

ETNOGRAFIEN I KAMERAET

Det er et noget vovet foretagende at ville omdefinere et væld af omstændigheder til en egentlig metode. Måske kan man med gentagelsens og erfaringens hjælp efterhånden uddrage af det tilfældige og anekdotiske noget mere solidt og måske endda model-agtigt. Men selv da vil ingen kunne hævde at have fundet den ufejlbarlige opskrift. Enhver „metode“ er uløseligt forbundet med personlige erfaringer og erindringer og i sin applikerede form med det væld af omstændigheder, som omgærder ethvert møde mellem mennesker.

Med alle chancer for blot at fremføre banaliteter og selvfølgelig med udgangspunkt i mine egne erfaringer vil jeg ikke desto mindre prøve at sige noget mere almengyldigt om de potentialer, der for antropologien kan ligge i at bruge filmmediet; i at gå til sit felt med kameraet snurrende.

Jeg har her valgt at fokusere på det interaktive rum fremfor på praktiske optageteknikker, der selvfølgelig underforstås som en del af det metodiske grundlag. Men for det første vil jeg foretrække at diskutere etnografisk filmmetode i forbindelse med et konkret, praktisk arbejde, for det andet begrænses interessen for folk, som ikke nødvendigvis har lyst til at filme, og det er mit indtryk, at disse overvejelser sagtens kan overføres til andre formidlingsformer.

Jeg vil forsøge at gøre rede for nogle få forhold omkring kameraet og især den brug, man gør af det, som kan være med til at synliggøre og demokratisere det etnografiske projekt. Jeg vil derfor begrænse mig til selve feltarbejdsituationen og optagelserne og såvidt muligt undlade at tale om film som repræsentationer og tegnberere, om redigering, om tilskuere og så videre, altså om sider af filmmediet, som ligger hinsides felten. Men det er klart, at film netop er et *medium*, at disse forskellige dele af processen hænger uløseligt sammen, og at processen altid afspejles direkte i resultatet, den færdige film, samt i dens råmateriale.

Endelig skal det præciseres, at når jeg i det følgende taler om film, så underforstår jeg en bestemt stil karakteriseret ved, at der ikke gøres brug af forklarende eller styrende kommentar, men at den alene baserer sig på billedernes og synkronlydens udsigelseskraft.

Filmmediets almene anvendelser

Etnografer og proto-etnografer har haft filmkameraer med i felten lige siden filmmediets oprindelse for præcis 100 år siden. Nogle af de første filmoptagelser overhovedet,

Dicksons *Record of a Sneeze* og Regnaults optagelser af en wolof-kvindes pottemager-teknik på verdensudstillingen i Paris, begge fra 1895, var etnografiske, idet deres formål udover at demonstrere den nyopfundne teknik, de levende billeder, var at studere menneskelig adfærd, både fysiologisk og kulturel, med større nøjagtighed.

Filmkameraet blev hurtigt en almindelig rejsedelesager på videnskabelige ekspeditioner, som da det på Haddons ekspedition til Torres Strait i 1898 blev brugt til at indsamle data om „truede racer“. Boas tog en overgang kameraet i anvendelse i sit omstændelige arbejde med at kortlægge og konservere nordamerikansk indiansk kultur, men først med Mead og Bateson i 30'erne fandt kameraet en systematisk anvendelse. De brugte især filmmediet som et redskab til „dokumentation af forsvindende skikke“ samt til bedre og mere nøjagtig observation af deres studieobjekter, som de derefter mageligt kunne studere igen og igen hjemme i laboratoriet (Mead 1975), men de redigerede også nogle af deres mange optagelser sammen til egentlige film. Jean Rouchs tilgang var den omvendte: Han begyndte at filme i Afrika under krigen og uddannede sig først bagefter til antropolog. Han er en af de antropologer, som har arbejdet flittigst med filmmediet – hidtil over 125 film – og som tydeligvis har prioriteret filmisk fremfor tekstuel formidling (hans filmografi i perioden fra 1940 til 1981 tæller 119 titler, hvor hans publikationsliste kun tæller 95 titler, som med få undtagelser fra 1960 handler om film). Siden har talrige etnografer og også ikke-etnografer gjort brug af filmmediet, i nogle tilfælde til dataindsamling, men for det meste til at formidle viden om fremmede kulturmønstre til den vestlige verdens befolkninger. Sammenfattende kan man sige, at filmmediet er blevet og stadig bliver brugt med tre, i nogle tilfælde overlappende, formål for øje, som samtidig karakteriserer feltet „etnografisk film“: at dokumentere forsvindende kulturmønstre, at indsamle data til videre studier hjemme i „laboratoriet“, og at formidle fremmede kulturer til et uindviet, ofte vestligt publikum (For en historisk uddybning se de Brigard 1975 og Møhl 1988).

I det følgende vil jeg imidlertid interessere mig for en lidt anden måde at bruge filmmediet på, en fremgangsmåde, som jeg vil kalde *filmisk etnografi*. Mit formål vil være at undersøge nogle af de metodiske og videnskabelige implikationer, det kan have for et etnografisk feltarbejde, når det udføres med et kamera. Et af de konkrete udgangspunkter vil være mit arbejde med filmmediet under et flerårigt feltarbejde i det centrale Frankrig; et feltarbejde, som resulterede i både en film og en tekst.

Filmisk etnografi

De fleste etnografiske film er altså møntet på senere konsulteringer af arkiver over forsvundne kulturer, på videre hjemmestudier og/eller på et fremtidigt og ukendt publikum; formålet med at filme ligger således hinsides feltarbejdet og optagelserne. En filmisk etnografi vil resultere i et filmmateriale, som kan anvendes på de samme måder, men er først og fremmest karakteriseret ved at orientere sig mod det umiddelbare, interaktive rum. Udover at være formidlende bliver kameraet et *relationelt* og et *investigativt* værktøj.

Det er ellers meget almindeligt at antage, at først når etnografen kender sit felt godt, kan hun begynde at formidle sin viden til andre. Dette synes også at gælde, når formidlingen finder sted via film (jf. for eksempel Heider 1976:124ff). Der kan måske ligge prak-

tiske og etiske overvejelser bag, for eksempel at man er nødt til at kende det lokale sprog, og at det er bedst at have folks fortrolighed på forhånd. Men princippet synes især at være forbundet med den almene antagelse, at etnografiske repræsentationer skal reflektere viden som en fuldkommen og færdigindpakket vare, og ikke som en kontinuerlig proces videregivet i al sin ufuldstændighed.

Det er nu min holdning, at en god etnograf ikke er én, som ved det hele på forhånd, men som ved i hvilken retning, hun skal vende sin faglige uvidenhed; og at etnografisk viden har hvis ikke mere så i hvert fald lige så meget med metode som med fakta at gøre. Jeg er derfor fortaler for og udøver af den omvendte procedure: at tage kameraet i anvendelse stort set fra første dag i felten og at bruge det netop som et relationelt og et investigativt værktøj. Ved at „være med fra starten“ bliver det netop også „øjensvidne“ til vidensdannelsen som en famlende, ufuldstændig og unik proces.

I det følgende vil jeg gøre rede for nogle af de konstruktive aspekter, som kan ligge i en filmisk etnografi. Jeg vil som sagt fokusere på to forbundne elementer: På den ene side etableringen af forholdet mellem dem, som studerer, og dem, hvis livsformer er genstand for studiet, og på den anden side investigationen, vidensdannelsen. Det skal understreges, at der er tale om et *anvendelsespotentiale* og ikke om lovmæssigheder forbundet med mediet, for i sidste instans er kameraet blot en blikæske, som fuldstændigt er underlagt forholdet mellem de implicerede parter. Ikke desto mindre har denne blikæske, og mere generelt en filmisk etnografi, nogle særtræk, som sætter særligt fokus på den etnografiske praksis. Man kunne tale om en *positiv ufrihed* („constraint“), idet en filmisk etnografi både vanskeliggør og åbner det etnografiske projekt. Og samtidig er den et potentiale til at give svar på nogle af de kritikpunkter, som fremførtes især i 80'erne mod den etnografiske praksis og dens repræsentationer, men som ikke gav ret mange konkrete resultater. Formålet er ikke i sig selv at svare på ekkoerne fra forgangne diskussioner, men først og fremmest at forsøge at løse nogle moralske og etiske problemer følt på egen krop – og sjæl.

Det etnografiske projekts synliggørelse

Filmmediet har en evne til at konkretisere og ligefrem synliggøre den etnografiske proces for de mennesker, hvis livsformer studeres. For det første sætter det virkelig fingeren på den nyankomne, som måske i højere grad end andre etnografer er nødt til at gøre rede for sit projekt. For det andet kræver det de impliceredes deltagelse og dermed accept.

I forhold til den mest almindelige etnografiske procedure, notetagningen, som næsten kan antage dagbogens private karakter, og hvis udkomme – en bog, en artikel, en rapport – ligger hinsides den konkrete situation og de implicerede parters indflydelse, så er filmprocessen langt mere, lad os sige, demokratisk i den forstand, at repræsentationsautoriteten per definition er fordelt. Dette skyldes filmens indeksikale natur: de tegnelementer, som en film opbygges af, „skrives“ direkte på filmmaterialet i den filmede situation af alle de tilstedeværende, både foran og bagved kameraet. De skabes og omdannes ikke efterhånden, som tekstens diakrone elementer gør det (jf. Fabian 1983), men er som tegnbærere *synkrone* i forhold til det repræsenterede. Dette kan illustreres ved en meget teknisk sammenligning (som foreløbig ser bort fra analytiske niveauer): Når etnografen skal sammenredigere de filmede optagelser, hvad enten han gør det alene eller i samar-

bejde med de implicerede, så er byggeklodserne på forhånd etableret, nærmest som fær-digskrevne sætninger; redigeringen består i al væsentlighed i en komprimering af tiden – en bortvælgelse af en stor del af materialet – og i en sammenstilling af elementerne, så deres fælles indhold fremstår klarest muligt. Men elementerne er allerede skrevne og indeholder deres egen logik, idet vi forudsætter, at billeder og synkronlyd taler for sig selv uden narration. Dette ville for den skrivende etnograf svare til (i fællesskab med de studerede) at tage noter i form af hele, renskrevne sætninger, som derefter blot blev sorteret og sat sammen til den endelige tekst, uden at der blev ændret på ordene og de enkelte sætningsopbygninger. I et relationelt og etisk perspektiv giver filmmediet altså de mennesker, hvis liv studeres, en ganske direkte indflydelse på det repræsentative resultat. De er på sin vis med til at „trykke“ det.

I reflektiv forstand afspejler produktet dermed ikke blot etnografens deltagelse i feltet, men også de repræsenteredes deltagelse i repræsentationsprocessen; etnografen bliver blot ét blandt adskillige „skrivende“ subjekter. Skematisk kan man – uden at implicere en kronologi – sige, at *deltagelsen* går fra den observerende deltager (etnografen = subjekt, de beskrevne/befilmene = objekt), til etnografen som *en del af* det repræsenterede liv (etnografen = subjekt og objekt), til de beskrevne/befilmene som deltage-re i repræsentationsprocessen (etnograf og beskrevne/befilmene = subjekter og objek-ter).

Flahertys *Nanook of the North* (1922) er som altid et godt eksempel på et frugtbart samarbejde mellem film og filmene. Der har været tendens til fra videnskabeligt hold at stille spørgsmålstegn ved *Nanooks* etnografiske værdi (for eksempel de Brigard 1975; Heider 1976), blandt andet fordi de fleste scener var forberedt og aftalt på forhånd og i nogle tilfælde blev filmet under kunstige forhold, for eksempel blev der filmet i en halv, overdimensioneret igloo for at få tilstrækkeligt lys til indendørsscenerne. Det væsentligste problem ved sådanne kritikker er, at de er fastlåst i bestemte sandhedssø-gende videnskabelighedskriterier, som for tekstlige repræsentationers vedkommende for længst er aflagt (jf. Møhl 1993). En af *Nanooks* største kvaliteter ligger netop i dette nære samarbejde om og forberedelse af alle optagelser, samt i at Flaherty fortløbende fremkaldte og sammenklippede optagelserne i samarbejde med Nanook. Idag tillader teknikken os at filme under mere spontane og naturlige vilkår, for eksempel giver de små kameraer større bevægelighed, hændelsernes centrum kan flyttes, og der er ikke længere brug for lyssætning. Dette forhindrer dog ikke, at enhver optagelse, som enhver undersøgelse i øvrigt, skal gennemtænkes og forberedes i samarbejde med de implicerede. Filmen *Nanook* lyser af den komplicitet og også morskab, den er blevet til med, og er endnu idag en af de film, som eksemplificerer synkroniciteten og den partcipatoriske metode bedst.

Foreløbig har vi altså en filmisk etnografi, som karakteriseres ved, at den anvender filmmediets indeksikalitet som et potentiale til at demokratisere både feltarbejds-situati-onen og repræsentationsprocessen.

Lad os se på en anden „teknisk detalje“, som kan få etiske implikationer: I modsæt-ning til den iagttagende/lyttende/noterende og evigt årvågne etnograf udmærker filmme-diet sig ved at være enten tændt eller slukket; der er tydelig forskel på en filmende og en ikke-filmende etnograf. Tænd/sluk-mekanismen tillader derved de filmene at kontrolle-re, hvornår og dermed også hvad, de giver videre – „nu filmes der“, „nu filmes der ikke“. Samtidig er det en måde for filmere at give udtryk for, hvad hun lægger vægt på, ved

enten at blive ved med at filme eller slukke. Denne mekanisme er en slags konkretisering af de performative fænomener, „framing“ og „off/on-stage“, hvorved et tryk på tænd/sluk-knappen udgør et „cue“ (jf. Goffman 1959); „nu er vi ON“, „nu er vi OFF“ (måske ikke altid off-stage, men off-filmed-stage). Som sagt er dette potentialer, hvis udgangspunkt er at tilstræbe så høje etiske standarder som muligt. Tænd/sluk-mekanismen kan elimineres ved at skjule optage-indikatorlampen, og deltagelsen er selvfølgelig op til den, som filmer, og kan for eksempel omgås ved at filme på stor afstand. Men hver gang fremgår og afsløres disse indgreb af selve filmmaterialet.

Tænd/sluk-mekanismen bidrager overordnet til „Verfremdung“effekten: den forstærker det forhold, at dette er en repræsentationsproces og ikke blot uanfægtet dagligt liv, hvor alle har glemt alt om kameraets tilstedeværelse. Mange filmende etnografer vil – måske for at skabe en større „naturlighed“, „som om der ikke blev filmet“ – netop tilstræbe, at de filmede glemmer kameraet. Men hvis det kan virke generende, at folk kigger ind i kameraet, så er det kun i de tilfælde, hvor de tydeligvis føler sig pressede og ilde tilpas og ikke forstår, hvad det er, der foregår. Sådanne pinligt spørgende blikke skyldes ikke kameraet som sådan, men kun den måde det bliver anvendt på: De afspejler mangel på komplicitet og søges ofte undgået, netop fordi de er så sigende.

Udover den direkte indflydelse på resultatet hvorved produktet opnår den i repræsentationsdebatten så efterstræbte flerstemmighed eller polyvokalitet (jf. for eksempel Dwyer 1977; Rabinow 1985; Tyler 1986), så gøres selve det etnografiske projekt mere konkret og mere indlysende. Det gør det blandt andet, fordi kameraet og dermed etnografen bag det per definition og med al tydelighed *afgrænser et felt*, udvælger sig en del af omverdenen som objekt og fravælger resten. Denne mekanisme tillader desuden de medvirkende at bevæge sig i forhold til dette felt, det vil sige ind og ud af det. De kan dermed til enhver tid bestemme, om de vil indgå som „tegn-magere“ i repræsentationen eller ej, hvilket ikke gælder i samme omfang, når etnografen tager noter eller blot iagttager, hvad der går for sig. Hvor tænd/sluk-mekanismen således afgrænser et tidsudsnit, så afgrænser optikken et rumligt udsnit.

Hermed kan vi yderligere karakterisere en filmisk etnografi, der via „tekniske detaljer“ som tænd/sluk-mekanismen og det optiske felt konkretiserer etnografens projekt, ikke blot for de filmede, men også for etnografen selv, og bidrager til den demokratiserende funktion. For det demokratiske princip implicerer ikke blot at vælge, *hvad* man vil give videre, men også *om* man vil bidrage.

I den spatiale konstellation er der en anden omstændighed, som determinerer filmprocessen, og uvægerlig indskrives i repræsentationen, nemlig interpersonelle afstande. Afstande eksisterer som uomtvistelige tegn i filmmaterialet: det fremgår tydeligt, om optagelser er filmet med teleobjektiv på stor afstand, eller om de er optaget på nært hold. I teksten kan afstande omtales, i filmen kan de ikke slettes. Grænserne for interpersonelle afstande varierer kulturelt, individuelt og alt efter situationen; i nogle tilfælde kan den rette afstand tælles i meter, i andre, som for eksempel under et lægeligt indgreb, er afstanden totalt annulleret, for ikke at sige „introverteret“. Alt efter situationen tillades andre altså at komme på mere eller mindre nært hold. Når man filmer, bevæger man sig også omkring folk i forhold til sådanne afstande, og man kan ligefrem tale om en slags „farezone“, hvortil man kun har adgang med den filmedes accept. At bevæge sig derind er dermed at udsætte sig for den filmedes korporlige kontrol og eventuelle afvisninger. Det er også der, tingene kan udvikle sig. Denne zone er ikke fast og fysisk, og konsekvensen

er ikke, at alle billeder er nærbilleder; det er snarere et spørgsmål om frit at kunne bevæge sig ind og ud.

Som alle de andre omtalte parametre drejer afstande sig om gensidig kontrol og om indflydelse på resultatet. Det gælder for afstande som for de andre parametre, at de aftegner sig i resultatet. De er derved demokratiserende, idet de filmede som tegnmagere indskriver deres (kropslige) forholden sig og i en vis forstand udtrykker sig direkte til de fremtidige tilskuere.

En yderligere konsekvens af disse rumlige og især tidslige afgrænsninger har at gøre med de filmedes selviscenesættelse: de opfordrer de medvirkende til at sætte deres liv i scene på en mere intensiv og måske sigende måde end i dagliglivets normale „flow“. Enhver, der har filmet, kender denne fornemmelse af intensivering, af at der pludselig begynder at ske noget centralt, en slags fortætning, idet kameraet tændes. Denne fortætning har en rent filmisk, fortælleteknisk fordel, idet betydning komprimeres i tid, men derudover har det nogle analytiske implikationer. Det hænder, at man får sig nogle overraskelser, når folk begynder at „spille“ deres eget billede af dem selv, men det drejer sig sjældent om andet end en accentuering, en slags betydningskomprimering. I Ardeners forstand kunne man tale om en *densifikation* med den forskel, at densifikationen ikke er statistisk (jf. Ardener 1987), men netop en (frivillig) handling, som forbliver på handlingsplanet og i det specifikke. En betingelse er naturligvis, at de filmede også har gjort projektet til deres. Man kunne også anvende et performativt perspektiv, hvilket blandt andet ovennævnte brug af begreberne „on/off stage“ lægger op til, under den betingelse, at vi ikke begrænser os til det spektakulære, det rituelle, men indbefatter al form for menneskelig handling, også den mest trivielle og dagligdags. I begge tilfælde, ved performance eller densifikation, fremkalder kameraet blot en forstærkning af allerede virkende identitetsmekanismer. I den forstand får det, som jeg kort vil komme ind på senere, et specielt analytisk potentiale.

Mange filmende etnografer har overset dette potentiale og opfattet det som et negativt aspekt ved filmmediet. De har forsøgt at undgå selviscenesættelse ud fra en forestilling om, at der, på den ene side, var en slags u-iscenesat, „før-filmisk“ virkelighed, og, på den anden side, en filmisk forvriddning af denne, så snart kameraet rullede. De har, for at løse „problemet“, bestræbt sig på enten at *lade som om*, kameraet slet ikke var der („fluen-på-væggen“-princippet) – hvilket må siges at være en meget væsentlig og selvmodsigende forvanskning af den tilsyneladende efterstræbte, uspolerede sandhed, eftersom selve filmmaterialets eksistens beviser det modsatte – eller at filme enten med skjult kamera eller på lang afstand, så folk slet ikke opdagede, at de blev filmet. Den helt store „naturlighed“ skulle så være i hus. Men for det første er denne „før-filmiske“ tilstand per definition ikke-eksisterende og afspejler en meget statisk opfattelse af kultur og af liv i det hele taget; et øjeblik vil aldrig være en gentagelse af et forudgående, og når kameraet ruller, er det nødvendigvis en del af nu'et. Antropologien udmærker sig netop ved ikke at kunne gentage sine observationer under tilførsel af forskellige mængder af diverse stimuli. For det andet må man som menneske nok tage på sig, at ligegyldigt hvor, man befinder sig i verden, så er man en del af det, der sker; i filmprocessen fremgår denne deltagelse endda tydeligere end i så mange andre repræsentationsformer. Men den væsentligste indvending imod sådanne bestræbelser på at fremstille virkeligheden, som om der ikke blev filmet, må nok siges at ligge i, at dette ikke er noget handicap. Selviscenesættelsen er selve centret for menneskers definitioner og fortolkninger af egne og andres

identiteter, det er hovedbestanddelen i etnografers empiri, det er „culture enacted“. Det væsentlige, når etnografen også benytter sig af et kamera til at registrere sådanne „enactments“, er at indregne det i analysen på lige fod med andre omstændigheder. Det er selvfølgelig ikke nemt at vide, hvordan folk ville have opført sig, hvis kameraet ikke var der, men det gælder også for etnografen generelt. Vores tilstedeværelse, med kamera eller ej, er en af vores faglige betingelser. Vores opgave er ikke at undgå ydre påvirkningsfaktorer, men at analysere dem.

Til en sådan forståelse kan tænd/sluk-mekanismen netop være interessant: Selviscenesættelsen rækker selvsagt ud over optageperioderne, hvilket kan give etnografen et komparativt indblik i mekanismerne i sådanne identitetsdefinerende procedurer under forskellige, mere eller mindre accentuerende forhold. Desuden kender enhver filmende etnograf det fænomen, at de filmede leverer *andre* informationer, når de *ikke* filmes. Der synes at opstå en særlig fortrolighed, når kameraet standses, og filmer og filmede er „alene“ uden tilstedeværelsen af denne „tredje person“, den fremtidige og potentielle tilskuer, som kameraets snurren nødvendigvis installerer. Det kan opleves som frustrerende, som en mangel på kontrol fra filmerens side, men det er mere frugtbart (og mindre frustrerende) at betragte det som en indbygget kvalitet ved filmprocessen; både som et resultat af de filmedes kontrol og som en anledning til at opnå anden viden og til netop at se selviscenesættelsen i perspektiv.

Vi har altså en filmisk etnografi, der både som fortællateknisk og analytisk potentiale bruger det faktum, at mennesker har tendens til at sætte deres liv i scene på en komprimeret facon foran kameraet. Fremfor at betragte kameraets tilstedeværelse som en forhindring, anskues det som et konstruktivt stimuli. Dette hænger igen sammen med det partipatoriske aspekt: Når Nanook satte sit liv i scene foran kameraet, fremstillede han et koncentreret, ideelt billede af, hvad det for ham ville sige at være Hudson Bay-eskimo i 20'erne. Man kunne sige, at han konkretiserede sin identitet.

Endelig har filmmediet, idet det på sin særlige måde „opmagasinerer“ hændelser og situationer over tid, et fantastisk potentiale i forhold til iagttagelsen af udvikling og forandring, især naturligvis når optagelserne strækker sig over lange perioder. Betydningsfulde øjeblikke uddrages af det daglige „flow“ og sammenstilles i en ny filmisk tid, uden dog at miste deres „øjeblikkelige“ dimension. Denne sammenstilling foregår både gennem de valg, som finder sted under optagelserne (on-off, optiske felter m.m.), og de valg, som siden finder sted i klippefasen.¹ Dette er især et potentiale i iagttagelsen af social og kulturel kompleksitet. Optagelserne kommer til at afspejle ikke alene feltarbejdsituationen, men også selve det etnografiske objekt som dynamisk, procesuelt og modsætningsfuldt. Den tidsmæssige fortættelseskapaletet til at indeholde forandring og modsætninger bidrager til filmmediets analytiske kvaliteter. Igen, dette er et potentiale og desværre også en undtagelse. Den mest almindelige form er på statisk vis at „behandle“ eller kredse om et emne eller en problemstilling. Sjældne er de film, som fortæller en historie, et forløb; endnu sjældnere er de, som lader tiden og forandringen råde. Men de, som gør det, er ofte de film, der vækker vores begejstring, måske netop fordi de også afspejler deltagernes uvished, forundring og fremadskridende erkendelse.

Til den øjeblikkelige betydningskomprimering eller fortættelse, som finder sted foran kameraet gennem deltagernes selviscenesættelse, føjes dermed en yderligere betydningskomprimering over tid.

Lad mig her give et konkret eksempel fra mit eget feltarbejde, som illustrerer nogle af de ovennævnte principper.

Filmen

I 1990 installerede jeg mig med min gemal i en lille fransk landsby for at filme en igangværende parcelomlægning, med alt hvad det indebar af diskussioner, forhandlinger og især konflikter. Hurtigt omdefinerede jeg mit ophold til også at omfatte et feltarbejde, hvis undersøgelsesobjekt var lokale kommunikationsformer. Over en periode på tre år tilbragte jeg 18 måneder i landsbyen i den integrerede funktion som filmende feltarbejder.

Det gennemgående tema i filmen var som sagt parcelomlægningen, en matrikulær procedure, som består i at ekspropriere alle landsbrugsjorder, fjerne eventuelle faste skel (inkl. levende hegn, vandløb o.l.) for derefter ideelt at kunne tildele hver af de tidligere ejere én stor, velafrettet og pigtrådsindhegnet jordlod, svarende til de eksproprierede jordlodders samlede overflade. At den eksproprierende kommission er sammensat af lokale landmænd, er blot én af grundene til, at disse omlægninger er eksplosive affærer; en anden er, at ekspropriationerne er tvungne, og at ejerne ikke bliver direkte adspurgt. Proceduren kan iværksættes på blot én persons opfordring og er derefter lovformeligt ustandselig.

I modsætning til hvad man umiddelbart kunne tro, så var der ikke blot tale om smålige krænkelser af den private ejendomsret og om småstridigheder over naboskel; omlægningen og dermed også modstanden imod den rørte ved langt mere fundamentale principper. En parcelomlægning kan i en vis forstand ses som en acceleration og en konkretisering af den generelle proces, som for det første består i, at flere og flere små landmænd må opgive landbruget (og det vil sige både jorder og hjem) og give plads for de store, industrialiserede landbrug og for det andet den stadige affolkning af de franske landområder. Derfor udgør sådanne parcelomlægninger ofte et skæringspunkt, et nu-eller-aldrig, hvor de mest dybtliggende værdier kommer til udtryk, for det er netop dem, som er på spil: tilhørsforholdet til jorden, til et sted, til éns allierede – og fjender. Denne acceleration af en ellers uhåndterbar udvikling giver altså både de implicerede parter mulighed for at reagere og sætter samtidig ellers usynlige forhold og strukturer i scene.²

I filmen forsøgte vi ikke at tage nøgtern afstand eller at „se sagen fra flere sider“. Der var tydeligvis tale om magtmisbrug, korrupsion og også økologisk hærværk, og vi havde fornemmelsen af at optage en klassisk western, med alt hvad der behøvedes af store skurke, små helte, kvæg og pigtråd. Borgmesteren og kommissionsmedlemmerne benyttede sig af de lokale diskretionsnormer: at folk havde tendens til at betragte sig selv som analfabeter og dermed til at sky administrative procedurer, samt til at tie frem for at stå åbent frem. En lille modstandskomiteé havde imidlertid nølende dannet sig, og da vi foreslog at lave en film om omlægningen og modstanden imod den, svarede de, omend tøvende, ja. Det gjorde de sandsynligvis, fordi de havde indset, at omlægningen under alle omstændigheder foregik på et diskursivt plan, som lå milevidt fra normale lokale omgangsformer, og at et kamera sikkert ikke ville gøre yderligere skade. For os satte omlægningen altså ellers utydelige relationer og processer i scene, og for dem var filmen en måde at svare igen på, som for det første lå så langt fra daglige former, at det ikke kunne betragtes

som et brud, og for det andet var deres eneste svar på et angreb, de ellers ikke havde nogensomhelst mulighed for at forsvare sig imod. Filmen blev en slags megafon og et fælles projekt, omend vi havde forskellige motivationer. Det skulle da også vise sig 4 år efter at omlægningen var gennemført og befolkningen slået i knæ, at de oplevede filmen og dens udsendelse i tv som deres eneste triumf. Den blev, i god lokal ånd, deres historie om tyveriet.

En af implikationerne af den lange optageperiode på over 3 år var, at der naturligt fandt en del forandringer sted, såvel på det sociale som på det personlige felt. Filmen illustrerer nogle af disse uden at pege dem ud, for eksempel omskifteligheden i forhold til konflikten. Som sagt er det væsentligt at vælge side, men dette indebærer tilsyneladende ikke, at man ikke kan *skifte* side, så længe man klart udtrykker et standpunkt. Og selvom man ikke ligefrem skifter side, så kan man sagtens en overgang udtrykke modsatte holdninger. Denne sociale fluktuation illustreres i filmen gennem enkeltpersoner, som enten åbent udtrykker tvivl eller pludselig glimrer ved deres fravær (som for eksempel formanden for modstandskomiteén, der en dag udebliver fra møderne, for ikke siden at vise sig; senere kommer det frem, at han har fået lovning på nogle specielt gode jorder). I et enkelt tilfælde, hvor far og søn bor og arbejder sammen, ændres deres attituder over årene, efterhånden som faderen svækkes fysisk og moralsk (bl.a. pga. omlægningen), og sønnen indtager hans plads som familieoverhoved og beslutningstager. De begynder, til faderens fortvivlelse, at gå på kompromis, for eksempel ved at forhandle med landmålerne om at opnå bedre jorder. Ikke desto mindre forbliver de indædte modstandere.

Desuden illustrerer filmen, hvordan kameraet fremkalder en selviscenesættelse både med hensyn til de scener, der viser sider af dagliglivet, som trues af omlægningen (for eksempel produktion af æblecider, podning af nye frugttræer, brændehugning,³ kollektiv flytning af små kvægflokke og i det hele taget samarbejdet om dette „small-scale“-landbrug, der i sig selv er truet), men også når det drejer sig om at stå frem og kritisere proceduren, hvor kameraet nærmest inddrages som vidne. Hver gang synes kameraet at fremkalde en betydningssyntetisering, både på de konkrete handlingers niveau og derigennem i forhold til mere abstrakte principper, som for eksempel solidaritet og demokrati, og, i sidste ende, identitet.

Etnografien

Omlægningen havde altså denne katalysatoriske effekt, som aktiverede ellers skjulte relationer, og som samtidig berettigede vores tilstedeværelse og engagement. Begge dele skulle vise sig essentielle for min adgang til viden og dermed for etnografien.

Som sagt kom jeg ikke oprindeligt til landsbyen for at udføre et feltarbejde, for at studere et bestemt objekt. Og det blev også hurtigt klart, at ethvert forsøg på at stille spørgsmål eller i det hele taget at rende rundt og snuse på etnografisk vis skulle vise sig forgæves. Jeg måtte pænt spille efter de lokale udvekslingsregler og vente på at få ting at vide, til andre mente, der var en grund. Som Jeanne Favret-Saada også har beskrevet det for sit arbejde med hekseri i Normandiet, så kunne man ikke spørge blot for at få noget at vide; der skulle være en grund (Favret-Saada 1977:28-9). I en atmosfære domineret af den samme kommunikative retention, som jeg mødte, blev hendes adgang til viden og til

en ellers eksklusiv hekseridiskurs kun sikret, når folk antog hende for at være enten afhekser eller forhekset.⁴

For mit vedkommende var jeg i flere år kommet på egnen, men først da jeg via filmen blev involveret i konflikten, var der en grund. Mit engagement fordrer en forståelse af lokale sociale sammenhænge, af hvorfor folk gjorde, som de gjorde, og jeg blev dermed lige så stille indlemmet i det lokale vidensudvekslingssystem. Samtidig fik jeg en klar plads i det sociale system: imod omlægningen og dermed imod dens få tilhængere. For som i en vendetta måtte enhver vælge side, der fandtes ingen neutralitet. Jeg fik, som Herzfeld kalder det, beskidte hænder, en betingelse for at få adgang til det sociale felt og dets viden (Herzfeld 1983).

Samtidig var det netop dette vidensudvekslingssystem, som var mit objekt: hvornår folk talte, hvornår de tav, hvad de sagde (eller ikke sagde) om andre og til hvem, hvordan de aflæste og analyserede informationer, specielt andres handlinger, og, i sidste ende, hvordan de hver især blev til som sociale individer i mellemrummet mellem handlinger og tale/tavshed. Igennem mit engagement blev jeg, om man så må sige, mit eget kronvidne til disse kommunikative mekanismer og til betingelserne for udveksling.

Film og tekst

Resultatet af mit ophold er altså for det første en film på 58 minutter, hvis røde tråd er historien om parcelomlægningen, men som mere overordnet handler om det, der var på spil, nemlig identitet og autonomi og i et bredere perspektiv om værdighed og demokrati. Det andet resultat er en tekst, som handler om viden, kommunikation og social identitet.

Som sagt er der ingen tvivl om, at forudsætningen for teksten var filmen. Dette betyder imidlertid ikke, at jeg foretager en hierarkisering af film og tekst. Hver især havde de deres naturlige berettigelse, og fordelingen gav sig selv. Jeg var ikke ærgerlig over ikke at kunne *filme historierne*, og ikke et sekund overvejede jeg at *skrive om omlægningen*. Der syntes for begges vedkommende at eksistere en naturlig sammenhæng mellem form og indhold.

Eksemplet er specielt i forhold til de ovenfor skitserede principper for en filmisk etnografi, men sådan vil det nok altid være; intet eksempel illustrerer princippet til fulde. Overordnet kan man sige, at arbejdet er baseret på et fælles projekt, på komplicitet, på folks egne iscenesættelser og på tidens gang og forandringer. Projektets udkomme var ikke kendt på forhånd, investigationen blev ledt af hændelsernes spil lige så meget som af på forhånd etablerede kriterier og idéer. Forholdet mellem filmens og tekstens emner gør eksemplet lidt specielt, idet de ikke er fuldstændigt sammenfaldende. Men for det første implicerer en filmisk etnografi ikke nødvendigvis en tekst (!), for det andet er filmen i sig selv et godt eksempel. Det vigtige i forhold til teksten er, at den ikke ville være til uden filmens demokratiserende funktion – i alle de ovennævnte betydninger: indek-sikaliteten, tænd/sluk-mekanismen og det optiske felt (om og hvad der repræsenteres), afstande og kontrol, selviscenesættelse og tiden som „komprimeret identitet“.

Feltarbejdets grundlæggende betingelse var, at det udførtes med et kamera uden forudgående kendskab til feltet og dets beboere. Forholdet mellem mig og dem karakteriseredes først og fremmest af, at jeg arbejdede med et kamera, og at de havde indvilliget i og endda så en fordel i, at jeg var der og filmede. Når jeg fortalte folk om mit projekt med at

undersøge det lokale vidensudvekslingssystem, som jeg selv var blevet en del af, reage-rede de fleste med tilsyneladende ligegyldighed og berørte aldrig siden emnet direkte. Ingen tvivl om, at de var ganske klar over, hvad jeg lavede, og hvornår de selv assisterede. Men derudover havde den del af projektet tilsyneladende ingen særlig interesse for dem, for vidensudveksling var ikke alene noget, man gik rundt og gjorde, det var også noget, man talte om og analyserede på lige fod med andre handlinger. Min analyse af, hvad folk gik rundt og gjorde i landsbyen, var derfor kun én blandt mange. Forskellen var, at min analyse i modsætning til deres ville føre til en lang rapport om lokale kommunikationsformer, skrevet på et fremmed sprog i et fremmed land til en flok fremmede universitetsfolk. I den form ville den ikke have nogen lokal indflydelse eller betydning. Det havde filmen derimod.

Lad os kort se på nogle væsentlige forskelle i filmiske og tekstuelle analyseformer, for det er mit indtryk, at det ene medie ikke per definition er mere egnet til at foretage og formidle analyser end det andet.

Som sagt mener jeg, at kameraets evne til at fremkalde en selvscenesættelse, en densifikation eller syntetisering af betydning udgør et fantastisk analytisk potentiale; et potentiale, som udebliver eller mindskes i den rent tekstuelle form. Forudsætningen for et sådant standpunkt er imidlertid, at det analyserende subjekt ikke begrænses til etnografen alene, men også omfatter de filmede.

Dette hænger, som vi har set, sammen med, at når folk sætter sig selv i scene, så opererer de inden for det, man kunne karakterisere som statistiske sandsynligheder: De opstiller individuelle idealer for kulturelle modeller. Samtidig er det det enkelte menneskes personlige og konkrete variation, som giver den filmiske analyse vægt. I tegnmæssig forstand er der den forskel, at hvor tekst gør brug af allerede generaliserede og abstrakte elementer, så gør film brug af specifikke elementer, som til gengæld henter udsigelses-kraft i deres eksemplariske, nærmest allegoriske, karakter. Derved bliver det også et spørgsmål om, hvor man placerer det analyserende subjekt: I teksten er analysen som regel eksplicit og forfatternes; i filmen, som i allegorien, afhænger analysen også af tilskueren. Måske er det derfor, vi har så svært ved at definere og blive enige om, hvad der udgør en god etnografisk film, for i hvert tilfælde udleder vi noget forskelligt. Hvor der har været tendens til at tro, at det i sidste ende var et spørgsmål om smag, så er det nok i virkeligheden et spørgsmål om, at analysen altid vil være implicit og derfor kan forstås forskelligt. Dette er dog i mine øjne ikke en svaghed, men en styrke.⁵

Endelig indebærer selve udvælgelsesprocessen en form for niveauskifte: det, at etnografen vælger at formidle nogle menneskers livsformer og ikke andre, er i sig selv at underforstå, at de hæver sig over det umiddelbart anekdotiske, at de siger „noget om noget andet“ end dem selv. Dette udgør i øvrigt ikke en væsensforskel mellem film og tekst, men er snarere en omstændighed ved selve det etnografiske projekt.

Afsluttende

Jeg har valgt at fokusere på kameraet i felten og mindre på aspekter, som ligger hinsides feltarbejdet. Men den konkrete brug, man kan gøre af filmmediet i felten, og den måde, hvorpå det kan være med til at definere det interaktive rum, hænger naturligvis sammen med film som et *medie*, der strækker sig hinsides felten og den umiddelbare situation. De

forskellige dele af processen hænger sammen, film er *både* interaktion og formidling og underforstår den fremtidige og ofte ukendte tilskuer. At inddrage det kommunikative aspekt er med til at understrege, at filmmediet ikke må betragtes som et påskud, en prætekst, et „Sesam-Sesam-luk dig op!“, hvor kameraet kun tages med i felten for at få adgang til viden. En filmisk etnografi forudsætter en bevidst og også habil brug af filmmediet. Dens grundlag må være et rigtigt filmprojekt og et af dens resultater en film.

I det foregående har der ikke så meget været tale om en egentlig metode – med opskrifter, ingredienser, råd og tips – som om nogle principper *omkring* applikationen af en bestemt metode, bestående i at gå til sit felt udstyret med et kamera. Som vi har set, vedrører disse principper både relationelle og videnskæssige aspekter af det etnografiske projekt. Et af fundamentene i etnografien er, at førstnævnte er en betingelse for sidstnævnte; uden relation, ingen viden. Det næste spørgsmål bliver så, hvad der karakteriserer og definerer denne relation. Jeg har her påpeget, hvorledes kameraet væsentligt ændrer på forholdet mellem de implicerede parter, og dermed på betingelserne for etnografien som videnskab. Hvis kameraet bruges rigtigt, gør det det etnografiske projekt mere transparent og øger deltagelsen i og kontrollen med repræsentationsprocessen, herunder analysen. Samtidig er det, i kraft af denne demokratisering, med til at definere og ændre etnografens adgang til vidensfeltet. Man kunne også udtrykke det således, at demokratiseringen virker begge veje.

Som det blev sagt i starten, så har disse overvejelser ikke kun relevans for en *filmisk etnografi*. De kan også overføres på andre undersøgelses- og formidlingsformer, og på etnografisk praksis i det hele taget. Men kameraet har et ekstra potentiale, idet det *accentuerer* de relationelle, repræsentative og kontrolmæssige betingelser, som alle etnografer arbejder under. Kameraet, og en filmisk etnografi, kræver noget mere: en større afklaring af projekt, mål og midler. Dermed kan det også blive en vektor i vores søgen efter en større etisk og analytisk kvalitet. For de to går nødvendigvis hånd i hånd.

Noter

1. Jeg betragter, som Vertov, redigeringen som omfattende *hele* filmprocessen, fra det øjeblik etnografen udsøger sig et objekt (og bestiller en fly-billet til ét bestemt sted) til den endelige sammenklipning af optagelserne. Dertil kan, med risiko for at skabe yderligere uorden, tilføjes de valg, som tilskuerne foretager.
2. Jeg har i Møhl (ud.) antydnet en parallel til vendettaens katalysatoriske effekt som beskrevet af Anne Knudsen (1989).
3. Æble- og pæretræer samt egetræer, der beskæres til brænde, vokser næsten udelukkende i hækene.
4. Idet hun identificerer hekseri som en defensiv diskurs (der *er* ingen hekse, kun forhekselser, forheksede og afheksere, som dog ikke er mindre reelle – og dødelige – af den grund), *bliver* hun ifølge sagens natur også henholdsvis afhekset og forhekset.
5. Det er desværre også en sjældenhed, for de fleste filmmagere har forfærdeligt travlt med netop at ekspliciteren analysen, for eksempel gennem endeløse kommenteringer, som netop er med til at etablere, hvad sereren *egentlig* skal se.

Litteratur

- Ardener, E.
1986 'Remote Areas': some theoretical considerations. I: A. Jackson (ed.): *Anthropology at Home*. ASA Monograph 25. London: Tavistock.
- Clifford, J.
1986 *Partial Truths*. I: J. Clifford & G. E. Marcus (eds.): *Writing Culture – the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, L.A.: University of California Press.
- de Brigard, E.
1975 *The History of Ethnographic Film*. I: P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*. The Hague & Paris: Mouton.
- Dwyer, K.
1977 *The Dialogic of Anthropology*. *Dialectical Anthropology* 2:143-51.
- Fabian, J.
1983 *Time and Writing About the Other*. I: *Time and the Other — how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Favret-Saada, J.
1977 *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Editions Gallimard.
- Goffman, E.
1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Herzfeld, M.
1983 *Looking Both Ways: the ethnographer in the text*. *Semiotica* 46:151-166.
- Knudsen, A.
1989 *En ø i historien – Korsika: historisk antropologi 1730-1914*. København: Basilisk.
- Mead, M.
1975 *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. I: P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*. The Hague & Paris: Mouton.
- Møhl, P.
1988 *Etnografer og film*. *Vildspor* 4:44-74.
1993 *Forførelsens element – når vi ser etnografiske film*. *Tidsskriftet Antropologi* 27:17-27.
ud. *Village Voices – Co-existence and communication in a rural village in Central France*.
- Rabinow, P.
1985 *Discourse and Power: on the limits of ethnographic texts*. *Dialectical Anthropology* 10:1-13.
- Tyler, S.
1986 *Post-modern Ethnography: from document of the occult to occult document*. I: J. Clifford & G. E. Marcus (eds.): *Writing Culture – the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, L.A.: University of California Press.

Film

Blanchet, V. & P. Möhl

1994 Ainsi va la terre – histoire d'un remembrement en Berry. Paris: YUMI Productions.

Carelli, V.

1987 A festa da moca. São Paulo: C.T.I.

1988 Pemp. São Paulo: C.T.I.

1989 Vídeo nas aldeias. São Paulo: C.T.I.

Carelli, V. & D. Gallois

1990 O espírito da tv. São Paulo: C.T.I.

1992 A arca dos Zo-é. São Paulo: C.T.I.

Flaherty, R.

1922 Nanook of the North.