne sekvens dukker spørgsmål om døden og Gud op, imens Jane sætter alle Inges smykker på hende. Berøringen vidner om nærhed, filmskaberens forhold til Inge mærkes tydeligt, og intimiteten forplanter sig muligvis til publikum. Inge har tænkt over store filosofiske emner i livet og hun tror på Gud. Således positionerer vi Inge i en kristen religiøs kontekst, og måden hvorpå hun udsiger trosbekendelsen og italesætter "*Vor Herre Jesus Kristus*" skal vidne om hendes påskønnelse for religionen. Fra vores side er denne scene tænkt som en art 'sætten i relief'. Inge som et menneske, der i høj grad har brudt med mange normer og konventioner, finder det tilsyneladende ikke problematisk at indskrive sig i kristendommen (der foruden kærligheden trods alt også tager udgangspunkt i synd, skam og anger). Dette mener vi, siger noget om Inges selvskabelse og at hendes etiske selvformende aktivitet er tæt sammenhængende med hendes 'telos', der knytter sig til idealer og det etiske menneske hun ønsker at være. At vi har valgt at benytte indklippet i syuzhet, siger ligeledes noget om vores etik og moral og scenen bidrager evt. til at belyse nogle af de transformerende potentialer der ligger i at 'tænke os selv anderledes'. At det er muligt at modificere vores etiske selvformende aktiviteter⁹⁹ og indskrive os i kategorier, andre muligvis betragter som modsætninger.

5.2.8. "Modeshow"

I tøjscenerne bevæger vi os yderligere ind i Inges univers. Igen kan 'gazets' bevægelse (både bogstaveligt og metaforisk) betragtes som 'arkæologisk'. Vi følger Inge der

⁹⁸ Nichols 1991

⁹⁹ Foucault 1984

dansende og syngende entrerer sit soveværelse: “*Hun var i sing song super duber ding dong mini mini flower power tøj*”, hvor der står tre gamle garderobeskabe fyldte med tøj. Repræsentationen er i denne første indstilling observerende og kameraet operer som en slags ‘fluen på væggen’.¹⁰⁰

Vi har her manipuleret med alle indstillingerne og brugt filmiske virkemidler for at gøre sekvensen homogen. Eftersom lyset i råmaterialet var meget forskelligt fra indstilling til indstilling har vi forstærket kontraster og tonet indstillingerne med farve og lys. Hermed har vi bevidst skabt lysets brunlige skær og fremstillet rummet som ‘huleagtigt og varmt’. Underlægningsmusikken er igen parafraserende (Shirley Bassey’s “History repeating”) og skrues op simultant med at Inge viser Jane sit tøjarsenal fra tidligere tider. Musikken skal understrege en slags ‘tidsrejse’, der iscenesættes via det fremviste tøj og Shirley Bassey der synger: “*I’ve seen it before, I’ll see it again, this is history repeating*” samtidig med at Inge og Jane prøver tøj sammen. Stemningen i musikken og klipperytmen skal ligeledes understrege det ‘festlige’, og at der er ‘gang i den’. De mange forskellige stilarter der er repræsenteret igennem tøjet, afspejler Inges person, hendes ‘tid’, hendes ‘rum’ og hendes liv, og sangen skal yderligere bidrage til at fortælle, at vi vil se hende (kvinder som hende) igen og igen. Intentionerne bag sekvensen er at fremstille Inge som modebevidst *performer*, hvor hun skifter imellem rollen som informant “*Den har jeg haft på mange gange*” og model, hvor hun fremviser sit tøj for Jane og publikum.

Janes tilstedeværelse foregår på lige fod med Inge. Både Jane og Inge hiver tøjet frem fra skabet og prøver det, og dette giver et fælles omdrejningspunkt for de to, der er med til at skabe en følelse af samhørighed og fælles interesser. Snakken er ‘løs’ og spontan ‘venindesnak’, og den sociale subjektivitet indplanter sig muligvis i publikum via et fysisk og erfaringsmæssigt (det at prøve tøj sammen) slægtskab. Således skal denne sekvens bidrage til, at man som tilskuer tester/spejler sig selv i lyset af ‘den anden’ (her både Inge og Jane) og sekvensen opererer derfor som performativ repræsentation med associationer og dialektisk stemningsfremkaldelse.¹⁰¹

5.2.9. Spisesalon

I overgangen til den næste sekvens har vi også anvendt sangen og musikken af Shirley Bassey, der skrues op, imens man ser Charlotte og Inge i bevægelse på gaden. Publikum er kortvarigt udenfor igen, med ‘byrummets’ larm og mange bevægelser, og vores intentioner med indstillingerne er, at de skal fungere som retningsanvisende *cue* (vi skal videre, både

¹⁰⁰ Vi er opmærksomme på, at Nichols refererer til henholdsvis repræsentation og gaze, og at begrebet observerende bruges i konteksten repræsentation. Ikke desto mindre passer det i denne indstilling fint sammen med det som ‘gaze’ foretager sig – observerende uden at være direkte indblandende, og derfor får denne indstilling muligvis en voyeuristisk effekt.

¹⁰¹ Nichols 1994. Det skal tilføjes at vi netop her (modeshow og smykke episode) har fokus på det kvindelige publikum og deres erfaringsunivers – den eventuelle genkendelse af det der sker.

‘den dag’ og med historien) og som en del af de processuelle skemata¹⁰² i fabulaen; *Hvorfor skal vi videre? Fordi vi skal have noget at spise, og fordi vi skal vide noget mere om Inge.*

Herefter viser vi Inge og Charlotte gå ind i “Spisesalonen”, der via menuen indikerer at være et billigt spisested, hvor de vietnamesiske indehavere serverer danske retter som flæskesteg, hakkebøf etc. Rummet vi går ind i, er for nogle et originalt, men for andre et traditionelt cafeteria med ternede voksduge på bordene, plasticblomster og selvbetjening. Musikken der har ‘sammenvævet’ forløbet, skrues ned inde i “Spisesalonen” og reallyden skrues op da Inge bestiller mad. ‘Gazet’ panorerer i rummet, der har naturlig ovenbelysning (et vindue i loftet) og rummet skal fremstå som lyst, indbydende og ‘levende’.

Vi er som filmskabere tilstede igennem hele sekvensen, enten via Charlotte der taler med Inge og er repræsenteret med sin krop, Jane der filmer og samtidig ‘laver verbalt teater’ med Inge, og Inge der fortæller Charlotte, at hun har fået *“lidt (mad red.) af Jane”*. Således understreger denne sekvens en form for treenighed og fællesskab imellem Inge og os på et venindemæssigt plan. Vi oplever kronologisk Inge spise forret, hovedret og dessert, og på grund af det hun kalder nikkelallergi (hvilket modsiges kraftigt af alle hendes uægte smykker) binder hun servietter omkring bestikket. Dette kan muligvis bidrage til, at hun i publikums konstruktion af fabula indskrives i kategorien; lettere excentrisk. Scenen var i øvrigt ikke iscenesat, og opstod som et spontant ‘tilfælde’.

Ligeledes viser både det menneskelige og indblandende ‘gaze’, at Inge spiser bemærkelsesværdigt meget (hun har appetit på mad såvel som på livet) og vi lader hende forklare sig: *“Uden mad og drikke duer helten ikke.”* En mand der sidder i baggrunden kommenterer: *“Uden kærlighed dur’n heller ik’!”* Således viser vi igen tilskuerne at Inge appellerer til mænd, eftersom denne mand virker interesseret i Inge, og kommentaren kan tolkes som en opfordring til kontakt. Og yderligere på et mere eksistentielt plan; at menneskelig eksistens, foruden mad og drikke også kræver kærlighed og opmærksomhed.

Sekvensen skal give publikum nye informationer om Inge, og selvom vi ikke får nogle ‘hudløse sandheder’ fra Inges liv, sidder tilskueren muligvis ‘med ved bordet’ og oplever Inge og hendes sociale rum på en ny måde. Endnu engang er nærheden i fokus, fordi man får lov til at se hende spise i et stille og roligt tempo, samtidig med at man næsten kan dufte og smage den mad hun spiser (maden damper). Sekvensen kan opfattes som langsom ‘fyld’ i syuzhet, men den er helt overlagt og skal fra vores side udstråle en vis ro og ‘realisme’ samt sætte *“Min nabo – Nattens Dronning”* i et hverdagslivsagtigt og genkendeligt lys. Således kan spisesalonssekvensen placeres både under den interaktive og

¹⁰² Bordwell 1985

performative repræsentation, da de sociale aktørers kommentarer og respons er centrale for filmens udsigelse og den sociale subjektivitet muligvis vækkes ved et fysisk og eksistentielt slægtskab med publikums erfaringsunivers.¹⁰³

5.2.10. Amera butik

Efter at Inge har spist sin dessert, benytter vi os af redundans (ifht. de tidligere gadebilleder) og ønsker at gøre publikum opmærksomme på, at der nu igen skal ske noget nyt. Vi klipper til gadelarm og -indstillinger, hvor Inge og Charlotte er på vej videre. Herefter har vi valgt at benytte en indstilling der udfolder 'et spontant moment', der sammen med de andre sekvenser, skal bidrage til at sammenstille forskellige oplevelsesplaner med publikums erfaringsunivers. Holdet¹⁰⁴ stopper op ved en tøjbutik, og imens Inge kigger på noget tøj, kravler en lille tyk dame på Inges alder ind under hendes arme, for at kigge på tøj der hænger på samme stativ. Umiddelbart efter, kommer der en mand i kørestol (med en hjælper) der skal forbi. Scenen skal således give et skær af komik og gadeteater, der udspiller sig over ganske få minutter. Inge der kigger på leopardbukser sættes i relief af den lille tykke dame der kigger på en mintgrøn T-shirt og en blomstret nederdel. Hermed viser vi, hvorledes der spontant opstår en sidestilling, hvor 'det normale' overfor 'det outrerede' muligvis mødes i publikums konstruktion af fabula.

Inde i butikken, positionerer vi Inge som forfængelig og selvbevidst i kraft af, at vi lader hende udtale: "*Se hvordan de (gamle sko, red.) ser ud indeni. Jeg kan jo ikke være bekendt som den person jeg er, at gå sådan.*" Og billederne af de nye guldsko er både i halvtotal og nær, samtidig med at vi med et indblandende 'gaze' viser Inges fødder i ultranær, da hun prøver skoene. Disse indstillinger og denne samtale skal henvise til næste sekvens i Mucki Bar, og det markante skift fra overbelyste indstillinger i dagslys til nattescenerne tilkendegiver, at der er gået tid og at vi har flyttet os. Hermed opstår der både et tidshul og et spatialt hul i syuzhet,¹⁰⁵ og Inges fortsatte eksposition giver anledning til "*the rise and fall of first impressions*"¹⁰⁶ hvilket indikerer, at vores konstruktion af hendes person er fortløbende igennem hele filmen.

5.2.11. Mucki Bar

Tid og rum etableres via 'gazets' tilt fra skiltet "Mucki Bar" ned over gaden (hvor man ser at det er nat) efterfulgt af en panorering ind igennem Mucki Bar. Lyden er reallyd og man hører musikken blive højere og højere i takt med at 'gazet' bevæger sig indenfor.

¹⁰³ Nichols 1991 og 1994

¹⁰⁴ Her er man som tilskuer ikke i tvivl om, at der laves video/fjernsyn/film, eftersom udstyr i form af mikrofon og kabel optræder synligt igennem hele episoden. Dette kan muligvis bidrage til publikums refleksion over processen og mediet.

¹⁰⁵ Bordwell 1985

¹⁰⁶ Bordwell 1985

Kameraet er indstillet til 'low light'¹⁰⁷ og denne effekt giver langsomme og 'bløde' bevægelser, samtidig med at billedernes opløsning bliver mere grovkornet. Således har sekvensen en særlig stil ifht. resten af filmen, men udskiller sig dog alligevel ikke markant.

Inde på værtshuset møder vi Inge og Charlotte i baren, hvorefter der klippes til Inges guldsko fra den tidligere sekvens i Amera butikken, og vi har her bevidst arbejdet med kontinuitet. Vi udveksler i denne sekvens mange nye informationer om Inge, og at hun er kendt på stedet ekspliciteres ved, at hun hilser: "Hej Michael," og at han hilser tilbage "Hej Inge"- hvorefter hun smiler stolt til kameraet a la "ham-kender-jeg". Således skal denne indstilling give hende anerkendelse og placere hende ifht. til 'andre' i et socialt rum.

Herefter har vi klippet til Inge, der synger igen og pointerer straks derefter, at "*vinteren kan man vel ikke glemme.*" Hermed opstår muligvis en diskrepans imellem den glade Inge, der hilser på vennerne, og den sørgmodige Inge der udtrykker, at tilværelsen ikke altid er 'let'. Umiddelbart herefter rører en af mændene fra baren ved Inge, og hun bliver stærkt irriteret og irettesætter ham med: "*Ikke noget vadr vadr!*" Rouletten ruller, og indstillingen skal symbolisere at spillet fortsætter. Mænd er stadig interesserede i Inge og nogle tror måske, at det er 'let spil' pga. hendes udseende og fremtoning. Vores intention er her, at vise noget for mange kvinder genkendeligt (ergo en inkluderende bevægelse) samtidig med, at vi viser hvordan Inge sætter sig selv i respekt overfor 'den anden' (her en mand). Han forsøger at ydmyge Inge, og mumler forskellige skældsord bl.a. "*fanculo*" (italiensk for røvhul), men som *to søstre* står Inge og Charlotte fast ved, at de ikke forstår ham. Inge pointerer overfor manden, at hun ikke er en "*tosse*," og hun nidstirrer ham med nogle heftige øjne, hvorefter han bliver ydmyg og indsmigrende: "*I love you, you are beautiful, I'm crazy for you.*" Hvilket bevirker, at Inge håner ham (på en 'sød' måde) overfor hele baren, der griner med hende (og ham). Scenen skal således kaste lys over Inge som en kvinde, der forstår at passe på sig selv, samtidig med at den fortæller noget om, hvordan Inge takler udfordrende magtrelationer. Meget genkendeligt, trækker hun på social respons, og spiller rollen som fornærmet (med et frækt grin). Hermed får vi via vores valg af indstilling muligvis fortalt publikum noget om: Inge som en socialt begavet kvinde, hvordan man i vores 'nuværende' historiske rum opfører sig kønnene imellem, samt at seksualitet bevæger sig som en (magt)relation imellem kønnene.¹⁰⁸

Efterfølgende, fra en observerende repræsentation bliver 'gazet' mere menneskeligt og repræsentationen mere performativ. Jane (sam)taler med Inge, samtidig med at hun

¹⁰⁷ Dette var en nødvendighed eftersom vi ikke medbragte lamper til optagelserne, hvilket i øvrigt også ville have påvirket vores muligheder for at 'indfange' den intime stemning på værtshuset.

¹⁰⁸ Foucault 1994

optager. Inge spørges om: "*Hvad gør dig lykkelig i dag?*" Hvortil hun svarer, at det er at komme ud iblandt mennesker: "*Så bliver man da i bedre humør*". I denne kontekst er det fra vores side som filmskabere intenderet, ikke bare at portrættere Inge, men at understrege hvor vigtigt det er for mennesker at være i kontakt med andre mennesker (at 'den anden' er vigtig). Dette kan igen anskues i lyset af, det danske samfund og den 'fælles kendte angst' for at blive ensom (og hvad man gør som menneske for ikke at blive det). Indklippet er derfor ikke udelukkende en del af vores ønske om at portrættere et enkelt individ, men også et etisk-politisk valg i forhold til at repræsentere/kommentere en uønsket 'dominerende' diskurs i et større hele – i dette tilfælde 'ensomheden' i det danske samfund.

Som en del af afrundingen på den samlede fortælling om Inge, har vi valgt at lade hende konkludere på sit eget levede liv i kraft af spørgsmålet: "*Hvis du skulle lave noget om i dit liv (hvad så? red.)?*" Hvortil hun svarer, at så ville hun have været sangerinde, og herudover er der tilsyneladende ikke noget, Inge ville have lavet om på. "*Nej, ikke så'en*" som hun siger. Jane forsøger herefter ret åbenlyst ("*Ja, du synes du har haft et dejligt liv, gør du ik'?*") at få Inge til at sige, at hendes liv har været ganske udemærket, men Inge dementerer: "*Dejligt og dejligt, jeg har været udsat for noget, som man ikke sådan glemmer igen ... det har været et farligt liv ... var det altså!*" I denne kontekst ønsker vi som filmskabere, at fremstille Inge som en person der reflekterer over livet, og at hendes liv har haft sine op- og nedture.

Således ekspliciterer vi muligvis i denne del af syuzhet, nogle af vores overordnede budskab(er): At vi er 'frie' til at vælge imellem forskellige diskurser, og at mennesker ikke nødvendigvis indskrives sig i offer-roller ifht. til de valg de har gjort sig i deres liv, selvom de ikke nødvendigvis altid synes det har været 'en dans på roser.'

Før vi forlader baren ved at zoome ud i slowmotion, lader vi Inge afslutte sekvensen med at synge en sang fra sin barndom. I overført betydning 'realiserer' vi således (igen) hendes drøm om at blive sangerinde og 'komme ind til filmen'. Hun synger: "*Jeg ved hvor der findes en have så skøn...*" imens Deep Purple drøner 'smertefuldt' og skingert ud fra jukeboxen med "*Sweet child inside*". Endnu engang har vi under optagelserne, altså ramt et 'spændingsfelt' uden at det var intenderet, og vi mener, at baggrundsmusikken sætter hele scenen i svingninger og problematiserer/tematiserer 'det normale' overfor 'det unormale', 'det uskyldige' overfor 'det skyldige' og 'barnet i den voksne'. Ergo kan man analysere hele sekvensen som 'eksistentiel' refleksion (i et performativt lys) og på samme tid som en afrunding af en filmisk cirkel¹⁰⁹ (hvilket forstærkes umiddelbart herefter, hvor filmen 'starter på ny'). Sekvensen 'taler med' oplysninger publikum (muligvis) har fået både i

filmens begyndelse og forløb; Inges drømme, seksualitet og relationer til mænd, Inge der performer det 'iboende barn' via hendes (dans) sang og baggrundsmusik, Inges 'sjove og sociale liv' overfor det 'farlige/ulykkelige og ensomme liv', Inges fortsatte etiske selvskabelse og 'conduct of conduct' i lyset af samfundets dominerende diskurser og moralske sandhedsregimer.

5.2.12. Filmen i filmen (i filmen)

Som afslutning på "Min nabo - Nattens Dronning", har vi ønsket at sætte den refleksive repræsentation i spil med publikums konstruktion(er) af fabula, og samtidig ønsket at publikum skulle reflektere på mange niveauer på en gang. Vi har åbnet fortolkningsuniverset, og som Nichols udtrykker det, inddraget epistemologisk tvivl omkring 'sandhed', empiri, 'realisme', retorik, konstruktion af subjektivitet, iscenesættelse og 'det synlige'.¹¹⁰

Efter Mucki Bar sekvensen har vi lagt et sort hul ind, for herefter at begynde igen (forfra), med indstillingen af Inge der siger: "*Jeg tager det fra ovenaf og nedefter*". Vi har bemærket i samtlige receptionssituationer, at størstedelen af publikum her rynker brynene, som var de tænkende: "*hvad er nu det?*" eller "*er det mon en fejl?*" Herefter zoomer vi langsom ud fra skærmen, og man ser Inge og Jane være publikum til "Min nabo – Nattens Dronning". Således filmen i sekvensen. Men denne sekvens er jo netop en del af helheden; ergo filmen i filmen i filmen, hvilket er særdeles refleksivt i sig selv.

En art pandoras æske eller en 'russisk dukke', hvori man hele tiden kan finde 'nye' dukker. Hermed skabes muligvis i publikum en refleksion, der retroaktivt trækker på tidligere sekvenser, men foregår i filmens 'nu' – "*the rise and fall of first impressions*". Publikums 'hukommelsesarbejde' går i gang og 'det forrige' bliver sat i svingninger med 'det nuværende' og skaber nysgerrighed til 'det der kommer'.

Vi zoomer ud til en total af Inge og Jane (siddende i Janes stue, hvilket vi ikke informerer om) og følger deres reception. Vi har under optagelserne anvendt to kameraer; et HI-8 (der også blev benyttet til optagelserne af de tidligere sekvenser) og et digitalkamera på stativ, hvilket giver forskellige opløsninger, farver og lys i de skiftende indstillinger. Inge bærer en clip-mikrofon der er tilsluttet digitalkameraet og som optager reallyden til hele sekvensen. De indstillinger, hvor vi benytter optagelserne fra HI-8 kameraet, er tilpasset lyden, der er optaget med digitalkameraet. I denne sekvens spiller det tekniske udstyr således en stor rolle. Både i henhold til det endelige formmæssige resultat, men også ifht. mulighederne for at indfange 'det at der produceres og konstrueres.' Digi-kameraet på stativ optager Gitte, der optager Inge og Jane med HI-8. De to formater har forskellige udtryk, og indstillingerne skifter imellem at være henholdsvis 'varme' (HI-8) og 'kolde'

¹⁰⁹ Bonnén 1993

¹¹⁰ Nichols 1991, s. 62

(digi). Det var fra vores side ikke intenderet at skabe disse forskelle (varme/kulde) men i redigeringen benyttede vi os af begge formater, fordi vi ville vise situationen fra flere vinkler. Faktisk var vi i redigeringen ikke særligt opmærksomme på formaternes forskellige stemninger, men mere optagede af vinklerne og hændelserne (syuzhet mere end stil¹¹¹). Ved nærmere eftersyn, er vi dog blevet særdeles opmærksomme på både formaternes forskellige stemninger samt kropssproget i sekvensen, der har afgørende indflydelse på det overordnede udtryk.

Vi viser Inges reaktioner på forskellige sekvenser af “Min nabo – Nattens Dronning” og den første verbale reaktion sker under børne temaet, hvor hun siger *“hvor sidder mit hår forfærdeligt.”* Vi mener, at det er tydeligt, at Inge er påvirket af det hun ser, og at man som publikum muligvis får fornemmelsen af, at hun ser sin egen ‘film’ (sit liv) bag filmen. Hendes udstråling er markant anderledes end i tidligere sekvenser, og via grafik giver vi publikum oplysningen, at Inge er blevet fem år ældre. Dette tidsmæssige aspekt har, foruden at give en (logos)information om Inge, muligvis også betydning ifht. publikums refleksioner over filmen og de medvirkende i tid og rum.

Sekvensen er meget anderledes end de tidligere sekvenser, eftersom vi nu viser Inge og Jane kropsligt mere passive; siddende stille på stolene foran et TV, og senere overfor hinanden ved et bord, hvor Jane interviewer Inge. Hermed er Janes rolle som filmskaber anderledes end tidligere, og interaktionen fremstår muligvis mere formel og distanceret. Billedkompositionen i interviewscenen, hvor Inge og Jane sidder ved bordet, adskiller de to personer markant. Billedet kan opdeles i en højre og venstre del, hvor den venstre del med Inge primært består af grå og brunlige farver og den højre del med Jane primært fremstår i orange, røde og brune farver. Ligeledes er Inge meget sammensunken, og virker mut og indadvendt. Jane har krydsede arme og ben, og udstråler et lukket kropssprog overfor Inge. Ergo en væsentlig adskillelse af de to, med et ‘gaze’ der muligvis tenderer det kliniske og professionelle, der udviser en disciplineret tilgang frem for affekt og personlig menneskelig involvering. Dette ‘gaze’ tager som nævnt etisk udgangspunkt i retten til viden,¹¹² og at tilskuere må være opmærksomme på den potentielle fabrikation og konstruktion af det der lægges for dagen. Vi er af den overbevisning at publikum er opmærksomme på dette i kraft af scenens eksplicite refleksivitet samt set i lyset af de tidligere sekvenser, men det skal tilføjes, at det ikke på nogen måde var vores intention at skabe denne distance (der bl.a. opstod som resultat af overraskelsen over, at Inge ikke var særligt begejstret for vores film, og den måde vi har repræsenteret hende på). Tværtimod var vores ønske, at repræsentere Inge refleksivt og ved brug af det menneskelige ‘gaze’, og hermed belyse hvor problematisk ‘sandheden’ kan være – på flere planer.

¹¹¹ Bordwell 1985

¹¹² Nichols 1991

Ikke desto mindre har det været vores intention at give Inge det sidste ord, og hermed respektere hendes valg: At "Min nabo – Nattens Dronning" er for intim og privat for Inge, til at hun ønsker at den skal vises offentligt. Dette får muligvis effekten at publikum yderligere reflekterer over deres 'voyeurisme', at de netop har gennemset noget de ikke havde ret til, at retten til 'viden' ikke kan tages for givet, og at dokumentargenren er problematisk som 'sandhedsvidne'. På samme tid har vi også intenderet at sekvensen skal få publikum til at reflektere over livet og dets modsætninger.

Som filmskabere ønsker vi som sagt at (identitets)politisere disse 'modsætninger', og lægge vores budskab(er) ud til publikums fortolkninger, uden nødvendigvis at moralisere. At vi har valgt disse scener og inddraget dem i vores syuzhet, er derfor et udtryk for vores egne modsætningsfyldte (magt)relationer til vores samfund, 'de andre', til de store spørgsmål i livet om 'rigtigt' og 'forkert', til filmproduktioners institutionelle regimer og på samme tid at eksplicitere eksistentielle selvrefleksioner, der bidrager til at konstruere vores egne 'identiteter', både i processen som filmskabere, men også som recipienter af vores egen fabula. Således en næsten 'uhyggelig' lighed med det Michael Renov kalder 'ny subjektivitet',¹¹³ der iflg. ham kaster lys over, hvordan det 'private' griber ind i det 'offentlige' og det 'individuelle' i det 'kollektive.' Og på samme tid en stor lighed med Bill Nichols' performative repræsentation, hvorom han siger:

*"Performative documentaries ... dispose us to see our relation to the world anew, in less abstract, overly conceptualized categories... This is a level of engagement that serves to 'make sense' of the world rather than to impose a pure logic. To defamiliarize a previous relation opens the possibility for a change of habit, a transformation of awareness, a 'raised' consciousness in those visceral (indre og dybere, red.) and existential terms that are part of figuration."*¹¹⁴

6. Konklusion

Vi er nu ved vejs ende, og ønsker her at give et beskedent bud på, hvorledes vi kan imødekomme nogle af de problematikker vi nødvendigvis må tage stilling til, når vi som dokumentarfilmskabere repræsenterer 'den anden'. Dette naturligvis i lyset af vores problemfelt:

Hvordan kan man som dokumentarfilmskabere legitimere den almene ret til viden og indsigt samtidig med et ønske om at respektere de repræsenteredes integritet og privatlivets grænser?

¹¹³ Renov 2000, i Crossing Boundaries og vores afsnit af samme navn.

¹¹⁴ Nichols 1994, s. 99

Først og fremmest er det vigtigt at tilkendegive, hvorfor vi mener, at “Min nabo – Nattens Dronning” kan kategoriseres som fakta-formidling og dokumentarfilm. Set i lyset af bl.a. motivationen og vores overordnede teori-ramme, er vi jo netop af den overbevisning at ‘sandheden’ ikke findes *per se*, og hermed opstår et forklaringsproblem ifht. begrebet ‘fakta’. Ikke desto mindre mener vi, at vores repræsentation trækker på nogle genre-konventioner, ifht. hvordan filmskabere ofte repræsenterer ‘virkeligheden.’ Disse genre-konventioner og de genkendelige koder (dominerende diskurser) er altafgørende for hvilken status filmen får i publikums reception, og det er nødvendigvis publikum der overordnet definerer fabula såvel som genre i samspil med filmens udsigelse(r). Således opstår genren med udgangspunkt i publikums forventninger, og publikums stratifikationer kan ikke adskilles fra den historiske og kulturelle kontekst publikum (filmskabere og medieproduktet) befinder sig i. Heroverfor kan vi, fra vores ‘point of view’ som filmskabere, positionere “Min nabo – Nattens Dronning” som et udsnit af ‘vores virkelighed,’ og vores repræsentation (af Inge og os selv) kan anskues som vores eksplicite deltagelse i magtrelationernes diskussion om ‘sandheden’. Som Foucault udtrykker det: *“We are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth.”*¹¹⁵

Set i lyset af Bill Nichols’ forskellige repræsentationsmodaliteter, har vi i “Min nabo – Nattens Dronning” overordnet placeret os indenfor tre af disse: Den interaktive, den reflektive og den performative, og de opererer både simultant og uafhængigt af hinanden på filmens mange planer. Den **interaktive repræsentation** opstår som nævnt i interaktionen foran/med kameraet og filmskabernes deltagelse med de(n) repræsenterede. Samtidig er den ifht. visse andre tilgange mere subjektorienteret end objektorienteret. I vores film trækker vi på denne tilgang igennem hele filmen, og det er kun ganske få scener hvor Inge optræder alene. Der udveksles hele tiden (verbale) informationer imellem Inge og os, og vores kommentarer og respons til hinanden, er centrale for filmens udsigelse. Men den interaktive repræsentation veksler som bekendt imellem nærhed og distance, afhængigt af de benyttede teknikker ifht. til ‘roller’ og kameraføring. Vi falder i begge grøfter, vi benytter os oftest af ‘venskabelig’ samtale, men har også inkluderet situationer hvor magtrelationerne er mere ulige, og i visse scener tager metoden primært udgangspunkt i journalistiske koder og professionalisme. Der er således delelementer i filmen, der vidner om en mere sagsfremstillende repræsentation, og det er her, i det der umiddelbart kunne opfattes som et ‘emanciperende’ filmprojekt, vi bidrager til at reproducere nogle af de uønskede diskurser vi netop ville undgå/bryde. Ikke desto mindre mener vi, at det ‘kliniske’ i langt de fleste scener blødes op via samværet, der primært opererer som indblandende og menneskeligt, og ligeledes er det muligvis tydeligt, at vi netop ikke har tænkt i nogen specifik og institutionaliseret metode. Vores ‘u-professionalisme’ er derfor vigtig at holde sig for øje, og det at vi under optagelserne ikke

¹¹⁵ Foucault, 1976, s. 93

kendte til 'filmpolitiets regler', har bevirket at vi i visse scener er kommet meget tættere på subjektet end 'normalt', og i andre scener har holdt en omsorgs- og respektfuld distance, hvilket muligvis også har gjort sig gældende i redigeringen.

Dette belyser vigtigheden, der ligger i at reflektere over '**conduct of conduct**', granskningen af selvet (som er afhængig af 'den anden'), og på samme tid bevægelser imellem etik og moral. Ergo at sætte sig selv i tvivl på ny overfor det socio-kulturelle og historiske 'univers', man begiver sig ind i som filmskaber. Flere refleksioner af denne slags kunne muligvis bidrage til, at repræsentationer af 'andre' ville blive mere nuancerede, mindre stereotype og muligvis mere inkluderende (selv på eksklusionens præmisser, da dokumentarfilmproduktion netop altid bevirker 'andethed'). I denne sammenhæng er det for os ligeledes vigtigt, at reflektere over vores nuværende institutionelle rammer, og hvilken 'ekspertviden' der samproduceres med vores etik og moral. Hvordan vores opførelse og opførelse bliver 'styret', og hvordan vi vælger at styre, reproducere og/eller transformere denne styring. I rammerne på RUCs institut for kommunikation bliver vi jo netop oplært i 'andethed'. Hvis 'den anden' ikke er kønnet, etniciteret, nationaliseret o.l. er denne 'anden' segmenteret efter grøn, blå, violet, socialgruppe dit, socialgruppe dat - arbejder, akademiker, intellektuel, uflaglært etc. Samtidig med dette, studerer vi hvordan vi kan indskrive 'disse andre' i aktantmodeller og hvordan vi dramaturgisk kan fortælle den 'bedste' historie om/til dem. Vi indtager i dette projekt ikke en position som 'overdommere', og benævner hvorvidt dette er godt eller dårligt, men vi kan dog (som filmskabere og studerende) reflektere over disse praksisser og metoder. Hvad kan vi gøre for at forholde os åbent til disciplinerne samtidig med, at vi analyserer dem (kritisk og politisk) og hvordan 'underkaster' vi os uddannelsesmæssige discipliner og bidrager evt. til at reproducere dominerende sandhedsregimer, vi i visse kontekster helst ville være foruden?

Vi har derfor i høj grad benyttet os af den **refleksive repræsentation**, primært med udgangspunkt i vores egne epistemologiske tvivl, og ligeledes ifht. vores ønsker om, at få publikum til at reflektere over repræsentationen, såvel som deres egen moral og etik. I mange af filmens scener gør vi således opmærksom på både det tekniske udstyr og dominerende sandhedsregimer, der ekspliciteres via Inge(s) brud med konventionerne), i vores valg af fortælling og valg af repræsentation. Vi lægger eksplicit refleksionen ud til publikum bl.a. i: Syngescenen (parodi eller sympati?), i Vesterbro sekvensen (synligt udstyr og indscannede billeder: 'det social-realistiske' overfor 'det konstruerede'), i børne-temaet ('rigtigt' og/eller 'forkert'), i 'Død og Gud' temaet (hvad sker der når vi dør? Og mulig indskrivning i modsætningsfyldte diskurser), i Spisesalonen (bl.a. hvad er livskvalitet?), i Mucki bar sekvensen ('voksen' eller 'barn', kan du lide dit liv?) og endelig i den mest refleksive af alle sekvenser 'Filmen i filmen'. Der retroaktivt reflekterer over filmens udsigter, forhåbentligt i svingninger med publikums egne erfaringsuniverser.

Vores film er således ikke kun 'selvbevidst' i kraft af form og stil, men også i relation til strategi, struktur, konventioner, forventninger og effekter. Hermed håber vi, at vi har gjort publikum opmærksomme på, at al repræsentation i højere eller lavere grad indeholder fabrikation, forvrængning og formindskelse/forstørrelse samtidig med, at kønnets betydning for valg af visse diskurser frem for andre, er vigtig at have sig for øje. Dette kan vi naturligvis ikke være helt sikre på at publikum reflekterer over, og det ville derfor være værdifuldt at lave flere receptionsanalyser og således få et indblik i, hvorledes/om vores intentioner har forplantet sig til publikum, og om vores syuzhet har haft nogle af de effekter, i publikums konstruktioner af fabula, som vi har intenderet.

I forhold til filmens 'gazes', tager disse primært afsæt i det indblandende og menneskelige 'gaze'. Hermed har vi iflg. Nichols taget udgangspunkt i en etik (moral) der hviler på: Ansvar og personlig stillingtagen til det menneskelige liv, samt ansvar hovedsageligt kanaliseret gennem medfølelse. I denne kontekst finder vi det vigtigt, at tilkendegive nogle af de grundlæggende overvejelser vi har haft omkring det at repræsentere Inge (og os selv) via '**kroppen**'. Vi har netop ønsket at undgå den stereotype offer-rolle, og dette har haft indflydelse på både vores 'gaze' og vores syuzhet, i form af, at vi ikke har ønsket at indplante en værdiladning i Inges krop i visse scener frem for andre.

Vi har ikke valgt at lade hende stå 'alene' som hovedrolleindehaver (den 'gode' eller 'onde') og hun er fremstillet som en del af et socialt spil. Vi har forsøgt at undgå den 'store pegefinger' om 'rigtigt' og 'forkert', og vi har alle (Inge såvel som os filmskabere) valgt at anvende vores kroppe som repræsentative 'scener' for menneskelig performance. Vi udstiller vore kroppe på lige fod med Inge, og hermed bliver vores repræsentative status også 'den anden'. Vi er derfor også subjekter/objekter for publikums nysgerrighed og voyeurisme. Dette mener vi er nogle af årsagerne til, at man kan kategorisere vores etik som menneskelig og medfølelse, men på samme tid mener vi ikke, at disse 'gazes' helt kan dække det vi har lavet. Vores forskellige 'gazes' (især nær og ultranær af kroppen i intime situationer) opererer mere 'arkæologisk'. Vi bliver konstant inviteret indenfor de 'følsomme' rammer og er derfor muligvis nået et skridt videre end udelukkende humanitet og medfølelse. Nogle ville betragte dette som 'snagende,' andre som respekt og tillid. Endnu andre ville muligvis kategorisere dette 'gaze' som det dialektisk stemningsfremkaldene. Dilemmaet er, at det intime 'rum' åbnes så meget, at resultatet muligvis bliver *verfremdung*. Som publikum kan man aldrig nå derind, men bør reflektere over det. (Mange af) Inges valg i livet distancerer, men hendes kropsnærvær, humor, lyst til berøring, lyst til hævn, livsglæde, tristesse/sorg, sult, selvbevidsthed ifht. hvordan hun ser ud - skaber alle nærhed, i kraft af de fleste menneskers genkendelse af disse størrelser.

Således kan vi også indskrive "Min nabo – Nattens Dronning" i den **performative repræsentation** der iflg. Nichols henvender sig til publikum: "... *not with commands or*

imperatives necessarily, but with a sense of empathic engagement that overshadows their reference to the historical world ... (it gives, ed.) the possibility of giving figuration to a social subjectivity that joins the abstract to the concrete, the general to the particular, the individual to the collective, and the political to the personal, in a dialectical, transformative mode." ¹¹⁶ Vores film, er netop ikke baseret på et (naivt) ønske om, at indfange 'sandheden' *per se* om den historiske verden, men snarere et forsøg på at stille spørgsmålstejn til den historiske verden som den opfattes. Epistemologisk trækker Nichols i denne kontekst på Bertolt Brecht, der mente, at kunsten i almenhed må beskæftige sig med fremmedgørelse (*verfremdungseffekt*, som vi flere steder har omtalt som 'distance' og ekskluderende bevægelser), og at kunsten hermed tilkalder opmærksomheden på 'sig selv' og de institutioner i samfundet der er historiske, ikke naturlige, og derfor kan forandres. Denne effekt opnås bl.a. ved at publikum chokeres og dermed ikke længere er 'ofre for vanen' (det vi kalder dominerende sandhedsregimer og/eller normer). Vi mener, vi i vores film har opnået nogle af disse effekter igennem Inge og hendes *performance*, men også i vores skiftende tilstedeværelse som *performende* filmskabere. Inge bryder 'vanen' fra de allerførste indstillinger til den allersidste sekvens, hvor hun endnu engang viser os et 'nyt' ansigt (ifht. til de tidligere scener). Vi 'bryder vanen' ved at eksponere hendes udfordrende påklædning, kropssprog, hudløse ærlighed, mangel på skam, bramfri bekendelser og selviscenesættelse, hvilke alle fremhæves i vores konstruerede syuzhet. Og det er også her vi ønsker at nå ind under overfladen for, hvad der betragtes som 'naturlig' og/eller 'unaturlig' køn, alder og seksualitet – hele tiden set i lyset af individet i samfundet, etikken i moralen, det 'politiske' i det 'private' – sat i svingninger med publikums vaner, normer og sandhedsregimer. Hermed foreslår vi 'en måde at være i verden på' simultant med at denne verden skabes/opstår i publikums meningsdannelse. Eller med andre ord: "*Rewriting you, I write myself anew*", at identitetsdannelse er flydende og konstant dialektisk imellem 'selv' og 'anden'.

Vores problemfelt er derfor særdeles problematisk. Især set i lyset af, at **viden** via repræsentation konstrueres i repræsentationens proces (både i skabelsen og receptionen) med udgangspunkt i den historiske verdens dominerende epistemologiske og filosofiske diskurser. Ergo, 'viden' findes altså ikke i den betydning, at man bare kan gå ud i 'virkeligheden' og hente den. Viden konstrueres af dem der producerer den, og af dem der reflekterer over denne produktion - i de kontekster viden fremstår i. På samme tid, er det '**private**' ikke 'privat', men netop en del af en 'flydende' politisk helhed. Samspillet mellem ontologi og epistemologi kan ikke adskilles, fra det vi tror vi ved, om 'det vi mener der er', og derfor konstruerer vi hele tiden verden bl.a. via repræsentation. Viden er derfor altid en fremstilling af os selv (vores moral) i samspil med 'de andre', og viden kan som nævnt ikke adskilles fra magt og magtrelationer. Hermed er det os selv og vores

¹¹⁶ Nichols 1994, s. 94

magtudøvelse, vi må tage udgangspunkt i, når vi skal vælge om vi ønsker at eksponere "Min nabo - Nattens Dronning" til en større offentlighed, eller om vi respekterer Inges ønske om diskretion. Set i lyset af hele processens etiske og moralske grundlag (respekt, menneskelighed og tillid) mener vi således ikke, at vi (du) har en **almen ret til viden** om Inge, og vi må styre vores vidensbegær og eksponering af samme. Vores etisk-politiske valg tager hermed udgangspunkt i at bevare en balanceret magtrelation til Inge, underkastet vores ønske om politisering og samfundsmæssige transformationer. Det menneskelige 'gaze' kan aldrig legitimere en almen ret til viden, ej heller det indblandende 'gaze', der er villigt til at annullere sig selv i loyalitet med de(t) repræsenterede. Det kliniske og/eller professionelle 'gaze' kan og gør det, og måske er det en af grundene til, at dette 'gaze' sjældent når ind til 'det mest intime', samtidig med at det ofte reproducerer illusionen om en homogen og 'objektiv' vidensproduktion, der tager udgangspunkt i 'den skinbarlige virkelighed'. Vi er som bekendt ikke af denne overbevisning, og må som filmskabere opveje vores præstationer og ambitioner, i lyset af de konsekvenser denne film ville have for Inge i hendes nuværende sociale rum (bl.a. er de 'andre' ældre damer, i dagcenteret hvor Inge p.t. spiser, forargede over at hun går i bukser og ikke i kjole, som man nu gør!).

Ikke desto mindre mener vi, at det er lykkedes for os, med "Min nabo - Nattens Dronning" at illustrere, at det private er politisk og det individuelle er kollektivt, og vores film kunne muligvis bidrage til at repræsentere en kontrast, til medierede diskurser der dogmatisk indskriver mennesker i offer-roller og skaber 'ikke ønskede andre'. Og på samme tid som en art 'vækkelse' ifht. hvad køn kan og ikke kan, og at seksualitet er meget mere end det der forbindes med sex. Vi er opmærksomme på, at vores etisk-politiske valg om at tilbageholde filmen, er problematisk ifht. dokumentarfilm der er produceret i distributionsøjemed, og at det er vores nuværende position på universitetet der ubegrænset giver os mulighed for at vælge således. Et produktionsselskab ville muligvis ikke i have tilgodeset dette valg, bl.a. på grund af filmproduktioners økonomiske og tidsmæssige omkostninger, men dette kaster jo netop lys over, hvor vigtigt det er at reflektere over repræsentationen (af andre), før man begiver sig ud i denne, for herefter moralsk at skulle/kunne stå inde for sin egen produktion.

Afslutningsvis kan vi tilføje, at hele dette projekt, filmen, processen bag den og denne skriftlige rapport kan betragtes som refleksiv og performativ - en del af vores 'fælles selv' (skabelse). Du kære læser, får således et lille indblik i vores etik og moral (som mennesker, filmskabere og studerende) og vil herigennem afspejle og reflektere din egen historiske, ideologiske, og moralske selvskabelse, samt din rolle i forhold til 'de andre' - som her er os. Tak fordi du medvirkede!

7. LITTERATURLISTE

Aristoteles (1969): *Om digtekunsten*. Oversættelse af Erling Harsberg, klassikerforeningen, Gyldendal.

Bonnén Rask, Kirsten (1993): *Dramaturgiske indgange og muligheder til fiktion og fakta*.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Methuen.

Butler, Judith (1999): *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of identity*; Routledge, New York.

Critical Art Ensemble (2000): *Video and Resistance; Against Documentaries*. Findes på: www.critical-art.net. Electronic Disturbance 2000.

Dean, Michael (1999): *Governmentality; Power and rule in modern society*; SAGE Publications Ltd., London.

Drotner, K. m.fl. (1996): *Billeder, lyd og ord: et samspil*. I: Drotner, K. et al.: *Medier og kultur*. Borgens Forlag, Valby.

Foucault, Michel (1984): *The Ethics of the Concern of the Self as a Practice of Freedom*.

I: Rabinow (ed.): *Ethics, the essential works 1* . Allen Lane, London.

Foucault, Michel (1984): On the Genealogy of Ethics: an Overview of Works in Progress.

I: Rabinow (ed.): *Ethics, the essential works 1*. Allen Lane, London.

Foucault, Michel (1977): *Discipline and Punishment: the Birth of the Prison*; Allen Lane, London.

Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge, Selected interviews and other writings 1972-1977*; Gordon (ed.); Harvester press, New York.

Foucault, Michel (1994): *Viljen til Viden, Seksualitetens historie* . Det lille Forlag, Frederiksberg.

Hastrup & Pinney (1992): Anthropological visions: some notes on visual and textual authority (Hastrup) og The lexical spaces of eye-spy (Pinney). I: *Film as Ethnography* af Crawford og Turton. Manchester University Press.

Højbjerg, Lennard (1994): Receptionsanalysens problemstillinger og perspektiver. I: Højbjerg, L. (red). Reception af levende billeder. 2. udgave. Akademisk forlag.

Lehmann, Niels (1996): Perspektivet: Iscenesættelsen af metafysikken. I: *Dekonstruktion og Dramaturgi*, Afhandlinger fra Århus universitet. Aarhus University Press.

Lewis, Roland (1995): *Optag med video kamera*. 3. udgave, 1. oplag. Politikens Forlag, Copenhagen.

Marks, Laura U. (1994): A Deleuzian politics of hybrid cinema. *Screen 35:3 Autumn*.

Minh-Ma, Trihn T. (?): Interview af Eva Hohenberger med Trihn T. Minh-Ma, "There is no such thing as documentary". I: Refleksiv Dokumentar. Kompendie forår 1999. Film- og Medievidenskab. KUA.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality*. Indiana University Press, Bloomington.

Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries*. Indiana University Press, Bloomington.

Renov, Michael (2000): New subjectivities – Documentary and self-representation in Post-Verité Age. In: *Crossing Boundaries*. Filmhuset 2000, København.

Rose, Nikolas (1996): *Inventing ourselves: Psychology, Power and Personhood*. Cambridge University Press, Cambridge.

Rose, Nikolas (1999): *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge University Press, Cambridge.

Rose, Nikolas (1997): Power and Subjectivity: Critical History and Psychology. I: Graumann og Gergen (eds.): *Historical Dimensions of Psychological Discourse*. University Press, Cambridge.

Søndergaard, Dorte Marie (1996): *Tegnet på kroppen; Køn: Koder og Konstruktioner blandt unge voksne i Academia*. Museum Tusulanums Forlag. Københavns Universitet.