

# En annen virkelighet

En studie av Jean Rouch og Werner Herzog



Rouch, Den Menneskelige Pyramide (1961)



Herzog, Grizzly Man (2005)

**Av: Sverre Nærland**

Veileder: Cato Wittusen

"Film should be looked at straight on, it is not the art of scholars but of illiterates."

*-Werner Herzog*



Universitetet  
i Stavanger

Master i dokumentarproduksjon  
Institutt for medie-, og samfunnsfag  
Universitetet i Stavanger

Høsten 2020

Emnekode: MDOMAST-1

Kandidatnummer: 6621

UNIVERSITETET I STAVANGER

**MASTERGRADSSTUDIUM I  
DOKUMENTARPRODUKSJON**

**TEORETISK MASTEROPPGAVE**

**SEMESTER:** Høsten 2020

**FORFATTER:** Sverre Nærland

**VEILEDER:** Cato Wittusen

**TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE:** En annen virkelighet: En studie av Jean Rouch og Werner Herzog

**EMNEORD/STIKKORD:** Film, dokumentarfilm, Werner Herzog, Jean Rouch, etnofiksjon, surrealisme

**SIDETALL:**

**STAVANGER**

.....15.Desember 2020.....  
**DATO/ÅR**

## Forord

I denne masteroppgaven har jeg sett nærmere på filmskaperne Jean Rouch og Werner Herzog. Dette har jeg gjort gjennom kvalitative filmanalyser av filmene deres. Det har vært spennende fordi jeg har fått mulighet til å gå i dybden på flere filmer jeg liker. I tillegg har jeg også lært mye om teorier og bevegelser gjennom film-og kunsthistorien som har hatt vært viktige for forståelsen av filmene. Det har vært utfordrende på grunn av mengden av teori jeg har gått gjennom. Det har vært en prøvelse å snevre inn oppgaven og plukke ut det som var mest relevant. Det er så mye som kan være spennende, men bare så mye tid til å skrive.

Jeg vil gjerne takke min veileder Cato Wittusen. Når man jobber med en oppgave av denne størrelsen kan man til tider miste motet og da har det vært en uvurderlig hjelp å ha en veileder som ikke bare har kommet med gode tips og råd til oppgaven, men som også har hatt en genuin interesse for å følge oppgavens utvikling. Han har vist en interesse og entusiasme for tematikken i oppgaven som utvilsomt har smittet over på meg. Men kanskje viktigst av alt har han vært opptatt av hvordan jeg har hatt det som betyr mye når man jobber med en slik oppgave.

Jeg vil sist, men ikke minst takke familie, klassekamerater og venner. For alle gode tips og råd til oppgaven. For å ta seg tiden til å lese gjennom oppgaven når jeg selv ble blind på den og for uvurderlig moralsk støtte.

Stavanger, desember 2020

Sverre Nærland.

---

---

## Innhold

<b>1. Innledning</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Problemstilling:</b>	<b>7</b>
<b>2. Metode</b>	<b>8</b>
<b>3. Dokumentarfilm</b>	<b>10</b>
<b>4. Jean Rouch</b>	<b>16</b>
4.1 Tematikk	17
4.2 Etnofiksjon	17
4.3 Cine Trance	18
4.4 Surrealisme og Ritualer	18
<b>5. Den Menneskelige Pyramide</b>	<b>21</b>
5.1 Oppsettet	21
5.2 Filmens handling	23
5.3 Fiksjon, eller?	24
5.4 Sekvensanalyse	25
5.5 Stil	26
5.6 Avsluttende tanker	27
<b>6. De Gale Mesterne</b>	<b>29</b>
6.1 Språk og voice-over	29
6.2 Opplevelse av filmen	31
<b>7. Werner Herzog</b>	<b>33</b>
7.1 Fakta og sannhet	34
7.2 Ekstatisk sannhet	34
7.2.1 "LESSONS OF DARKNESS"	35
7.3 Tematikk	36
7.4 Tilstrekkelige bilder	38
7.5 Herzogs dedikasjon til realisme i fiksjonsfilmer:	39
7.6 Herzog og surrealisme	40
<b>8. Grizzly Man</b>	<b>42</b>
8.1 Tematikk	42

---

8.2 Voice-over	43
8.3 Tilstrekkelige bilder	44
8.4 Segmentanalyser (tidskoder)	45
8.4.1 00:02:48-00:04:51	45
8.4.2 00:49:16-00:59:28	47
<b>9. Lessons of Darkness</b>	<b>50</b>
9.1 Tematikk og stil	50
9.2 Fiksjon og ikke-fiksjon	54
9.3 Oppsummering	54
<b>10. Konklusjon</b>	<b>55</b>

## 1. Innledning

Jeg vil i denne oppgaven undersøke de to filmskaperne Werner Herzog og Jean Rouch, og likheter og forskjeller mellom dem. Dette er to personligheter som har hatt stor innflytelse på film gjennom mange tiår. Oppgaven har fokus på hvilke tanker og teorier filmskaperne har bak det de gjør, hvordan dette utarter seg i filmene og hvilken effekt det har.

Film har alltid vært en stor del av livet mitt. Fra jeg var ung og så Disneyfilmer, Star Wars og James Bond til jeg i tenårene begynte å forstå at det var filmskapere som stod bak og hadde mye å si for hvilke filmer som var verdt å se. Coen brødrene, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Quentin Tarantino og Christopher Nolan var noen av filmskaperne jeg begynte å se opp til og fremdeles gjør. Etter hvert som jeg har blitt eldre, har film blitt en av mine fremste interesser. Personlig har jeg en stor del av min erfaring fra fiksjonsfilmer. Derfor har jeg lenge vært opptatt av skillet og likhetene mellom dokumentar og fiksjon. Jeg opplever at de ofte har mer til felles enn folk kanskje tenker.

Når det kommer til dokumentar var det første navnet jeg ble kjent med Michael Moore. Enda før dette var en av de første dokumentarene jeg så, Werner Herzogs *Grizzly Man* (2005), da jeg var rundt 12 år.

Det var ikke den første dokumentaren jeg hadde sett, men den første jeg husket etterpå. På den tiden var jeg for ung til å helt forstå eller sette pris på filmen, men noe ved den gjorde at den av likevel satt igjen i minnet.

Etterhvert som smaken min har modnet, har jeg fått øynene opp for litt mer ukjente, men like spennende deler av filmverden: historiske filmer fra blant annet tysk ekspresjonisme, sovjetisk montasjefilm, italiensk neorealisme og fransk nybølgefilm; filmer som *Metropolis* (Lang, 1927), *Potemkin* (Eisenstein, 1925), *Sykkeltøyene* (Sica, 1948) og *Breathless* (Godard, 1960) for å nevne noen. Jeg gjenoppdaget også Werner Herzog, og hans filmer fascinerte meg. Kanskje vel så mye

---

på grunn av alt det som ligger rundt, som selve filmene. Når tiden kom for å tenke på hva jeg ville skrive om, var Herzog en av de første jeg tenkte på. Jeg begynte å undersøke nærmere, og en av de første tingene jeg la merke til var hans skarpe kritikk av Cinéma Vérité. På dette tidspunktet hadde jeg nettopp sett Jean Rouch sin *Chronicle of a Summer* (1961), men hadde ikke noe mer kjennskap til Cinéma Vérité enn at det var en type observerende film som “lignet Direct Cinema”. Jeg ville forstå mer om hvorfor Herzog var så kritisk til Cinéma Vérité og begynte å undersøke Jean Rouch. Men heller enn å oppdage to filmskaperere som var motsetninger, opplevde jeg at det var mange likheter mellom dem. Og mens jeg har funnet et hav av tekster om både Herzog og Rouch, har jeg derimot ikke funnet noen tekster som sammenligner de to. Det er et hull her som jeg synes det er verdt å undersøke.

### **1.1 Problemstilling:**

Problemstillingen min er som følger:

Hvilke forskjeller og likheter finnes det mellom filmskaperne Werner Herzog og Jean Rouch?

### **1.2 Begrepsavklaring:**

I oppgaven benytter jeg meg av enkelte begreper som kan trenge avklaring.

*Suspension of Disbelief*: Det å adoptere en mindre kritisk innstilling for å la seg akseptere ting som ellers strekker grensene for hva som er trolig.

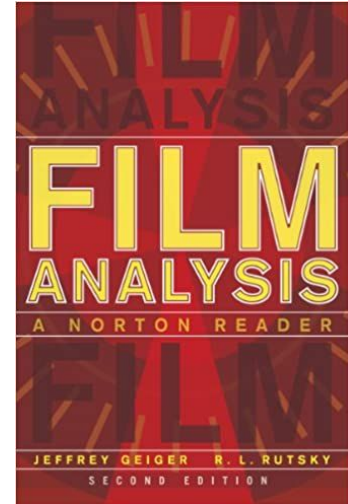
*Cinematisk*: Med dette mener jeg et uttrykk som er visuelt spektakulært.

*Denotasjon og konnotasjon*: Denotasjon er den åpenbare meningen med ett ord, bilde eller en tekst. Konnotasjon er de implisitte assosiasjonene og kan variere ut fra leserns kontekst (Geiger & Rutsky, 2005, 19)

---

## 2. Metode

I valg av metode jeg i stor grad brukt kvalitativ tekstanalyse, nærmere bestemt filmanalyse. Jeg har valgt kvalitativ metode, da jeg vil komme i dybden på problemstillingen til oppgaven. Som utgangspunkt for denne oppgave har jeg forholdt meg til *Film Analysis: A Norton Reader* av Jeffrey Geiger og R. L. Rutsky.



Geiger og Rutsky påpeker at filmen kan leses på mange forskjellige måter og inneholde et mangfold av betydninger, som kan eksistere på linje med hverandre og være gyldige. De skriver imidlertid at filmanalyse ikke er rent subjektivt og at alle tolkninger ikke er like gyldige, men må støttes opp og argumenteres for, ved hjelp av eksempler fra filmen. Geiger og Rutsky understreker videre at det i moderne filmanalyse blir lagt større fokus på leserens bakgrunn. Folk fra forskjellige kulturer vil lese filmer på forskjellig vis, og dette er viktig å ta til hensyn. Det gjelder også å ta høyde for sin egen bakgrunn når en skriver. Jeg har derfor gjort et poeng av å drøfte dette i de analysene der dette fremstår som spesielt viktig. Det har relevans for alle analysene, og det fremlegges derfor som et premiss i dette kapittelet. (Geiger & Rutsky, 2005, 19-24)

Til slutt vil det være mine egne inntrykk og tolkninger som danner grunnlaget for analysen. Jeg knytter mine tolkninger opp mot tekster skrevet av andre teoretikere, og analysen eksisterer som sådan ikke i et vakuum. Som nevnt vil forskjellige seere ha ulike oppfatninger og det kan dermed ikke hevdes hvordan seerne generelt opplever filmen. Gjennom å knytte mine tolkninger opp mot annen teori og eksempler, prøver jeg å nå tolkninger som vil være rimelige for andre seere. I Geiger påpeker at analysen kan åpne for nye perspektiv. Det er kanskje viktigere at teksten fungerer som inspirasjon for den som leser, enn å forsøke å gi leseren klare og tydelige svar på noe som av natur er vanskelig å definere på en tydelig måte.

---



Som utgangspunkt for analysedelen har jeg valgt fire filmer, to fra hver regissør. Jeg valgte disse filmene fordi noe ved dem interesserte meg på et personlig nivå, og også fordi jeg mener de danner et godt bilde over regissørenes stil og derav et godt grunnlag for å kunne undersøke de tingene jeg lurer på. Film er en form som appellerer til følelser. Derfor er det viktig å være bevisst på hvordan filmene påvirker en emosjonelt og ikke bare tenke analytisk. Da blir det et viktig poeng å prøve å fange reaksjonene mine til filmene, slik de var første gang jeg så dem. Disse vil trolig også være nærmere det et gjennomsnittlig publikum vil oppleve.

Gjennom teksten har jeg ofte valgt å bruke sitater, heller enn å forsøke å oversette meningsinnholdet. Filmspråk kan være vanskelig, spesielt når man oversetter fra engelsk til norsk. Det er fort gjort at nyanser forsvinner i oversettelsen. Så for å best mulig representere det originale meningsinnholdet foretrekker jeg ofte å vise til sitatene. Jeg utbroderer også rundt sitatene med egne ord.

### 3. Dokumentarfilm

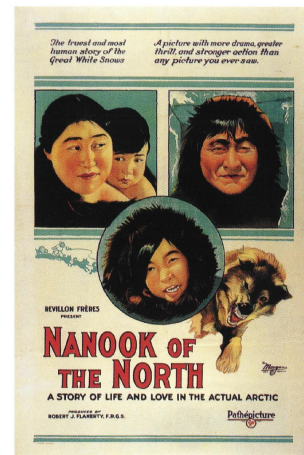
Dokumentarfilm kan av mange kanskje bli beskrevet som en film om noe som er sant, faktabasert. En objektiv gjenfortelling av virkelige hendelser. Dokumentarfilmen har gjennom årene gått under mange andre navn som “nonfiction film” og aktualitetsfilm.

#### 3.1 Historisk kontekst

Begrepet dokumentar ble først brukt av den skotske filmskaperen John Grierson i en anmeldelse av Robert Flahertys film *Moana* (1926). (Ettleman, 2019) Flaherty's tidligere film *Nanook of the North* (1922) blir av mange regnet som den første dokumentarfilmen, men dette er oppe til diskusjon. Grierson definerte dokumentar som «en kreativ behandling av virkeligheten.» (Sørensen, 2017, s.86)



Wedding of Moana (1926)



Nanook of the North 1922

### 3.2 Flaherty

Robert Flaherty jobbet som stillfotograf i Toronto. Han utviklet en interesse for andre kulturer og gjorde suksess med sine portretter av innfødte folkeslag rundt omkring i Nord-Amerika. Denne interessen skulle utvikle seg fra stillbilder til levende bilder, og Flaherty lagde flere spillefilmer om diverse kulturer rundt i verden. Gjennom disse filmene var Flaherty med på å skape og popularisere den nye dokumentarsjangeren. Filmene har også blitt en inspirasjon for fremtidige filmskapere, og skapt diskusjon blant dokumentar-teoretikere. (McLane, 2012)

*Nanook of the North* (1922) skapte diskusjon på grunn av måten den presenterte inuittenes liv på. Det var et romantisert bilde av folket, der de levde slik de hadde gjort i hundrevis av år og jaktet ved hjelp av harpuner og spyd. Dette var til tross for at inuittene Flaherty filmet, egentlig brukte moderne metoder og teknologi, som gevær. I tillegg til dette spilte karakterene roller som regissøren hadde tildelt. Nanook het egentlig Allakariallak, og hans kone i filmen var i virkeligheten ikke hans kone. En igloo som familien bodde i var egentlig et sett bygget av filmcrewet for at det skulle være mulig å filme innsiden av en iglo. (Ettleman, 2019)

Metodene Flaherty brukte har vært kontroversielle, og mange stiller spørsmål ved filmens dokumentariske realisme. Men denne måte å konstruere inuittenes verden på kan også sees på som en representasjon av en tapt kultur som man ikke ville kunne fanget på andre måter. Denne måten å lage film på har også vært til inspirasjon for dokumentarfilmskapere, og man kan se spor av Flaherty i metodene til Rouch og Herzog, noe det skrives om senere i oppgaven.

### 3.3 Dziga Vertov og Kino Pravda

Man kan knapt undervurdere de tidlige Sovjetiske filmteoretikerenes innflytelse på film som kunstform. En av disse var Lev Kulesjov. Han demonstrerte med sitt eksperiment hvordan bilder gis mening ut fra deres forhold til hverandre. Altså hadde ikke et bilde kun sin denotative

---

indeksikalske mening, men også en konnotativ mening bestemt ut fra hvordan det ble klippet sammen med andre bilder. Ideen om denotativ og konnotativ betydning er neppe noe nytt hentet fra russisk filmteori, men Kuleshovs eksperiment demonstrerer effekten innenfor et nytt felt og kan sies å vise til at bildets konnotative mening er langt viktigere enn dets denotative mening.

Mange Sovjetiske filmteoretikere hadde teorier om hva som dannet grunnlaget for montasjefilmen; den kanskje mest kjente var Sergei Eisenstein (Potemkin). (Bulgakowa & Hochmuth, n.d.) En annen viktig filmskaper var Dziga Vertov.

Dziga Vertov utga i 1922 “The Kinok Manifesto” der han beskriver sin teori Kino Pravda, som kan oversettes til “The truth of Cinema”. (Monoskop, 2020) Vertovs visjon var å gjøre kamera til en slags utvidelse av seg selv. I harmoni skulle kamera og kameramann bli en maskin i konstant bevegelse. Et bevegelig øye som skulle fange verden. «The Cine-Eye”

I am the ciné-eye, I am the mechanical eye, I am the machine that shows you the world as only a machine can see it. From now on, I will be liberated from immobility. I am in perpetual movement. I draw near to things, I move myself away from them, I enter into them, I travel toward the snout of a racing horse. I move through crowds at top speed, I precede soldiers on attack, I take off with airplanes, I flip over on my back, I fall down and stand back up as bodies fall down and stand back up. (Rouch, 2003, s. 32)



Kino Eye (1924)

### 3.4 Cinéma Vérité og Direct Cinema

På 50 og 60-tallet kom det en bølge av observerende dokumentarer. En ny måte å filme på ble gjort mulig av utviklingen av nye lettvekts kameraer og lydopptakere. (Rouch, 2003, s. 34) Dette resulterte hovedsakelig i tre tradisjoner. Den fransk-kanadiske tradisjonen kom først (1958) ledet av filmskapere som Michel Brault og The National Film Board of Canada (NFB).

Bevegelsen fikk navnet Cinéma Direct. Ut fra denne tradisjonen sprang den amerikanske tradisjonen med filmskapere som Robert Drew og den franske, med Jean Rouch i spissen.

Den amerikanske tradisjonen ble kjent som Direct Cinema. I USA produserte Robert Drew filmen *Primary* (1960) som har blitt primæreksempelet på Direct Cinema. Filmen fulgte John F. Kennedy og Hurbert Humphrey, de to demokratiske kandidatene i nominasjonsvalget i Wisconsin i 1960. (IMDB, n.d.) Målet med Direct Cinema var å fange sannheten så uforstyrret som mulig. Bare et kamera som fanget hendelser slik de skjedde naturlig, uten innblanding fra regissør eller filmcrew. Richard Leacock, som var en av de viktige pionerene i Direct Cinema, formulerte flere

- Film alltid håndholdt,
- Ingen tripods,
- Ingen lys,
- Ingen spørsmål
- Aldri be noen om å gjøre noe.

(Reigate College Film and Media Studies, 2008)

Ideen var at subjektet skulle handle som om kamera ikke var til stede. Denne metoden har blitt kjent som “flue på veggen.” (Sørenssen, 2017, s. 203)

Den franske tradisjonen gikk først under navnet Cinéma Vérité som kan oversettes til “Cinema of Truth”. (criterioncollection, 2013) Begrepet er en hyllest til Vertovs Kino Pravda. Med tiden har disse begrepene blitt brukt om hverandre og Cinéma Vérité har til dels blitt synonymt med

---

Direct Cinema, særlig i USA<sup>1</sup>. Cinéma Vérité blir i dag bruk om alt fra en filmstil til reality TV, men i denne oppgaven holder vi oss til den originale betydningen til Rouch. Jean Rouch krediterte Michel Brault og NFB som opphavet til Cinéma Vérité, men Brault selv brukte aldri begrepet. "It must be said, all that we have done in France in the area of cinéma vérité comes from Canada. It is Brault who brought a new technique of filming that we had not known and that we copied ever since." (Rouch, 1963) Rouch, sammen med andre filmskapere, gikk etter hvert bort fra å bruke Cinéma Vérité -begrepet til fordel for begrepet Cinéma Direct. Rouch var redd for at "Cinema of Truth" skulle tolkes som en påstand om at filmen viser en form for absolutt sannhet. (Rouch, 2003, s. 14) Professor i antropologi, Faye Ginsburg påpeker at nettopp dette har vært en vanlig misforståelse. (criterioncollection, 2013)

Cinema Verité og Direct Cinema blir ofte betraktet som veldig like. Cinéma Verité benyttet seg av samme type utstyr som Direct Cinema og hadde også en grunnleggende tanke om å fange sannhet gjennom observasjon. Ginsburg påpeker at det absolutt finnes en dialog mellom de to formene, men at det vil være feil å se dem som likeartet. (criterioncollection, 2013)

Robert Drew så også på de to bevegelsene som svært forskjellige;

I was surprised to see the Cinema Vérité filmmakers accosting people on the street with a microphone. My goal was to capture real life without intruding. Between us there was a contradiction. It made no sense. They had a cameraman, a sound man, and about six more—a total of eight men creeping through the scenes. It was a little like the Marx Brothers. My idea was to have one or two people, unobtrusive, capturing the moment.

---

<sup>1</sup> For eksempel blir *Primary* ofte kalt Cinema Vérité (IMDB, n.d.)

---

En viktig skilnad mellom formene er hvordan de behandler det som skjer foran kamera. En av de største forskjellene ligger i hvordan det forsøkes å fange sannhet. Direct Cinema forsøkte gjennom sin “flue på veggen”-tilnærming å fange sannheten slik den var om kamera ikke hadde vært til stede. Cinéma Verité var mer opptatt av å fremkalle sin egen sannhet. “Very differently than the direct cinema folks in The US at the time, who were like ‘A camera will tell the truth, it’s the fly on the wall’ The idea of interfering and showing people making up a film at the same time, was completely shocking.” - *Faye Ginsburg (criterioncollection, 2013)*

## 4. Jean Rouch

Jean Rouch er kanskje ikke et navn som er allment kjent i dag, men innenfor filmfaget, antropologi og samfunnsvitenskap blir han regnet som en enormt viktig og banebrytende karakter gjennom andre halvdel av 1900-tallet. I tillegg til sine bidrag til dokumentar ble han hyllet som en av de viktigste stemmene innen fransk-nybølgefilm. Den kanskje mest prominente filmskaperen innen denne bevegelsen, Jean-Luc Godard, hyllet Rouch som en av sine egne og kalte filmen hans *Moi un Noir* (1957) "the best French film since the liberation." (Baugh, n.d.) Fransk nybølge er ansett som viktig for måten den utfordret de etablerte filmiske konvensjonene på. Her var en gjeng filmskaperere som våget å gjøre kreative, dristige og uortodokse kunstneriske valg og kanskje vel så viktig gjorde det med økonomisk og kritisk suksess. Fransk nybølge hadde en uvanlig tilnærming til både narrativ, visuell stil, og klipping. En av de kanskje mest gjenkjennbare stilistiske valgene i denne typen film var bruken av *jump cuts* som ble popularisert av Godard i filmer som *Breathless* (1960) Opprinnelsen av denne teknikken blir imidlertid ofte kreditert til Jean Rouch og *Moi un Noir*. (Crous, 2020)

I tillegg til hans innflytelse på film var Rouch også, som nevnt, en viktig antropolog. Det kan diskuteres hvorvidt Rouch var en antropolog som brukte film som verktøy, eller en filmskaper med en interesse for antropologi, men det blir kanskje mest riktig og si at han var begge deler. Slik som ofte er tilfellet spesielt innen fransk tradisjon var det ikke så viktig å dra et skille mellom disipliner. Heller er det mer interessant å se på hvordan disiplinene glir inn i hverandre, transformeres og vokser til noe nytt og spennende som et resultat.

Rouch interesserte seg i stor grad for afrikanske skikker og tradisjoner. I 1942 jobbet han som hydroingenør i Niger, hvor han møtte og ble venn med Damouré Zika. Zika var en av Songhai-folket, en etnisk gruppe i Vest-Afrika. Det var Zikas bestemor; et kjent medium og spirituell rådgiver, som plantet Rouch sin interesse for ritualer og etnografisk film. Rouch og Zika ble venner for livet og Zika ble en viktig støttespiller for Rouch på over 80 filmer. (Bergan, 2009)

---



#### 4.1 Tematikk

Filmene til Rouch blir omtalt som etnografiske filmer. De var ikke kun filmer, men også en form for etnografisk feltarbeid. Store norske leksikon definerer etnografi som følger: “Studiet av folkenes levesett, blant annet kultur- og samfunnsformer, religion, økonomi.” (Sommerfelt & Universitetet i Oslo, 2015) Denne definisjonen er nyttig fordi den langt på vei oppsummerer hva de fleste av Rouch sine filmer handler om. De fleste filmene til Rouch ble laget i Vest-Afrika og omhandler lokal kultur, lokale skikker og dagligliv. Mange av Rouch sine mest kjente filmer ble også lagd i tiden rundt dekoloniseringen av Afrika og forholdet mellom koloniene og deres Europeiske overhoder ble et viktig tema i flere filmer. Blandt annet *Den Menneskelige Pyramide* (1961) og *De Gale Mesterne* (1955) som det skal ses nærmere på. Antropologiprofessor Graham Jones kaller filmene til Rouch “An invaluable record of West African societies during an unprecedented period of change.” (Jones, n.d., 129)

#### 4.2 Etnofiksjon

For Rouch var ideen om et ikke deltagende observerende kamera en ide som i praksis var umulig. Tilstedeværelsen av et kamera ville ha en påvirkning på det som ble observert. Inspirert av tidlige dokumentarister som Flaherty og Vertov utviklet Rouch en egen sjanger kjent som etnofiksjon. Dr. Johannes Sjøberg definerer etnofiksjon som følger: “Experimental ethnographic film genre where the fieldwork informants act out life-experiences in improvisations.” (Sjøberg, n.d.) En grunnleggende ide innen etnofiksjon var at man gjennom å blande inn fiksjonelle elementer i etnografiske undersøkelser kunne nå en dypere forståelse av kulturelle forhold.

En av måtene Rouch gjorde dette på var et prinsipp han kalte delt antropologi. Dette gikk ut på at etnografen (eller filmskaperen) og subjektene som skulle observeres deltok i diverse eksperimenter (eller ritualer) der de spilte roller i fiksjonelle historier de selv var med på å skape. Kamera ville følge dem mens de improviserte roller som skulle representere deres livserfaringer.

---

Målet var å vise aspekter av etnografisk forskning som eller ville være vanskelig å få frem.

*(Methodologies of Participation: Shared Anthropology, Corporate Parenting and Care Experience by John Morrison Part Two, n.d.)*

### **4.3 Cine Trance**

Kameras rolle i disse eksperimentene var å følge det som skjedde. Men mer enn det var Rouch opptatt av at kameramannen gjennom sin aktive deltakelse i disse ritualene skulle bli fanget opp i en slags transe. Dette prinsippet kalte Rouch *Ciné-Trance*. Prinsippet var inspirert av Vertovs Cine-Eye:

Rouch suggested that the “ciné-eye” of the camera was a transforming agent that causes people to go into a “cinétrance”— an altered state of consciousness in which they self-consciously revealed their culture in ways unavailable to the researcher when the camera was turned off, creating “Cine-people. - *Jay Ruby* (Ruby, 2005, 129)

Improvisasjon var en viktig del av Cine Trance. På samme måte som deltakerne i disse etnofiksjonene spilte ut sine roller, var Rouch sin idé at også kameramannen skulle være en aktør i filmen. Aktørene improviserte sine roller og kamera improviserte og fulgte etter. På denne måten ble de sammen fanget opp i et rituale som var ment å avdekke dypere underliggende sannheter. “We invent situations leading nowhere, we create unsolvable enigmas. So we enter the unknown and the camera is obliged to follow us and improvise, for better or for worse.” - *Rouch* (Ginsburg, 2005, 4)

### **4.4 Surrealisme og Ritualer**

Rouch var nemlig svært opptatt av ritualer som en måte å nå dypere sannheter på. Han mente at folk viste mer av hvem de var i utførelsen av ritualer. (criterioncollection, 2013, 1:20) Dette

---

hang sammen med hans interesse for surrealismen og ritualene tok inspirasjon derfra. Dette kan merkes i mange av hans filmer. Noe det skal ses nærmere på senere. Men først må det dannes en forståelse av hva surrealisme er.

Surrealismen er en bevegelse som oppstod i Europa etter første verdenskrig. Det er noe diskusjon om bevegelsens opprinnelse, men den regnes for å ha blitt etablert 15. oktober 1924 da den franske forfatteren André Breton publiserte sitt første surrealistiske manifest. (Witkovsky, 2004, 1) I dag er bevegelsen kanskje først og fremst kjent som en kunstretning innenfor modernismen. Men surrealismen var en bevegelse som omhandlet mye mer enn kunst. Innenfor kunsten er surrealismen kjennetegnet gjennom virkemidler som overraskende vendinger (element of surprise), uventede sammenstillinger (unexpected juxtapositions) og non-sequitur, et virkemiddel innen dialog der en person sier noe som ikke har noen tilsynelatende sammenheng med det som er sagt før. Resultatet av dette kan ofte være komisk grunnet den tilsynelatende absurditeten av verket. Men surrealisme er mer enn bare absurditet.

Under det hele ligger det en filosofi som i stor grad handler om hvordan man opplever og representerer virkeligheten. Mange surrealistiske kunstnere regner verkene sine som uttrykk for denne surrealistiske filosofien der virkemidlene blir et resultat av dette.

Breton omtaler to virkeligheter. Ekstern sannhet som er den observerbare virkeligheten rundt oss og intern sannhet. En sannhet som finnes i det underbevisste og kan nås gjennom drømmer. Surrealismen omtales som et forsøk på å forene disse to til en slags absolutt super-realitet. "I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality," (Breton, n.d.)

*Utdrag fra forelesning av Breton. What is Surrealism?*

---

I say, we have attempted to present interior reality and exterior reality as two elements in the process of unification, or finally becoming one. This final unification is the supreme aim of surrealism: interior reality and exterior reality being, in the present form of society, in contradiction (and in this contradiction we see the very cause of man's unhappiness, but also the source of his movement), we have assigned to ourselves the task of confronting these two realities with one another on every possible occasion, of refusing to allow the pre-eminence of the one over the other, (...) of acting on these two realities not both at once, then, but one after the other, in a systematic manner, allowing us to observe their reciprocal attraction and interpenetration and to give to this interplay of forces all the extension necessary for the trend of these two adjoining realities to become one and the same thing. (Breton, n.d.)

## 5. Den Menneskelige Pyramide

I Elfenbenskysten filmet Rouch det som skulle bli filmen *Den menneskelige pyramide* (1960). Filmen er et tidlig eksempel på etnofiksjon. Filmen tar for seg sosiale forskjeller mellom svarte og hvite ungdommer i Abidjan, i den nylig uavhengige Elfenbenskysten. Filmen involverte studenter i en raseblandet klasse i et eksperiment der de skulle spille roller som reflekterte rasisme og kulturelle forskjeller i Elfenbenskysten på den tiden. Studentene spilte forskjellige karakterer. Noen karakterer ønsket å bli bedre kjent med den halvdelen som var av en annen etnisitet, mens andre spilte rollen som rasister. Studentene var selv med på å skrive historien underveis og handlingen er i stor grad improvisert. Filmen er ikke indeksert som dokumentar. (IMDb, n.d.)

### 5.1 Oppsettet

Før selve eksperimentet som utgjør hoveddelen av filmen, er det en sekvens som forklarer eksperimentet.

Først ligger det en tekstplakat som forteller om bakgrunnen for filmen og hva intensjonene ved å lage den var. Slike tittelkort går ofte igjen i Rouch sine filmer. Teksten er på fransk og den engelske teksten sa følgende: “This film is an experiment made with some black and white teenagers. Once it began the director simply filmed it.” (00:00:18)

Etter tittelkortet får vi et bilde av folkelivet i Paris. Rouch kommer inn med sin kjente franske voice-over: “This film is about friendship between blacks and whites” (00:00:37) Vi blir introdusert til Denise og Nadine (kjent fra *Chronicle of a Summer*). På voice-over introduserer Rouch dem som studenter og venner. Men da de møttes i Afrika for et år siden, kjente de hverandre ikke. Det klippes til et annet sted, og Rouch introduserer dette som Abidjan, hovedstad i Elfenbenskysten. Rouch fortsetter å forklare hvordan eksperimentet, som ble filmen, kom til.

---

Han forteller at han ba noen studenter i Abidjan om å lage en film som kunne vise vennskap uten rasekomplekser.

Vi blir så introdusert til Rouch selv som kan sees i starten og slutten av filmen. Han snakker med noen av de deltakende studentene om hvordan de ser for seg filmen. Det oppstår en samtale der de diskuterer filmens intensjoner. En av studentene spør hva målet ved filmen er. Rouch svarer at han ønsker å vise hvordan europeere og afrikanere kan leve sammen som venner. Filmen vil vise både positive og negative sider og Rouch forklarer at noen av studentene vil spille roller som rasister. Når noen spør hvorvidt dette vil få dem i trøbbel sier Rouch at han er ansvarlig for eksperimentet, og at trøbbel som måtte oppstå vil falle på han. Rouch forklarer at han ønsker at "rasistene" skal leve seg inn i rollene sine og snakke slik rasister gjør. En av studentene spør om dette er en amatørfilm og Rouch fastslår at det ikke finnes noe som heter amatørfilm eller profesjonell film. Studenten svarer at hun mener Rouch ikke kan vite hvorvidt de vil kunne spille rollene sine slik han ønsker siden de er amatører. Rouch svarer at det er et eksperiment.

Vi klipper til et annet rom der Rouch diskuterer med de svarte studentene. (Det var først nå jeg la merke til at han i forrige scene bare snakket med hvite studenter.) En av studentene spør hvorvidt filmens scenarioer er skrevet og planlagt på forhånd. Rouch sier at ingenting er skrevet, og at de svarte og hvite studentene vil skrive scenarioer sammen.

I neste scene kommer Rouch igjen inn på voice over og sier at de, gjennom filmen, heller enn å speile sannheten skapte sin egen sannhet. Han sier: Det er ikke en sann historie. Den ble skrevet mens vi filmet den. Aktørene fant opp sine replikker og reaksjoner. Spontanitet og improvisasjon var eneste regel. Vi blir så presentert for tittelsekvensen på filmen. Oppsettet er nå unnagjort og eksperimentet er i gang.

## 5.2 Filmens handling

Filmen har en forholdsvis løs og improvisert struktur som gjør det noe utfordrende å gi en tydelig oppsummering av handlingen.

Vi følger en klasse svarte og hvite elever ved en skole i Abidjan i Elfenbenskysten. Til å begynne med følger vi Nadine som nylig har ankommet fra Paris. Hun er ny og nysgjerrig på å bli kjent med de lokale ungdommene. I starten er de svarte og hvite studentene adskilt, men det er flere på begge sider som ønsker å bli bedre kjent med sine nye klassekamerater. Dette er ikke uten utfordringer. For det første er det ingen kultur for at afrikanere og europeere skal møte seg med hverandre. Det er bare ikke sånn det er. Det er også flere i begge grupper som ser svært negativt på de i den andre gruppen og mener at det å blande seg er helt feil.

Til tross for dette finner flere av studentene sammen. Vennskap begynner å forme seg og de lærer om hverandres kultur. Senere utvikler det seg også romantiske interesser mellom flere av karakterene. Nadine, som gjennom filmen er pådriver for at alle skal være venner, flørter med flere av guttene. Selv mener hun at hun bare oppfører seg vennlig, men guttene får romantiske følelser for Nadine. Dette medfører konflikt mellom de forskjellige guttene som kjemper for hennes oppmerksomhet. Flere av jentene er også kritiske til Nadine og mener at hun er naiv som tror at måten hun oppfører seg på bare er vennlig. Nadine som i utgangspunktet er pådriver for å knytte bånd mellom studentene, blir også en av de største truslene mot klassens samhold. I tillegg til dette er det også flere andre karakterer som har romantiske interesser for hverandre. Samtidig som vennskap blir sterkere, eskalerer også de romantiske konfliktene og filmen ender med at en av karakterene tar livet sitt ved å hoppe i sjøen når han ikke får Nadine. Det sørges over hans død. Rouch påpeker på voice-over at dette selvfølgelig ikke skjedde på ekte. Kun i filmen. Til slutt skiller de lag, og Nadine reiser hjem.

---

### 5.3 Fiksjon, eller?

Denne avslutningen reiser noen interessante spørsmål. Før selvmordet får vi en scene av at alle ser den ferdige filmen (01:14:32). Dette oppleves som at den fiksjonelle delen av filmen er over, og at vi er tilbake i virkeligheten, slik vi var i starten av filmen. Deretter får vi scenen med det oppdiktete selvmordet. Gjennom filmen har studentene spilt roller og selvmordet blir presentert, på voice over av Rouch, som en konsekvens av at den deltakende studenten ikke lenger klarte å skille mellom rollen sin og hva som var virkelig. Dette får en til å tenke over det tynne skillet mellom fiksjon og virkelighet. I tillegg tar det selvmordet ut av den fiksjonelle konteksten. Det blir så puttet tilbake i den konteksten før Nadine reiser, når Rouch klargjør det på voice over. Etter dette sier Rouch at eksperimentet er over og at det er på tide å skilles. Nadine står på flytrappen og gråter det jeg ikke kan se som annet en ekte tårer. Dette er den naturlige konklusjonen på eksperimentet, i tillegg til å være en naturlig konklusjon på filmens fiksjonelle narrativ. De to har blitt en, og man kan spørre seg selv hvorvidt dette også er tilfelle i resten av filmen. Rekkefølgen på disse scenene er tydelig et grep fra Rouch sin side. Måten man blir dratt inn og ut av det fiksjonelle narrative understreker det tynne skillet mellom dem.

Dette skillet kan altså bli tynt både for den som ser på og de som deltar. Karakterene bruker studentene sine virkelige navn. Deres historier er skrevet av studentene selv og tar utgangspunkt i egne erfaringer. Scenene er improvisert, og studentene som spiller er amatører. Virkningen av dette oppleves som at de bringer mye av seg selv inn i karakteren. Når de improviserer ut disse scenene, kommer til gjengjeld mye av dem selv ut. Forsvarsmekanismene de ville hatt om de bare skulle være seg selv på kamera forsvinner i det ritualet som improvisasjonen blir. Et eksempel på Rouch sin teori. Folk viser mer av seg selv i ritualer.

---



#### 5.4 Sekvensanalyse

For å få et bedre bilde av hvordan dette kan oppleves for den som ser på, vil jeg se på en av sekvensene i filmen. 00:14:25-00:26:26 Delkapittelet tar utgangspunkt i første gang jeg så filmen:

De hvite studentene sitter og snakker sammen om de svarte studentene. Om hvorvidt de bør henge sammen. Noen av studentene begynner å si ganske rasistiske ting. Nokså raskt begynner jeg å tenke tilbake på oppsettet til filmen der noen av de ble bedt om å spille rasister. Jeg blir sittende å gruble over hvorvidt det jeg ser er ekte eller skuespill. Jeg blir involvert i en slags lek der jeg prøver å finne svaret. Jeg begynner å studere scenen nøyere. Legger merke til kroppsspråk og hvordan folk oppfører seg. Er det virkelig eller spill? Scenen bringer en realitet sammen med de underbevisste tankene jeg har fått plantet i hodet på starten. Brått blir ikke dialogen det jeg følger mest med på. Det oppstår flere andre spørsmål som tar oppmerksomheten. Spørsmål om hvordan folk opptrer hver dag. Spørsmål om hvorvidt folk er mer eller mindre seg selv når de spiller. Om dette er en spilt samtale, er det noe ekte ved den? Blir folk dratt med på spillet? Sier de ting de ikke ellers ville sagt? Er de bevisste på kamera og spiller for det, eller lever de seg inn i samtalen på en måte som gjør at kamera forsvinner for dem?

Det slår meg også at denne filmen må oppleves noe annerledes sett med dagens øyne kontra 1961. For meg som ung voksen i 2020 reagerer jeg umiddelbart på unge mennesker som opptrer rasistisk. Det føles ikke som en reell situasjon for meg, fordi det er såpass langt fra det jeg selv er vant med. Jeg tenker at dette må være spilt. Men ungdommen i 1961 hadde kanskje et annet syn på ting, og slike uttalelser var kanskje mer vanlig. Nå skal jeg ikke forsøke å skrive en avhandling om kulturelle forskjeller mellom fransk ungdom i 1961 og norsk ungdom i 2020, men det er verdt å nevne at dette utvilsomt har en innvirkning på hvordan jeg ser filmen. Jo mer jeg ser av denne scenen jo mer føles det som skuespill.

---

I neste scene ser vi gruppen av svarte studenter ha en veldig lignende diskusjon. Noen av dem vil gjerne mingle med de hvite, mens andre ikke ønsker dette. Jeg er nå dypere inne på tanken om at dette er fiksjon.

Det er på dette tidspunktet jeg kommer på hva som faktisk ble sagt i starten av filmen. Det er ikke en sann historie. Den ble skrevet mens vi filmet den. Aktørene fant opp sine replikker og reaksjoner. Spontanitet og improvisasjon var eneste regel. Jeg har allerede blitt fortalt at dette er en fiksjonell fortelling, men på grunn av filmens stil, føles den så virkelig at jeg hadde glemte det.

## 5.5 Stil

Det er en mangel på stilisering som gjør at filmen føles dokumentarisk. Det gjøres lite med kamera som jeg vil kalle kinematisk, og kamera kan beskrives som så og si rent observerende. Rouchs' *Cine-Trance* i aksjon. Kamera blir gjennom improvisasjon og "innlevelse" i det som skjer, en naturlig del av scenen. Det trekker ikke oppmerksomhet til seg selv og blir nærmest usynlig. Du glemmer at det er der og du observerer bare situasjonen. Du glemmer at du ser en konstruert historie. Du observerer bare disse menneskene slik de lever.

Men det er mer ved det enn kameras observerende natur. Når jeg så *Primary* (1960) fra Direct Cinema tradisjonen, var jeg i mye større grad bevisst på kamera. Det kan være mange grunner til dette og jeg skal ikke gå i dybden på *Primary*, men en av de tingene jeg opplever som mest avgjørende for dette er *suspension of disbelief*. Det er en tydeligere story i disse filmene enn i *Primary* som gjør at jeg blir dratt inn, og på den måten blir mindre bevisst på det jeg ser. Dette kan være ekstremt viktig når det gjelder å gjøre kamera "usynlig". Det har også en annen effekt. Det gjør meg på et vis mer åpen for tolkning. Man vil kanskje tenke at mindre bevissthet vil gjøre en mindre i stand til å tolke filmen fordi en blir mindre kritisk, og dette er for såvidt ikke feil. Men ved å bli mindre kritisk, blir en også mer åpen for å akseptere ideer man vanligvis ikke ville akseptert. Ved å bli mindre bevisst kan man åpne for at det underbevisste tar over. Ved at

---

*Den Menneskelige Pyramide* blander scener som omtaler eksperimentet rundt filmen, som er refleksive og gjør deg bevisst på filmen, med et narrativ som drar deg inn og åpner for det ubevisste. Samtidig oppstår det en bevissthet rundt forholdet mellom de to. Som resultat oppnås en blanding av intern og ekstern virkelighet slik Breton beskriver. Den surrealistiske super-realismen.

*Den Menneskelige Pyramide* som etnofiksjon kan sees som en blanding av dokumentar og fiksjon. Det kan være interessant å ta for seg ett eksempel fra en ren fiksjonsfilm, som har lignende effekt. For eksempel, en av filmhistoriens store klassikere, *Sykkeltvene* (1948). Den er regnet som en fiksjonsfilm innenfor italiensk neorealisme. Det er ingen spørsmål her ved hvorvidt det er en fiksjon, men filmen forsøker likevel å fange situasjonen slik den var i Italia på andre halvdel av 40-tallet. *Sykkeltvene* har også et ganske tilbakeholdent kamera. Et kamera som i stor grad observerer hendelser som ofte ikke er særlig cinematisk. Normen i film er ofte at man tyr til "cinematisk øyeblikk" for å fange store følelser, men opplevelsen i disse to filmene er at følelsene blir kraftigere når kamera blir mer tilbakeholdent og skjult. Et kamera som gjør bombastiske ting visuelt kan fort kalle mer oppmerksomhet til seg selv, og det blir som et lag mellom publikum og det publikum ser. I disse tilfellene fjerner man dette laget og kommer på den måten nærmere stoffet. Man empatiserer med det som føles som en genuint levd historie.

## **5.6 Avsluttende tanker**

Oppsettet og det fiksjonelle innholdet i filmen skilles ved hjelp av filmens tittelsekvens. Første gang jeg så filmen, var jeg ikke bevisst på når den delen av filmen som var skrevet og spilt var i gang. Filmene har den samme observerende stilen, så visuelt sett er det ikke et tydelig skille mellom de delene som er skrevet på forhånd der studentene spiller roller, og de scenene der studentene bare er seg selv og kamera observerer. Rollene de spiller er også ment å reflektere deres egne liv, så igjen kan det være vanskelig å skille når de spiller og når de er seg selv i større

---

grad. De øyeblikkene som stikker mest ut er når noen av studentene spiller rasister. Dette føles mindre i tråd med slik de selv ellers ville oppført seg. Det er rimelig å se for seg at studentene som deltar ikke er av den rasistiske typen, da de sannsynligvis ikke ville deltatt i et slikt eksperiment om de var det. Det er større grad av overspilling. Man merker at de av og til legger litt ekstra på for å virke ekstra fæle. Dette kan også sees som et biprodukt av filmens intensjoner og den tematikken studentene fikk beskjed om at filmen skulle handle om. Det skulle være en film om vennskap mellom svarte og hvite, og det er da naturlig at rasistene blir antagonister.

I tillegg til reaksjonene jeg har på hva som blir sagt av rasistene, skaper scenene en dissonans i selve filmen på grunn av måten disse scenene stikker seg ut på. Dette er med på å forsterke det negative inntrykket av den rasismen som blir portrettert.

Filmen presenterer en spennende og unik representasjon av rasisme, som jeg ikke kan si jeg har sett før. Noe som er ganske imponerende med tanke på at filmen kom ut i 1961. Gjennom å gi tøyene til ungdommer som lever med problematikken, får vi se det fra deres perspektiv. Improvisasjonen legger fokus på å få frem hva de føler mer enn hva de tenker. Resultatet er interaksjoner som oppstår intuitivt, ut av det ubevisste. Resultatet føles genuint og ufiltrert.

Selv om filmen tar for seg rasisme og Rouch er sterk motstander av dette, syns jeg ikke filmen har et fokus på politisk agenda eller sak. Fokuset legges heller på hvordan det er å leve med rasisme. I stedet for å eksplisitt forklare at det er dårlig, viser den det gjennom å sette det i kontrast til enkle, men sterke mellommenneskelige verdier, som vennskap og kjærlighet. Rouch velger å fokusere på samhold heller enn å gå til angrep på de han er uenig med. Eksperimentet gruppa gjennomgår sammen bidrar også til å forsterke vennskapet som oppstår. Filmen handler til slutt like mye om det ekte vennskapet som oppstår utenfor det fiksjonelle narrative som den gjør om rasisme. Noe som er i tråd med Rouch sitt ønske om å lage en film om vennskap.

---

## 6. De Gale Mesterne

I 1955 ga Rouch ut *De Gale Mesterne*. Han ble invitert av Hauka-bevegelsen, en religiøs bevegelse i fransk Afrika, til å filme et besittelses-ritual (possession) i byen Accra i Ghana. Herzog har omtalt filmen som “Arguably the best documentary ever made.” (Bromwich, 2020)

Filmen har vært svært kontroversiell gjennom sin levetid. Rouch ble blant annet beskyldt for rasisme og for å observere afrikanere slik man ville observert insekter. (Lim, 2002, 40-42)

Filmen blir også svært grafisk. Menn som går inn i transe fråder fra munnen, brenner seg selv og dreper og spiser en hund.

I løpet av ritualet blir mennene besatt av britiske kolonisoldater, og marsjerer rundt som om de var nettopp det. Afrikanere som tror de er britiske koloniherrer kan sies å være en surrealistisk sammenstilling av elementer. Det hele får en absurditet samtidig som det gir et interessant blikk på grusomhetene utført av koloniherrerne. Filmen starter og slutter også med å vise deltakernes daglige liv. Den ytre realiteten satt i kontrast til den indre som springer ut av ritualet.



Rouch, *De Gale Mesterne* (1955)

### 6.1 Språk og voice-over

Rouch skriver om utfordringene ved å gjøre denne type etnografisk film forståelig for seeren med tanke på språk. Det er rimelig å anta at de fleste som ser filmen ikke vil ha kjennskap til de

---

afrikanske språkene. Løsningen ble ofte å bruke voice-over og tekstplakater i starten av filmen, slik vi ser i *De Gale Mesterne*. Rouch hadde dårlige erfaringer med engelskspråklige versjoner av filmene sine der han opplevde at filmens kontekst gikk tapt i oversettelsen. For eksempel *Lion Hunters* (1966). (Rouch, 2003, s. 41) Tekstplakaten i starten av *De Gale Mesterne* og Rouchs' insistering på å gjøre voice-over selv tross sin dårlige og svært gebrokne engelsk var et forsøk på å sette filmen i kontekst. (Lim, 2002, s. 44) Rouch var ikke glad i teksting da han mente at dette kom i veien for det visuelle innholdet. (Rouch, 2003, s. 41)

Når man ser filmen kan man forstå hvorfor dette var viktig. Bildene er et surrealistisk sammensurium som i seg selv ikke har noe tydelig sammenheng. I alle fall ikke første gang man ser filmen. Da er man svært avhengig av voice-overen som forklarer hva som skjer og bakgrunnen for det.

Til tross for at bildene i seg selv ved første blick, fremstår som noe uforståelige mente Rouch at det fantes en kvalitet i visse bilder som gjorde dem forståelige på tvers av språk:

I do know that there are those rare moments when the spectator can suddenly understand an unknown language without the gimmick of subtitles, moments where he can participate in strange ceremonies, move through a village, and cross places he has never seen before but nonetheless recognizes perfectly well. Only the cinema can produce this miracle, but no particular aesthetic gives it the means to do so, and no special technique uniquely provokes it. - *Jean Rouch* (Rouch, 2003, s. 35)

Jeg oppfatter imidlertid at Rouch ikke snakker om å forstå konteksten og handlingen, men heller at man gjennom å la seg selv "forføre" av bildene vil åpne seg opp for en dypere forståelse av det man ser. Igjen er vi inne på *suspension of disbelief* og hvordan den surrealistiske sammenstillingen av ytre og indre realitet kan nå ny forståelse. I *De Gale Mesterne* kan man se

---

tekstplakaten og voicen som en representasjon av den ytre realiteten, mens bildene viser den indre.

## 6.2 Opplevelse av filmen

Første gang jeg så filmen var den svært vanskelig å følge til tross for tekstplakat og voice. Rouch har en såpass tykk aksent at jeg først trodde han snakket fransk. Jeg brukte derfor en god del tid på å oppdrive filmen med engelsk tekst. Når jeg da så filmen forstod jeg at det var engelsk voice-over, men selv med både engelsk språk og tekst var det vanskelig å følge handlingen. Til tross for dette ble jeg fascinert av det jeg så. Det slo meg at de spesifikke detaljene rundt det jeg så ikke var så viktige. Bildene skapte en innlevelse i sin egen rett.

For å teste Rouch sine teorier om at bildene ville være forståelige uavhengig av språk og at voice og teksting kommer i veien for innholdet bestemte jeg meg for å se filmen en gang uten lyd og skrive ned tankene mine.

Resultatet var svært interessant. Uten voice-over hadde jeg lite til ingen mulighet til å følge noen form for ytre handling. Fordi jeg ikke lenger brukte energi på å følge den ytre handlingen ble jeg mye mer åpen for å la bildene snakke til meg, og ta imot budskapet deres. Dagliglivet i Accra var fremdeles dagliglivet i Accra, men jeg observerte det på en annen måte. Dette var inntrykkene jeg fikk i øyeblikket: Bevegelsene i bildet og måten det klippes gir bildene av folkelivet får en ny rytme. Måten bildene klippes sammen på. Det blir nesten som en slags dans. Jeg forstår ikke nødvendigvis akkurat hva det er jeg ser, men jeg føler det. Nesten som om jeg er der. Jeg merker at jeg selv begynne å bevege meg. Gynge frem og tilbake i takt med den nyoppståtte rytmen. Selv om jeg ikke lenger hører musikken, føler jeg den gjennom bilder av folk som danser. Der det før var mye mer informasjon og fordøye merker jeg nå at jeg får tid til å lese hvert bilde. Det er som om de varer mye lenger. Jeg blir mye mer opptatt av å lese bildene. Legger intuitivt hodet på skakke som om det kanskje lar meg se bildet på en ny måte. Jeg er fiksert på å få mest mulig

---

ut av hvert bilde. Ritualet settes i gang. De voldelige undertonene gjør større inntrykk. Om jeg ikke hadde visst det fra før er jeg usikker på om jeg hadde fått med meg at noen av dem er kolonisoldater, men jeg legger merke til hjelmene. Jeg er i større grad involvert i det som skjer og de allerede grafiske bildene blir enda vanskeligere å se på. Slik fortsetter det ut filmen.

Min helhetlige opplevelse var at det absolutt ligger noe i det Rouch sier. Selv om jeg ikke klarte å følge handlingen fikk bildene et eget liv som sa mer enn det voice-overen var i stand til å formidle. Jeg følte i større grad at jeg var der som en del av folkelivet i en by jeg aldri har vært i. En del av ritualet. Cine-Trancen omfavnet meg, jeg danset med filmen, jeg levde i øyeblikkene og de viste meg ting jeg ennå ikke helt har vært i stand til å fordøye. Men jeg fikk følelsen av å ha en ny forståelse for denne kulturen. For denne spirituelle bevegelsen. På et intuitivt nivå, som jeg ikke helt klarer å sette ord på. Men dette viser kanskje til at ikke alt trenger å settes ord på.



## 7. Werner Herzog

La oss nå se på vår andre filmskaper. Werner Herzog, en mann med et svært interessant syn på filmisk sannhet og en kanskje enda mer interessant karriere. Hans historier har tatt oss jorden rundt og han er til nå den eneste som har regissert en film på alle kontinenter. Han har filmet aktive vulkaner og dratt et dampskip over et fjell midt i Amazonas. En gang ble Herzog skutt av en ukjent gjerningsmann med et luftgevær, og en annen gang tatt til fange av afrikanske barnesoldater. Han har skapt kontrovers gjennom sin filmskole der han lærer folk låsdirking og dokumentforfalskning, og har aldri vært redd for å uttale seg på det sterkeste om alt han måtte ha en mening om. Alt fra observerende film og dens mange problemer, til lykke som noe unødvendig vi streber etter i et univers Herzog omtaler som likegyldig og uharmonisk. (Arlind Boshnjaku, 2014) Alt dette kombinert med hans umiddelbart gjenkjennbare stil og deltagelse framfor kamera så vel som bak har resultert i det man kan beskrive som en slags personlig mytologi rundt denne mannen.

Men det som interesserer meg mer er filmene hans. Herzog har gjennom sin filmografi gitt oss unike innblikk i så mange tema, så mange kulturer, ja så mange mellommenneskelige spørsmål. Det er neppe overdrivelse å si at han har hatt stor innflytelse på filmkunsten gjennom sin karriere. Den franske filmskaperen Francois Truffaut omtalte en gang Werner Herzog som den viktigste filmregissøren i live. (Corin, 2002, s. 7) Gjennom en karriere på snart seks tiår har Herzog laget over 70 filmer. I likhet med Rouch har han laget filmer indeksert som både dokumentar og fiksjon og i likhet med Rouch glir disse to ofte over i hverandre. Selv har Herzog sagt at han ikke skiller mellom de to: “So for me, the boundary between fiction and 'documentary' simply does not exist; they are all just films. Both take 'facts', characters, stories and play with them in the same kind of way. I actually consider Fitzcarraldo my best 'documentary'.”<sup>2</sup> - *Werner Herzog* (Corin, 2002, s. 240)

---

<sup>2</sup> Fitzcarraldo er indeksert som fiksjon (IMDB, n.d.)

---

## 7.1 Fakta og sannhet

Mens Herzog ikke skiller fiksjon og dokumentar har han imidlertid et skille mellom fakta og sannhet. Han er svært opptatt av søke etter sannhet, men ikke alltid like opptatt av fakta. Fakta utgjør kun en del av en helhetlig sannhet og Herzog skyr ikke unna å vri på fakta eller helt og holdent dikte opp detaljer om det lar han komme dypere og nærmere det han ser på som sannheten i stoffet.

I know that by making a clear distinction between 'fact' and 'truth' in my films, I am able to penetrate into a deeper stratum of truth most films do not even notice. (...) I start to invent and play with the 'facts' as we know them. Through invention, through imagination, through fabrication, I become more truthful than the little bureaucrats.

- *Werner Herzog* (Corin, 2002, s. 240)

Av og til går han så langt som å dikte opp et helt konsept. I filmen *Bells From The Deep* (1993) dokumentere Herzog religiøse trosretninger i Russland. Han treffer på flere hundre mennesker som hevder å være Jesus samt en gruppe mennesker som ber til en by under isen. Filmkritiker Roger Ebert så filmen sammen med Herzog. Han ble svært fascinert og det to hadde en lang samtale. Til Eberts overraskelse sa Herzog; "But you know, Roger, it is all made up. It is not real. I invented it." Mange år senere, etter at Herzog dedikerte sin film *Encounters at the End of the World* (2009) til Ebert, sendte Ebert han et brev der han tok opp hendelsen. "I didn't know whether to believe you about your own film. But I know you speak of 'ecstatic truth,' of a truth beyond the merely factual, a truth that records not the real world but the world as we dream it." (Ebert, 2007)

## 7.2 Ekstatisk sannhet

Ebert nevner *ecstatic truth* (ekstatisk sannhet), et begrep som er viktig for Herzog. I 1999 publiserte Herzog Minnesota Deklarasjonen, som han også kaller *Lessons of Darkness*. Her gjør

---

han et humoristisk forsøk på å gi en nærmere forklaring av blant annet ekstatisk sannhet. Selv sier han følgende om deklarasjonen: "The Minnesota Declaration is somewhat tongue-in-cheek and designed to provoke, but the ideas it deals with are those that my mind has been engaged with over many years, from my earliest 'documentaries' onwards." - *Werner Herzog* (Corin, 2002, s. 238)

### **7.2.1 "LESSONS OF DARKNESS"**

Minnesota declaration: truth and fact in documentary cinema

1. By dint of declaration the so-called Cinema Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.

2. One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. "For me," he says, "there should be only one single law: the bad guys should go to jail."

Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.

3. Cinema Verité confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.

4. Fact creates norms, and truth illumination.

***5. There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.***

6. Filmmakers of Cinema Verité resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts.

---

7. Tourism is sin, and travel on foot virtue.

8. Each year at springtime scores of people on snowmobiles crash through the melting ice on the lakes of Minnesota and drown. Pressure is mounting on the new governor to pass a protective law. He, the former wrestler and bodyguard, has the only sage answer to this: "You can't legislate stupidity."

9. The gauntlet is hereby thrown down.

10. The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, although a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life.

11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.

12. Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species - including man - crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

(Ebert, 1999)

---

### **7.3 Tematikk**

For å forstå mer om ekstatisk sannhet kan det være en ide å se nærmere på hva filmene til Herzog handler om. Selv hevder han at han aldri er bevisst på tema i filmene sine. "I never consciously think about the 'theme' of a film and how the ideas and story might be related in some way to abstract ideas or previous films. Simply, I do not care about themes, I care about stories." (Corin, 2002, s. 67)

Til tross for dette kan man argumentere for at det er tematikk som går igjen i så å si, ja kanskje alle filmene hans. Om det er fiksjon eller ikke-fiksjon virker det alltid til å handle om den

---

menneskelige sjel og menneskets kamp mot verden rundt seg. En verden som er likegyldig. Om drømmene til alle mennesker som lever på tross av denne motstanden. Drømmer som mennesker har felles uansett hvor i verden de kommer fra.

Både i fiksjon og ikke-fiksjon ser Herzog ut til å søke personene hvor disse drømmene møter størst motstand og på den måten kommer tydeligst frem og blir viktigst. Personene som sliter og som faller utenfor det normale samfunnet. Om det er dverger i *Even Dwarfs Started Small*, døvblinde i *Land of Silence and Darkness*. Folk som har overlevd utenkelige situasjoner som i *Little Dieter Needs to Fly* og *Wings of Hope*. Folk på søken etter noe mer, som leder dem utenfor normale veier i *Encounters at the End of the World*. Kanskje kan samtlige av Herzog's filmer brukes som eksempel. I samtale med forfatter Paul Corin oppsummerer Herzog det slik.

I have always felt my characters all along belong to the same family, whether they be fictional or nonfictional. They have no shadows, they are without pasts, they all emerge from the darkness. I have always thought of my films as really being one big work that I have been concentrating on for forty years. The characters in this huge story are all desperate and solitary rebels with no language with which to communicate. Inevitably they suffer because of this. They know their rebellion is doomed to failure, but they continue without respite, wounded, struggling on their own without assistance. - *Werner Herzog* (Corin, 2002, s. 68)

En ting disse karakterene ofte har til felles, er at deres situasjon gjør dem ut av stand til å kommunisere sitt indre til andre. De er misforstått, og lider som følger av dette. Dette er kanskje en tilstand mange kan kjenne seg igjen i, og for Herzog er dette et av de mest fundamentale problemene som møter menneskeheten. Han mener at vår manglende evne til å kommunisere ikke bare det banale, men også det som lever dypere i oss, truer med å utrydde vår sivilisasjon. "Give us adequate images. We, we lack adequate images, our civilization doesn't have adequate images. And I think our civilization is doomed, is gonna die out like dinosaurs if it does not develop an adequate language or adequate images." *Werner Herzog* (Herzog, 1980)

---

#### 7.4 Tilstrekkelige bilder

For å overvinne denne kommunikasjonssvikten mener Herzog vi trenger å utvikle et bredere kulturelt vokabular og dette beskriver han som sitt prosjekt. I denne sammenheng snakker han om det han kaller *adequate images* eller tilstrekkelige bilder. Dette kan beskrives som bilder som hjelper oss å forstå og kommunisere vårt indre til andre. Når vi ser disse bildene vil de intuitivt resonere med oss på tvers av kulturer og gi oss både en dypere forståelse av andre mennesker, men også kanskje gi oss følelsen av at vi selv har blitt forstått. Herzog ser på det som sin oppgave og plikt å prøve å fange disse bildene og bruke sine evner til å hjelpe oss alle med å formidle oss selv og hverandre. Våre felles drømmer.

My honest belief is that the images in my films are your images too. Somehow, deep in your subconscious, you will find them lurking dormant like sleeping friends. Seeing the images on film wakes them up, as if I am introducing to you a brother whom you have never actually met. (...) The only difference between you and me is that I am able to articulate with some clarity these unpronounced and unproclaimed images, our collective dreams. - *Werner Herzog* (Corin, 2002, s. 61)

Herzog bruker det Sixtinske kapell som eksempel på et slikt bilde. En slik opplevelse for han.

I went to the Vatican and looked at Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel. I was overwhelmed with the feeling that before Michelangelo no one had ever articulated and depicted human pathos as he did in those paintings. Since then all of us have understood ourselves just that little bit deeper, and for this reason I truly feel his achievements are as great as the invention of agriculture. - *Werner Herzog* (Corin, 2002, s. 61)

Herzog ser også på denne søken etter tilstrekkelige bilder som en kamp mot bildene som omringer oss i vårt daglige liv. Skyskraperne og intetsigende bylandskap. Tankeløs TV-underholdning, reklamer og talk shows.

---

If you switch on television, it's just ridiculous and it's distractive. It kills us, and talk shows will kill us. They'll kill our language. So we have to declare holy war against what we see every single day on television, commercials. I think there should be real war against commercials, real war against talk shows, real war against Bonanza and Rawhide. - *Werner Herzog* (Fliefer, 2011 0:14)

### **7.5 Herzogs dedikasjon til realisme i fiksjonsfilmer:**

Til tross for at Herzog leker med fakta, har han i fiksjonsfilmene sine en dedikasjon til realisme som sjelden er å se i fiksjonsfilmer. Han tyr ikke til filmtriks og illusjoner for skape bildene sine. Herzogs film *Fitzcarraldo* (1982), handler om en mann som prøver å frakte en båt gjennom Amazonas. Han ønsker å virkeliggjøre drømmen sin om å bygge et operahus i regnskogen. I en scene drar de båten opp en bakke. Istedenfor å konstruere scenen gjennom modeller og sett, insisterte Herzog på å dra et ekte dampskip opp en ekte bakke midt i Amazonas. Herzog mener at publikum intuitivt kan se forskjell på hva som er virkelig og hva som er et filmtriks. I filmen *Nosferatu* brukte Herzog virkelig tusenvis av rotter. (Corin, 2002, s. 156) (Ebert, 2007)

Han skaper situasjoner, men bruker ikke filmtriks. På samme måte som Rouch er situasjonen fiktiv, men gjennom måten den er fanget på oppnår den en følelse av virkelighet. Stiliseringen eller ofte mangelen dervav gir en følelse av intimitet man ikke får i andre filmer. Du føler at du kommer nærmere på situasjonen og menneskene enn du ville gjort hvis det lå en skillevegg der skapt av filmiske illusjoner. Det faktum at situasjonen er oppsatt blir bare en detalj. Alle situasjoner er i bunn og grunn både virkelige og oppsatte. Det vil alltid være sider ved alle situasjoner der folk spiller en rolle og alle situasjoner har noe ekte i seg.

*I Encounters at the End of the World* fikk han vitenskapsfolk til å lytte på sel-lyder gjennom isen til tross for at lydene ikke var hørbare. *I Little Dieter Needs to Fly* filmer han at Dieter Dengler

---

har tvangstanker om å åpne dører. Dette var ikke noe Dieter faktisk gjorde, men noe Herzog ba han om å gjøre Herzog sa selv at dette ikke var noe Dieter gjorde men at det var det han følte. (Ebert, 2007)

En metode Herzog bruker er å ta karakterene sine tilbake til et sted der noe betydelig skjedde, og be dem gjenskape hendelsene. Et av de kanskje tydeligste eksemplene på dette finner vi i *Little Dieter Needs to Fly* (1997). Herzog tar Dieter tilbake til Vietnam, og lar han bli ført gjennom jungelen, bundet og tatt til fange av lokale folk. De spiller soldatene som tok han til fange da han faktisk var i Vietnam over 30 år tidligere. Dette tjener historien på to måter. Den ene er at det lar oss som publikum se hendelsene tydeligere for oss. Det er en side med det hele som er svært deskriptiv, der Dieter går i detalj om hvordan han ble ledet gjennom jungelen, og blant annet viser til kart når han beskriver leiren han var fanget i. Den andre og kanskje viktigere effekten denne metoden har, er hva dette bringer ut i Dieter. Selv om situasjonen åpenbart er oppsatt, bringer det over tid ut følelser hos Dieter. Til sammenligning med Rouchs' *Den Menneskelige Pyramide*, blir en fabrikkert og spilt situasjon brukt for å skape en sannhet. Eller kanskje bringe ut en sannhet som alltid har vært der, men som ikke ville latt seg vise på andre måter.

## 7.6 Herzog og surrealisme

I likhet med hos Rouch mener jeg at vi også kan finne tydelige spor av surrealisme. La oss begynne med Herzog og se tilbake på punkt 5 av Minnesota Deklarasjonen.

*“5. There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.”* (Ebert, 1999)

Dette kan ikke nødvendigvis sies å peke spesifikt mot surrealisme. Slik som det meste av det Herzog gjør, viser dette til en mer intuitiv tilnærming og kan ikke nødvendigvis tydelig identifiseres med noen spesifikk filosofi. Man kan ikke nødvendigvis hevde at Herzog bevisst

---



har tatt inspirasjon fra det Breton skriver. Jeg mener likevel at man kan se tydelige likheter i måten de tilnærmer seg sannhet. Når Herzog snakker om dypere sannhet minner det om den interne sannheten Breton skriver om. På samme måte som surrealistene prøvde å nå sin sannhet gjennom kunst leter Herzog etter sin sannhet gjennom den poetiske filmen. Som det har vært inne på er drømmer også noe som er viktig for Herzog.

Som et surrealistisk kunstverk gjør Herzog i mange av sine filmer tydelige forsøk på å forene den verden han observerer med kamera med en drømmeverden han konstruerer gjennom stilisering. Han bruker ofte voice over, slow motion, og musikk for å skape denne drømmeverdenen.

I *Little Dieter Needs to Fly*, opplever jeg et slags skille mellom mer dagligdagse observerende scener av Dieter som forteller historien sin og en mer stilisert drømmeverden som Herzog skaper.

I et eksempel får vi se det som kan kalles en slags rekonstruksjon av Dieter som slipper bomber over Vietnam. På voice over omtaler Herzog Dieters opplevelse av dette som abstrakt og «a distant barbaric dream». Samtidig påpeker han flere ganger at det hele, selv om det kanskje ikke opplevdes slik, var svært så ekte. Over det hele ligger det en form for asiatisk folkemusikk som bidra til å dra deg inn i den drømmende tilstanden som scenen skaper. Det som er interessant er at musikken fortsetter over neste scene der Dieter kler av en mannekeng i pilotklær og putter de på seg selv før han setter seg i et fly. Bare ved å lese denne setningen oppfatter man absurditeten av dette. Man er tilbake i den mer dagligdagse settingen med Dieter, men den stiliserte drømmeverden har begynt å trenge inn. En uventet sammenstilling i ekte surrealistisk stil. Når Dieter sitter i flyet forteller han om hvordan han ble skutt ned. Historien leveres med de minste detaljer som Dieter husker svært bra. Musikken er nå borte. Det oppleves som vi er tilbake i den mer detaljorienterte ytre virkeligheten, men den direkte sammenstillingen til scenen før og det faktum at musikken og absurditeten ble brakt inn i dette bildeuniverset gjør at vi aldri helt slipper taket i drømmeverden. Det har skjedd en slags sammensmeltning. Virkelighet og drøm glir inn i hverandre og blir en slik Breton omtaler.

---

## 8. Grizzly Man

En av Herzogs kanskje mest kjente filmer er filmen om aktivist og bjørneelsker Timothy Treadwell. Det er vanskelig å snakke om Herzog uten å ta for seg denne filmen. Den er både et imponerende stykke film og har mange av Herzog's kjennetegn.

Filmen handler om aktivist Timothy Treadwell som tilbrakte 13 sommere med grizzlybjørner i Katmai Nasjonalpark i Alaska. I 2003 ble Timothy og Kjæresten Amy Huguenard drept og spist av en av disse bjørnene. I de siste fem årene før sin død tok Timothy med seg et videokamera og filmet sin tid med bjørnene. Hans intensjon var å vise verden at bjørnene var misforståtte skapninger som var langt fra så farlige som man skulle tro. I løpet av disse fem årene fanget Timothy over 100 timer med film som Herzog etter hvert fikk tak i. Dette materialet utgjør store deler av filmen. Herzog har også filmet intervjuer som klippes inn mellom Timothy's opptak. Filmen blir et blikk på Treadwells liv, hendelsene før hans død, hans nære relasjoner og folks oppfatning av han.

### 8.1 Tematikk

Historien om en mann som lever med Grizzlybjørner gjennom 13 år vil man i seg selv kunne si er ganske interessant. Men Herzog så en annen historie med en helt annen dybde. En historie om mennesket på sitt mørkeste, og hvilke lengder man vil gå til for å finne mening.

Treadwell's story is a dark and complex one, and his cause – though noble – was ill conceived. He saw a mission he wanted to fulfil and, by doing so, somehow wrestle meaning from a life he had already lost. (...) Grizzly Man is a unique document about humanity's relationship with the wild and a glimpse into the deep abyss of the human soul. For me this is a story about the human condition, the misery and exhilarations that haunt us, the contradictions within. - *Werner Herzog* (Corin, 2014, s. 287)

Man kan kjenne igjen mye av den tematikken som går igjen i Herzog sine filmer. Et menneske i kamp med naturen som er brutal og likegyldig. Et individ på utsiden av samfunnet og ute av stand til å kommunisere sitt indre. Dette er filmen om en mann som er forlatt. Og selv om Herzog beskriver hans oppdrag som feilslått blir denne mannen løftet opp som verdig av beundring.

We owe him our admiration because of his courage and single-mindedness; it doesn't matter how wrong his basic assumptions were and how much he romanticised nature. No one holds out for thirteen summers living amongst grizzly bears without having a deep conviction within. Whether that conviction is right or wrong doesn't matter. There is something much bigger in his story. - *Werner Herzog* (Corin 2, 287)

Litt over halvparten av filmen (ca. 58 min.) er Timothy's bilder, og Timothy hadde andre intensjoner enn Herzog med filmen han ville lage. Med tanke på hvordan det endte for Timothy er det ikke helt unaturlig at historien blir en litt annen enn den om ikke-voldelige bjørner. Uavhengig av dette er det interessant å stille spørsmålet: Hvordan rekontekstualiserer Herzog disse bildene til å passe inn i sin historie?

## **8.2 Voice-over**

Et gjenkjennbart grep Herzog ofte bruker er voice-over. Denne voice-overen er essensiell når det kommer til å rekontekstualisere filmen. Alt stoffet med Timothy har Timothy selv filmet og hans intensjoner var noen helt andre enn Herzog sine. Så i enkelte stille øyeblikk vil Herzogs voice komme inn med ny informasjon som rekontekstualiserer scenen eller uttrykker Herzogs syn på det vi ser.

---

### 8.3 Tilstrekkelige bilder

Herzog hyller Timothy for sin evne til å fange flotte visuelle øyeblikk. “He captured such glorious improvised moments, the likes of which the studio director with their union crews could only dream of.” (00:22:40) Herzog omtaler mange av de fineste øyeblikkene Timothy fanget. Øyeblikk som oppstod mellom tagninger. Når naturen i sin fred og ro fikk leve ut framfor kamera. Disse ekstatiske øyeblikkene er for meg det Herzog omtaler når han snakker om tilstrekkelige bilder og det understreker et poeng. Disse bildene oppstår ofte i de små uventede øyeblikkene “innimellom alt virkeligheten” kryper det av og til frem bilder som tar på seg et helt eget liv. Det er øyeblikk som ikke kan forklares. De må føles. Herzog hyller Timothy fordi han mener at det langt ifra er alle som klarer å fange slike bilder. Han omtaler for eksempel hvordan TV-reporterne i Kuwait, der Herzog lagde *Lessons of Darkness* ikke var i stand til å fange den ekstatiske sannheten som Herzog selv fanget i sin film. Noe vi kommer tilbake til. Det slår meg også at slike bilder fort kan gå tapt i klippen. Timothy's intensjon med filmen sin var en helt annen og man kan fort se for seg at disse bildene ikke hadde blitt en del av hans klipp. Det er også ofte bilder som ikke har noen tilsynelatende fremdrift på et narrativt plan så om man kun tenker på narrativet, ville slike bilder forsvinne. Det er altså ikke kun et spørsmål om å fange disse bildene. Man må gjenkjenne deres verdi og velge å bruke de. For å klare ta et slikt valg må man kanskje legge fra seg tanker om narrativ fremdrift et øyeblikk og tenke på hva som faktisk gir emosjonell dybde i stoffet.

## 8.4 Segmentanalyser (tidskoder)

### 8.4.1 00:02:48-00:04:51

Nå vil jeg gå mer i dybden på noen scener. La oss se på hvordan scene to er konstruert. Samspillet mellom voice, bruk av musikk og måten det er klippet sammen på forteller en interessant historie.

Scenen starter med et bilde av en flokk bjørner på god avstand fra kamera. Inn toner den melodiske country -gitaren som utgjør hoveddelen av filmens musikalske uttrykk. Vi sitter en stund og bare ser på bjørnene. Tar inn de visuelle inntrykkene av det som tydelig bærer preg av å være amatørbilder i dårlig kvalitet. Gjennom dette skinner likevel en slags ro. Bjørnene driver med sitt. Herzogs distinkte bayerske voice-over kommer inn og etablerer Timothy som mannen bak kamera. Vi får høre om Timothy's intensjoner om å lage en dokumentar om dyrelivet han lever blant. Det er etter dette Herzog presenterer første bit av hva filmen handler om fra sitt perspektiv. "A film of human ecstasies and darkest inner turmoil." 00:04:04 Herzog fortsetter å fortelle om Timothy's ønske om å leve blant bjørnene, noe som førte til at han krysset en usynlig grense. Vi får så et klipp der Timothy interagerer med en av bjørnene som nå er kommet nær han. Deretter kuttes det brått til en større bjørn i nærheten og musikken kutter også. Timothy blir mer defensiv

På et vis kan denne scenen leses som et slags mikrokosmos av hele filmen. I alle fall på et tematisk nivå. Slik jeg ser det kan scenens tematiske innhold leses i to nivåer. Det ene er tydelig. Herzog henter til hva filmens dypere mening er på voice-over og setter publikum på et spor vi følger ut filmen. Dette er svært nyttig for å få oss til å lese filmen slik Herzog ønsker at den skal leses.

Det andre nivået ligger mer skjult i scenens oppbygging, gjort gjennom blant annet klipp, visuelle virkemidler og bruk av musikk. I første klipp er bjørnene på lang avstand. Musikken

---

starter og gir en slags følelse av ro. Bjørnene virker uoppmerksomme på kameras tilstedeværelse. Kamera observerer og tilnærmer seg ikke bjørnene. Etter omlag et halvt minutt klippes det til et tettere utsnitt. En av bjørnene ser mot kamera. Den virker ikke i overkant interessert i kameraets tilstedeværelse, men beveger seg nærmere. Det blir mer og mer tydelig at kamera ikke lenger kun er en observatør, men har begynt å bryte inn i bjørnenes verden. Vi klipper til et enda nærmere utsnitt, og denne bjørnen ser ut til å bevege seg enda mer målrettet mot kamera og ser direkte mot det. Neste klipp. En av bjørnene er helt borte ved kamera. Timothy begynner å snakke med bjørnen. Han har blitt en aktiv deltaker blant bjørnene. Bjørnen er forholdsvis liten og virker rolig. Det hele virker lekent og ufarlig. Det klippes til et nærbilde av en større bjørn. Bjørnen er på vei rett mot Timothy, og kameraet rykker plutselig til. I samme øyeblikk kuttes musikken, og det skjer en forvrengning i bildet. I dette øyeblikket endrer scenen fullstendig stemning fra harmoni til uro.

Altså får vi et uttrykk for to av filmens sentrale tematiske elementer på to forskjellige plan og ved bruk av forskjellige medium. Voicen formidler den indre konflikten hos Timothy, mens klipp, bilde og lyd formidler historien om en manns sakte inntreden i bjørnenes verden som til å begynne med virker "romantisk" og ufarlig, men som, fordi han stadig beveger seg lenger og lenger inn brått tar en uhyggelig vending.

Disse to tematiske elementene henger tydelig sammen og på samme måte som de glir inn i hverandre glir også disse to formmessige planene inn i hverandre. Selv om det på et vis fortelles to historier så støtter voice og bilde opp om hverandre. Det finnes et samspill mellom replikkene og bildene. Når Timothy først begynner å leke med bjørnen og strekker ut hånden sin hører vi "As if there was a desire in him, to leave the confinements of his humanness, and bond with the bears, Treadwell reached out, seeking a primordial encounter." 00:04:11 Neste replikk er "But in doing so, he crossed an invisible borderline" 00:04:24 og rett etter dette rykker bjørnene vekk fra Timothy.

---

**8.4.2** 00:49:16-00:59:28

Nå ønsker jeg å se nærmere på sekvensen i filmen der Herzog hører på lydklippene fra angrepet og scenene som kommer før og etter. Dette er en sekvens i filmen som stikker seg ut for meg og jeg kan se flere grunner til dette. Den første og kanskje viktigste er at det er denne delen av filmen som i størst grad treffer meg emosjonelt hver gang jeg ser filmen. Jeg opplever å bli dratt inn i en fortelling som er både skremmende, svært emosjonell og får meg til å tenke over større spørsmål som menneskets forhold til naturen og til hverandre. Dette gjør det verdt å ta en nærmere kikk.

Jeg legger merke til flere ting som er veldig interessante filmteknisk når jeg ser den om igjen. Jeg mener det er gjort svært bevisste valg i måten sekvensen er filmet på, regissørens regi overfor aktørene i filmen og måten sekvensen er klippet sammen på.

Sekvensen starter med rettslegen som står rett opp og ned og ser inn i kamera som om han venter på sitt cue til å starte fortellingen. Dette gir følelsen av at han opptrer en historie foran kamera. Noe som stemmer overens med det som faktisk er tilfelle. Denne scenen ble nemlig filmet to ganger der rettslegen først gjennomgikk hendelsene slik han normalt ville gjort i jobben sin. En profesjonell, relativt objektiv og noe kjølig gjennomgang av faktaene rundt Timothy og Amys obduksjon. Herzog gjorde en tagning til av scenen og ba rettslegen fortelle om hva obduksjonen fikk han til å føle.

Istedenfor å bare fortelle føles det som om han begynner å spille en rolle gitt til han av regissøren, men resultatet blir ikke mindre genuint. Tvert imot oppleves det motsatte. Man kan merke hvordan han lever seg inn i øyeblikket. Slik en skuespiller ville bruke regissørens regi til å nå det indre livet av karakteren de spiller og best mulig formidle deres følelser, finner også legen frem til et dypere emosjonelt plan ved hjelp av Herzogs regi. Nå har vi ikke den første tagning, men vi kan tenke oss at den så svært annerledes ut. Dette er en mann som er trent til å putte sine

---

egne følelser til side og gi en profesjonell og objektiv oppsummering av obduksjonene han foretar. Slik som Herzog selv påpeker ble dette tørt, kjedelig og upersonlig Herzog ber han altså om å legge denne treningen til side og finne frem følelsene igjen. Fakta er ikke interessant. Mennesket er. I tillegg til å oppnå en langt mer emosjonelt ladet opptreden oppnår Herzog også en menneskeliggjøring. Det som kunne blitt en liste av medisinske detaljer om to kropper blir historien om det siste øyeblikket til de to menneskene Timothy og Amy. Bare å skrive den setningen er nok til å gi meg frysninger og resultatet i filmen er, sammen med neste scene, et av de emosjonelt kraftigste øyeblikkene jeg kjenner til i en dokumentarfilm.

Herzog bruker også klipp og kamerautsnitt for å forsterke scenen. Mens rettslegen snakker beveger kamera seg nærmere. I tillegg klippes det hardt til nærmere og nærmere utsnitt. Scenen eskalerer visuelt i takt med rettslegens beretning. Dette øker intensiteten i scenen betraktelig.

Rettslegen beskriver også innholdet på lydtapen fra opptaket da Timothy og Amy ble drept. I neste scene lytter Herzog til lyd-tapen. De er hjemme hos Timothy's eks-kjæreste Jewel, en av Timothy's nærmeste relasjoner. Jewel sitter overfor Herzog som har på seg hodetelefoner. Hun kan ikke høre lyden, men hun ser Herzog's reaksjon. Vi ser Jewel forfra og vi ser Herzog litt fra siden bakfra. Nok til å kunne oppfatte noe av kroppsspråket hans. Vi får heller aldri høre innholdet på tapen. Det eneste vi ser er Jewel som reagerer på Herzogs reaksjon til det han hører. Dette gjør bare at vi i ennå større grad må bruke vår egen fantasi, noe som skaper meddiktning og gjør oss ekstremt involvert i scenen. Vi har allerede fått tilstrekkelig informasjon fra rettslegen til å kunne tenke oss hvordan det høres ut. Vi ser også akkurat nok av Herzog til å se at han er sterkt påvirket, uten at vi får se uttrykket hans. Når Jewels sterke reaksjon kommer treffer den hardt. Hvis hun får en så kraftig reaksjon bare av å se på Herzogs uttrykk, må det være ille. Det faktum at vi ikke hører hva som er på tapen, eller ser Herzogs reaksjon, gjør scenen mye sterkere.

---



I scenen etter får vi se to bjørner som sloss for fullt. Vi får se hva de virkelig er i stand til når de angriper og dette er igjen med på å gi oss en følelse av hva det faktisk ville si når Timothy og Amy ble angrepet av en bjørn. Scenen varer i tre minutter så vi har god tid til å ta det inn over oss. I siste scene i sekvensen sitter Timothy i bildet og godter seg over den lille bjørnen som trodde han kunne utfordre den store bjørnen. Ironien i scenen er tydelig og dette forsterker inntrykket av at Timothy's mangel på selvinnsikt og ydmykhet og hans manglende evne til å se bjørnene for det de var, var en stor del av det som fikk ham drept.

Man kan se at disse fire scenene er klippet til en sekvens der hver scene er gjort sterkere av de andre scenene, Det er tydelig klippet på et vis som forteller en hel historie på tvers av scener og ender med å understreke tematikken i filmen.

## 9. Lessons of Darkness

Etter invasjonen av Kuwait, en del av Golfkrigen, bestemte Herzog seg for å lage en film som fanget de mørke sidene ved menneskeheten. Bilder av brennende oljefelt blandet med krigens ødeleggelser ble filmen *Lessons of Darkness*. Herzog så bildene på nyhetene og følte at dette var enormt viktige bilder som ble fanget helt feil av TV-reporterne. Det var tilstrekkelig med bilder, men måten de ble fanget på gjorde at de mistet sin kraft. Gjorde at de ble glemt. Herzog ville fange disse bildene som et minne for menneskeheten. (Corin, 2014, s. 235)

### 9.1 Tematikk og stil

Herzog valgte bevisst og ikke navngi steder i filmen. Han mente slike fakta ville komme i veien for filmens tematikk. Han ville lage en tidløs film om krig. Om menneskets kapasitet for ondskap. Det var et poeng for Herzog at dette kunne være en hvilken som helst krig til en hvilken som helst tid på et hvilket som helst sted. På den måten kunne folk identifisere med den om 300 år så vel som i dag. (Corin, 2014, s. 236)

Filmene gir følelsen av noe man kunne funnet i en tidskapsel. For å understreke dette har Herzog tatt inspirasjon fra science fiction-filmer. Vi blir satt på sporet av dette gjennom filmens første tekstplakat, et sitat fra Blaise Pascal: “The collapse of the stellar universe will occur like creation - in grandiose splendor” (00.00.22) Dette gir også et hint av ødeleggelsen som kommer og den underlige vakkerheten som ligger i den. Science fiction stilen blir videre satt opp gjennom sammenstillingen av bildene og de første linjene av voice-over. Vi får se en underlig by i den fjerne soloppgangen. “A planet in our solar system” (00.00.40). Vi ser det som ser ut som fjell. Ikke hvite men brune. Tåke siver gjennom bildet. Det er gråbrunt og ser skittent og stygt ut. “White mountain ranges. Clouds. A land shrouded in mist.” (00.00.48) Det som ser ut som en oljeledning blir synlig i forgrunnen. I neste bilde ser vi to mennesker i rare drakter på avstand. Bak dem stiger det flammer. Den ene av dem ser på oss og gjør en form for håndbevegelse.

---

“The first creature we encountered, tried to communicate something to us” (00.01.20)

Skapningen fortsetter med sine gestikuleringer. Filmens stil gir inntrykk av at vi ser ting gjennom øynene til romvesener som har kommet for å observere denne krigen og disse brennende oljefeltene. For dem er menneskene de ser fremmede skapninger de ikke kan forstå. Ved å se det gjennom øynene til noen som ikke forstår blir absurditeten og meningsløsheten av krig og ondskap understreket.

Gjennom filmen får vi se en del bilder av mennesker som forsøker å slukke oljebrannene. Etter hvert lykkes de. Men i nest siste kapittel tenner de igjen på flammene. Herzog sier på Voice-over:

“Two figures are approaching an oil well. One of them holds a lighted torch. What are they up to? Are they going to rekindle the blaze? Has life without fire become unbearable for them?... Others, seized by madness, follow suit. Now they are content. Now there is something to extinguish again.” (00:50:02)

Dette kan tolkes som en kommentar på menneskets voldelige natur. Krig vil alltid finne sted fordi det alltid vil være de av oss som søker den.

Poetiske bilder med strekk av voiceover utgjør filmen; utover dette har ikke filmen noe særlig narrativ. Det er to intervjuer som bryter av. Det første er et intervju med en kvinne som ikke lenger kan snakke. Scenen handler om tortur. Kvinnen mistet språket da hun så sønnene ble torturert til døde. Vi får se torturinstrumentene på forhånd. Det er det et visuell virkemiddel for å sette opp tematikken og vi får tid til å reflektere over det umenneskelige ved tortur. Vi kan bedre tenke oss grusomhetene. Dette er en svært effektiv måte å vise krigens grusomheter uten at et ord sies. Kanskje nettopp fordi ingen ord sies. Selve intervjuet blir rent visuelt.

Det andre intervjuet er med en mor og et barn. Moren forteller om grusomheter utført av soldater. Herzog oversetter. Også her har den lille gutten mistet språket. Språk er også noe som

---

går igjen i Herzog sine filmer. Han er opptatt av kommunikasjon og hvor viktig det er for oss som mennesker. Å miste språket betyr at du i enda større grad blir utestengt fra andre mennesker.

Disse to intervjuene står i kontrast til resten av filmens poesi. Det er biten av virkelighet i den konstruerte drømmeverden (eller marerittet). Intervjuene er også de bitene av filmen der den menneskelige lidelsen får sitt mest konkrete uttrykk. Kontrasten med poesien forsterker inntrykket av disse to intervjuene. Nok et eksempel på at den ytre og indre virkeligheten sammen skaper den surrealistiske sammenstillingen.

Det er også verdt å merke seg at informasjonen i scenene blir gitt via Herzogs voice-over. Han kan ha endret detaljer av det som blir fortalt for å passe temaet, men det blir det vanskelig å si noe om.



Herzog, Lessons of Darkness

Herzog lar bildene ligge lenge. Veldig lenge. Dette tvinger publikum til å tenke over det de ser. Når man ser en film ligger det til grunn en implisitt kontrakt mellom séer og filmskaper om at alt vi ser har en betydning. Når klipping er rask får vi ikke tid til å tenke over betydningen av hvert bilde. Men når et bilde, eller en gruppe bilder ligger lenge vil ofte publikum ubevisst gå over i en mer analytisk modus. Man tenker “Hvorfor blir jeg vist dette? Hvorfor ligger det så lenge.” Den

---

underbevisste forventningen av at hvert bilde betyr noe gjør at man begynner å lete etter mening i bildet om den ikke er åpenbar. Altså oppnår Herzog, ved å la bilder ligge lenge, at publikum blir mer analytisk og mer åpne for å tolke. Samtidig gjør bildenes poesi i samspill med musikken at vi blir dratt inn i en slags transe som drar underbevisste tanker til overflaten. Vi får altså et samspill mellom en økt analytisk innstilling og en fremkalling av underbevisste tanker.

Ett eksempel er rundt 22 minutter. Da får vi over seks minutter med oljebranner og røyk i ett strekk. Mye av dette har bare musikk, men i de første to minuttene siterer Herzog deler av Dommedagspassasjen fra Johannes Åpenbaring i King James Bible. De resterende fire minuttene er altså da olje, brann og røyk som skaper assosiasjoner til helvete, ødeleggelse og mørke.

Musikk er en svært viktig del av det som gir bildene sin kraft. Det som traff meg med musikken i denne filmen er måten produsenten så sømløst vever sammen klassiske musikkstykker fra forskjellige store komponister. Det er en kontinuitet i musikken som matcher og understreker følelsene han fremkaller i filmen.

Han har nøye har valgt hvert stykke slik at de passer sammen i arbeidet som en helhet, men de kan også lett stå alene.

Stilene til blant annet Schubert, Wagner, Prokofiev og Mahler er gjenkjennelige ved første lytting. Stillheten mellom scenene hvor musikken erstattes med lyder fra skytingen (lastebiler som kjører langs veien, arbeidsplasser o.l.) fungerte både som et middel for å forberede publikum på neste scene, samt for å skifte fokus fra øde, fremmede landskap til de menneskelige elementene i filmen.

Jeg la merke til at det ikke spilles musikk over intervjuene, antagelig for å gi ekstra oppmerksomhet til talerne. De har opplevd nesten uutholdelige traumatiske hendelser, og stillheten er et passende dystert bakteppe som gir plass for disse historiene.

---

Ettersom musikk er et medium som i seg selv fremkaller følelser, mener jeg at det å spille et hvilket som helst stykke over historiene disse menneskene legger frem kan føles både som manipulerende for publikum samt respektløst overfor talerne.

Jeg kan tenke meg det var et bevisst valg fra filmskaperen å la historiene stå på egenhånd slik at publikum kan oppleve gjenfortellingene med talernes intensjon, i stedet for å pynte på dem og gjøre dem om til noe annet i kunstens navn.

## 9.2 Fiksjon og ikke-fiksjon

På en måte kan *Lessons of Darkness* sees på som det motsatte av *Den Menneskelige Pyramide*. *Den Menneskelige Pyramide* baseres på en fiksjonell fortelling som på grunn av måten den er lagd på (amatørskuespill, Cine-Trance osv.) glir mer og mer over i ikke-fiskjon. *Lessons of Darkness* er basert på virkelige hendelser, men lagd på en måte som får det til å føles som fiksjon. Men tross denne motsetningen finnes det mange likheter.

De er begge svært åpne. Når man ser filmen blir man i større grad sittende å tenke på alt som omhandler filmen heller enn å ta til seg informasjon som filmen gir. Selve handlingen blir ikke så viktig. Viktigere blir det hva seeren selv henter ut av filmen. Begge filmene er i større grad opptatt av å belyse menneskelige spørsmål heller enn en spesifikk sak.

## 9.3 Oppsummering

Å forstå krig kan være nesten umulig om man ikke selv har vært del av det. Herzog poengterer dette gjennom science fiction-stilen på filmen. Krigen presenteres som noe umenneskelig og uforståelig gjennom å se det som science fiction. Mer enn å presentere en handling får filmen deg til å reflektere over de mørke sidene av menneskets natur.

---

## 10. Konklusjon

Herzog skriver i Minnesota-deklarasjonen om feil og mangler med Cinéma Vérité. Som vi har sett på tidligere, blir begrepet brukt også om den amerikanske Direct Cinema tradisjonen. Jeg har ikke klart å finne et entydig svar på dette, men ut i fra hvordan Herzog beskriver det, anser jeg det som mer rimelig å tro at han, når han sier Cinéma Vérité egentlig omtaler Direct Cinema. Uavhengig av Herzogs meninger om Cinéma Vérité er det grunn til å tro at han liker Rouch, med tanke på at *De Gale Mesterne* er en av hans favorittfilmer.

En annen grunn til at dette trolig er tilfellet, er alle likhetene man kan se mellom Herzog og Rouch. De har begge laget både fiksjon og dokumentar og gjør ikke noe særlig forsøk på å skille mellom de to. De blander begge inn elementer av fiksjon i dokumentarene sine og har på samme tid et fokus på realisme i fiksjonsfilmene sine. Fabrikasjon er noe de begge bruker i forsøk på å nå sannhet. Et skille her er at Rouch fremstår som mye mer transparent om dette i filmene. Herzog har ikke noe problem med å være åpen om dette, men det gjøres som regel ikke noe forsøk i filmene på å være tydelig på hva som er fabrikkert og ikke. Som vi har vært inne på bruker de også seg selv som voice over og dette gjøres ofte for å gi filmen sin kontekst.

Vi kan se at skillet mellom dokumentar og fiksjon også har vært tynt, historisk sett. Blandingen av disse i en tidlig form av etnofiksjon kan sees i de første dokumentarene til Flaherty. Vertovs dokumentarer var en variant av Sovjetisk montasjefilm, som hovedsakelig var fiksjonsfilmer. Rouch ble identifisert med fransk nybølge som også er mest kjent for fiksjon.

Drømmer er også noe som opptar begge filmskapere, og vi kan se inspirasjon fra surrealismen hos begge to. Med denne surrealistiske stilen kommer også ofte en absurditet. Når en ser en av deres filmer er det flere øyeblikk som får en til å tenke "hva er det egentlig som skjer?" Fra mennesker som omtales som fremmede romvesener i *Lessons of Darkness*, til den *Menneskelige Pyramide* som avsluttes med et selvmord som skjedde etter filmen var ferdig og var et resultat av filmen selv, men som likevel blir det emosjonelle klimakset på filmen, før det avsløres at det hele

---

selvfølgelig aldri skjedde. Det er en gjennomgående følelse i filmene om at ingenting av dette blir tatt altfor seriøst. Det er en noe udefinerbar humor i det absurde som føles som en slags refleksjon av livets absurditeter. Herzog påpeker jo selv at universet er likegyldig, og som en konsekvens av det kan man kanskje si at ingenting av dette betyr så altfor mye.

Gjennom bruk av en rekke virkemidler rekontekstualiserer de scener og historier. Herzog som gjør Timothys bilder om til historien om en mann uten håp og Kuwait om til en fremmed planet. En absurd representasjon av et religiøst ritual som blir gitt ny mening gjennom Rouch sine avsluttende ord og en film som setter rasisme på spissen gjennom å lage filmen om vennskap heller enn hat. Alle disse filmene har en ting til felles. De handler om mennesker og menneskers relasjon til hverandre. Hvordan vi kommuniserer hverandre imellom og hvordan vi kommuniserer vårt indre.

Rouch er ikke like kjent i dag som det Herzog er, og det han nok er kjent for er Cinéma Vérité-filmen *Chronicle of a Summer*. Men som vi har sett var Rouch en filmskaper som omfavner mye mer en Cinéma Vérité. Vel så viktige var hans bidrag til fransk nybølge og etnografisk film. Spesielt for måten han blandet fiksjon og dokumentar i sine etnofikskjoner.

Mens Herzog fokuserer mer på indre drivkrefter, ser Rouch ting mer i kontekst av kultur og skikker. Men begge ender til slutt med å handle om menneskets natur og hvordan vi relaterer oss til andre. Den menneskelige pyramide om mennesker som finner sammen på tvers av kulturelle forskjeller. *Grizzly Man* om hva som skjer når man separerer seg fra andre mennesker. *De Gale Mesterne* om hvordan man kan finne sammen gjennom religion og hvordan ritualer kan hjelpe oss til å bli bedre mennesker. *Lessons of Darkness* en poetisk saga om det mørke i menneske, men også den litt ugripelige skjønnheten i de mest usannsynlige ting.

---



## Kilder

- Arlind Boshnjaku. (2014, Oktober 1). *Werner Herzog: There is no harmony in the universe*. Hentet fra [https://www.youtube.com/watch?v=pF5xBtaL3YI&ab\\_channel=ArlindBoshnjaku](https://www.youtube.com/watch?v=pF5xBtaL3YI&ab_channel=ArlindBoshnjaku)
- Baugh, B. (n.d.). *Biography*. Jean Rouch: Filmmaker Anthropologist. [https://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about\\_biography](https://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about_biography)
- Bergan, R. (2009, april 20). Damouré Zika Collaborator with Jean Rouch on more than 80 ethnographic films. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2009/apr/21/damoure-zika-obituary>
- Breton, A. (n.d.). *What is Surrealism?* Generation Online. <https://www.generation-online.org/c/fcsurrealism2.htm>
- Bromwich, K. (2020, november 20). *Five of the best documentaries, as chosen by Werner Herzog*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2020/nov/20/five-of-the-best-documentaries-as-chosen-by-werner-herzog>
- Bulgakowa, O., & Hochmuth, D. (n.d.). *Sergei Eisenstein: My Art in Life*. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/exhibit/sergei-eisenstein-my-art-in-life-eisensteins-universe/YgKC3Cneu0iiKg?hl=en>
- Corin, P. (2002). *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber.
- Corin, P. (2014). *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed, Conversations with Paul Cronin*. London: Faber & Faber.
- criterioncollection. (2013, februar 28). *What is Cinéma Vérité? - Chronicle of a Summer*. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=S0dOLHemSgs&ab\\_channel=criterioncollection](https://www.youtube.com/watch?v=S0dOLHemSgs&ab_channel=criterioncollection)
- Crous, A. (2020, oktober 18). *Breathless (1960)*. Celluloid Paradiso. <http://newcelluloid.com/tag/jean-seberg/>
- Ebert, R. (1999, april 30). *Herzog's Minnesota Declaration: Defining 'ecstatic truth'*. Roger Ebert.com. <https://www.rogerebert.com/interviews/a-letter-to-werner-herzog-in-praise-of-rapturous-truth>
- Ebert, R. (2007, november 17). *A letter to Werner Herzog: In praise of rapturous truth*. Roger Ebert.com. <https://www.rogerebert.com/interviews/a-letter-to-werner-herzog-in-praise-of-rapturous-truth>
-

- Ettleman, T. (2019, mai 3). *Does It Matter If Nanook of the North Isn't Exactly True to Life?* Tristan Ettleman.  
<https://trettleman.medium.com/does-it-matter-if-nanook-of-the-north-isnt-exactly-true-to-life-d780dfead480>
- Fliefer. (2011, september 7). *Werner Herzog Eats His Shoe (1980)*. Hentet fra.  
[https://www.youtube.com/watch?v=CGcWTIWYDMQ&ab\\_channel=Fliefer](https://www.youtube.com/watch?v=CGcWTIWYDMQ&ab_channel=Fliefer)
- Geiger, J., & Rutsky, R. L. (2005). *Film Analysis: A Norton Reader*. W.W Norton and Company.
- Ginsburg, F. (2005, March). *American Anthropologist*. *Dans le bain avec Rouch: A Reminiscence*, 107, 4.  
<https://www.jstor.org/stable/3567678>
- Herzog, W. (1980). *Werner Herzog Eats His Shoe*. [www.imdb.com](http://www.imdb.com).  
<https://www.imdb.com/title/tt0081746/characters/nm0001348>
- IMDb. (n.d.). *Fitzcarraldo*. IMDb. [https://www.imdb.com/title/tt0083946/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0083946/?ref_=nv_sr_srsg_0)
- IMDb. (n.d.). *La pyramide humaine*. IMDb.  
[https://www.imdb.com/title/tt0196879/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_91](https://www.imdb.com/title/tt0196879/?ref_=nm_film_dr_91)
- IMDb. (n.d.). *Primary*. IMDb. [https://www.imdb.com/title/tt0054205/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_4](https://www.imdb.com/title/tt0054205/?ref_=nv_sr_srsg_4)
- Jones, G. (n.d.). CIN'É-TRANCE: A TRIBUTE TO JEAN ROUCH (1917–2004). *A Diplomacy of Dreams: Jean Rouch and Decolonization*, 107(1), 129.
- Lim, K. K. (2002, Vår). Of Mimicry and White Man: A Psychoanalysis of Jean Rouch's *Les maîtres fous*. *Cultural Critique*, (51), 40-73. <http://www.jstor.org/stable/1354636>
- McLane, B. A. (2012). *A new history of documentary film* (2. ed.). London: Bloomsbury.
- Memphis Brooks Museum of Art. (n.d.). *Documentary Film: Moana with Sound*. Memphis Brooks Museum of Art.  
<https://www.brooksmuseum.org/default.aspx?p=133930&evtid=526234:7/20/2016>
- Methodologies of Participation: Shared Anthropology, Corporate Parenting and Care Experience by John Morrison Part Two*. (n.d.). Ragged University. <https://www.raggeduniversity.co.uk/>
- Monoskop. (2020, September 23). *Kino-fot*. Monoskop. <https://monoskop.org/Kino-fot>
- Reigate College Film and Media Studies. (2008, June 8). *Direct Cinema*. Hentet fra.  
[https://www.youtube.com/watch?v=8TsAnUmIzYY&ab\\_channel=ReigateCollegeFilmandMediaStudies](https://www.youtube.com/watch?v=8TsAnUmIzYY&ab_channel=ReigateCollegeFilmandMediaStudies)
- Rouch, J. (1963, June). *Cahiers du Cinéma*. 144.
-

Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography* (S. Feld, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ruby, J. (2005, March). CINE-TRANCE: A TRIBUTE TO JEAN ROUCH ' (1917–2004). *Jean Rouch: Hidden and Revealed*, 107, 129.

[https://www.der.org/jean-rouch/pdf/American\\_Anthropologist\\_Tribute.pdf](https://www.der.org/jean-rouch/pdf/American_Anthropologist_Tribute.pdf)

Sjøberg, J. (n.d.). *What is Ethnofiction*.

<https://hummedia.manchester.ac.uk/institutes/methods-manchester/docs/ethnofiction.pdf>

Sommerfelt, A., & Universitetet i Oslo. (2015, februar 24). *etnografi*. Store norske leksikon.

<https://snl.no/etnografi>

Sørenssen, B. (2017). *Å Fange Virkeligheten*. Oslo: Universitetsforlaget.

Witkovsky, M. S. (2004, Sommer). Surrealism in the Plural: Guillaume Apollinaire, Ivan Goll and Devětsil in the 1920s. *Papers of Surrealism*, (2), 1-14.

[https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project\(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c\).html/papersofsurrealism/journal2/acrobat\\_files/witkovsky\\_article.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c).html/papersofsurrealism/journal2/acrobat_files/witkovsky_article.pdf)