

GYÖNGYI HELTAI

## PÅ SPORET AF EN TEORI

**PETER IAN CRAWFORD & DAVID TURTON (eds.): *Film as Ethnography*. Manchester & New York: Manchester University Press 1992. 322 sider, illustreret. ISBN 0-7190-3683-6 paperback.**

**PETER I. CRAWFORD & JAN K. SIMONSEN (eds.): *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions - Proceedings from NAFA II*. Aarhus: Intervention Press 1992. 251 sider, illustreret. Pris DKK 196,-/ECU 12,-. ISBN 87-89825-01-2 paperback.**

Når man skriver om disse to nyudgivne bøger om etnografiske film, forekommer det naturligt at sammenholde deres hovedemner og -retninger med dem, der i sin tid blev præsenteret i værket *Principles of Visual Anthropology*. Sidstnævnte blev udgivet i 1975, og har siden været betragtet som en bibel eller i det mindste en grundlæggende referencebog inden for dette grænseområde i antropologien; et område, hvis resultater er blevet ignoreret eller kritiseret i årtier.

Det ville være nemt at modstille tiden før og tiden efter denne bog. De to nye udgivelser kan forstås som resultater af den frugtbare påvirkning, som den skrevne antropologis såkaldte „litterære drejning” har udøvet på diskursen om visuel antropologi. Til støtte for denne fortolkning kan fremdrages to modsatte citater, nemlig af Paul Hockings fra 1975 og David MacDougall fra 1992:

„We have much to teach mankind about itself; let us do so through all the visual media available to us, including television and satellite transmission ... We have to produce historical documents for the future, and at the same time teach the meaning and value of cultural diversity.” (Hockings 1975:480)

„Ethnographic film is different from indigenous or national film production in that it seeks to interpret one society for another. Its starting point is therefore the encounter of two cultures or if you will, two texts of life: and what it produces is a further, rather special cultural document. ... I think we will increasingly regard ethnographic films as meeting places of primary and secondary levels of representation, one cultural text seen through another” (MacDougall 1992a:96f).

Filmskabere og antropologer i halvfjerdsere var ret optimistiske og så fortrinsvis kun rent tekniske og finansielle forhindringer på vejen mod at dokumentere ukendte virkeligheder. De mente, at en objektiv repræsentation kunne blive skabt gennem deres positivistiske tilgang, hvorfor de tilskyndede en „verdensindsamlingsstrategi” (Sorenson 1975:469). Nutidens desillusionerede filmskabere derimod rede til at sætte spørgsmålstegn ved alle de grundprincipper, der før var gyldige. Der er mange tvivlsspørgsmål; nogle få vil blive nævnt: Det komplicerede forhold filmskaberens og det filmede lokalsamfund eller individ imellem, mulighederne for objektivitet i fremstillingen, refleksivitetsformerne i etnografiske film, efterlysningen af eksperimenter og stilistisk frihed, anerkendelsen af den uundgåelige ulighed mellem det filmende „selv” og den filmede „anden”, filmsprogets traditioner og den næsten udelukkende vestlige interesse i det færdige produkt - alle disse tvivlsspørgsmål og ønskemål ser ud til at stamme fra den skrevne antropologi, hvilket kunne implicere en ensrettet udvikling inden for den visuelle antropologi, et envejs-forhold mellem den skrevne og den filmede antropologi.

Men læser man artikler skrevet af nogle af de antropologiske filmskabere i 1975, kan man se, at flere af nutidens populære temaer allerede var på dagsordenen for tyve år siden. I *Principles of Visual Anthropology* tilskyndede Jean Rouch således betragteren/observatøren til at „komme ned fra sit elfenbenstårn” og „deltage fuldstændigt” i den „fælles antropologiske” proces sammen med den filmede kultur (Rouch 1975:100). I sin kritik af den observationelle film (observational cinema) påpegede David MacDougall ligeledes nogle problemer af både etisk og metodemæssig karakter, som tyve år efter endnu ikke er blevet løst på en tilfredsstillende måde:

„In his refusal to give his subjects access to the film, the filmmaker refuses them access to himself, for this is clearly his most important activity when he is amongst them. In denying a part of his own humanity, he denies part of theirs. If not in his personal demeanor, then in the significance of his working method, he inevitably reaffirms the colonial origins of anthropology” ( MacDougall 1975:118).

Det betyder, at når vi vil vise, hvilke stadier disse to nye bøger repræsenterer i udviklingen af forholdet mellem visuel og skreven antropologi, tvinges vi til at påpege det faktum, at der aldrig har eksisteret noget ensrettet, hierarkisk forhold, hvor al inspiration og idémateriale kun kom fra den ene side. Rettere har der været tale om et parallelt udviklingsforløb, hvor den skrevne antropologi baserede sin forvandling på resultater hentet i den postmoderne litteratur og litteraturvidenskab, medens den etnografiske filmfremstilling hovedsagelig fandt sin inspiration i nye retninger indenfor dokumentarfilmen og „autodidactic implementation of new cinematic strategies” (Crawford 1992:72).

Flere af forfatterne i *Film as Ethnography* (Peter Loizos, Peter Ian Crawford, Wilton Martinez) hævder, at denne tendens er ved at ændre sig, og at vi nu befinder os i en periode, hvor nogle grupper af filmskabere og antropologer er begyndt at lytte til hinanden, og hvor de to repræsentationsformer kan indgå i en dialog, der kan være nyttig for begge discipliner.

Den etnografiske film, der er en del af den visuelle antropologi, har sin plads mellem to discipliner. Den etnografiske films mesterværker er ligeledes den non-fiktive filmgenres mesterværker, hvilket gør det muligt at vurdere dem filmteoretisk. De to forelig-



gende bøger er dog i højere grad inspireret af den antropologiske side og benytter den nyere litterære drejning i antropologien som et teoretisk og stilistisk grundlag for at omvurdere og delvis rehabiliteere den etnografiske film. Begge bøger er baseret på foredrag ved konferencer i henholdsvis Manchester 1990 og Oslo 1991. Nogle forfattere er med i begge bøger (Christopher Pinney, Peter Loizos, Peter Ian Crawford, David Turton og David MacDougall), og der er mange gentagelser i referencerne, hvilket tyder på, at det er en lille, relativt beskedne gruppe af filmmager-antropolog-kritikere, som søger at udvikle en ny form for diskurs i den etnografiske filmkritik.

Deres interesse ligger ikke i filmanalysen, men i analyseteorien. På trods af, at man finder flere forsøg på at beskrive specielle narrative sprog i forskellige film- og samfundsmodeller (eks. Berkaak 1992, Crawford 1992b, Lydall 1992), så benytter hovedparten af forfatterne i bogen *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions* kun diverse film som en slags referencepunkter, der skal signalere den retning, som han eller hun anser for at være mere eller mindre lovende inden for den etnografiske filmgenre. Mange af dem prøver at undgå for faste og hierarkiske kategoriseringer og anerkender fordelene ved de forskellige filmiske tilgange i forskellige historiske perioder. Hovedparten foretrækker de dekonstruktionistiske eksperimentalfilmformer, som de kendes fra Trinh T. Minh-ha's værker, der falder uden for både den gængse observationelle filmgenre og den etisk motiverede filmmodel, der søger at minimere de hierarkiske aspekter i filmsituationens roller, hvilket giver sig udslag i skærmtekstet indfødt tale, og hvor antropologerne og filmskaberne ofte optræder som deltagere i filmen og ikke blot betragtere.

Et muligt, men ret generelt niveau for bedømmelse af disse to bøger tegner sig, såfremt man undersøger, hvorvidt den nutidige filmskabelsespraksis, der strækker sig fra tv- dokumentarprogrammer til film lavet af „women/natives/others” (Nichols 1992:44), viser nogen form for sammenfaldende tendenser med den teoretiske interesse, der lægges for dagen. Såfremt man baserer sine betragtninger på de mere end fyre film, der i foråret 1993 blev præsenteret i Paris på *Douzieme Bilan du Film Ethnographique*, må man indrømme, at der eksisterer klare bestræbelser henimod at skabe en reflektiv, deltager-film-model, som Loizos beskriver som „forsknings-kontekst-berigelse” (Loizos 1992:59) og Crawford som den experimentelle model (1992a:77). Der var ingen eksempler på en total afvisning eller dekonstruktion af nutidige etnografiske filmregler, eller repræsentanter for den synsvinkel, der kan betegnes som det „evokative” (Crawford 1992a:78) eller „intertekstual film” (MacDougall 1992a:97). De mulige gevinster ved denne stadigt sjældent forekommende form kunne være, som Pinney hævder i forbindelse med brugen af lokale narrative former, at:

„it offers the possibility of destabilizing cherished Western notions of the unity of time and place, of realist narrative, and ultimately, of the self” (Pinney 1992:101).

Forfatterens opskrift på den etnografiske film, nemlig at den skal undergå en litterær drejning, så den kan tilpasses de nye diskursive modeller i den skrevne antropologi, fremgår af begge bøger. De foreslår ikke en enkel efterligning, men snarere en teoretisk ramme til bestemmelse af de „genetiske” forskelle mellem den skrevne og den filmede antropologi. Ord/billede sidestillingen, der er et af hovedemnerne i *Film as Ethnography*, behandles ikke ud fra et hierarkisk perspektiv, men som en „anden slags nøjagtigheder”

(Hastrup 1992:14). Grundlaget for sammenligning af de to bøger udgøres af lighederne mellem det ændrede feltarbejde, dets principper og metoder, og den observationelle film og *cinema verité*, mellem kommunikationsproblemerne mellem filmskaberne og de filmede på den ene side, og mellem antropologer og informanter på den anden. Det lidt stædige mål, der er grundlaget for nævnte bog, er en ide om, at såfremt man accepterer, at det er muligt at producere en etnografi med kameraet, der er naturligt anderledes end en skreven etnografi, men ikke mindre værd end denne, så vil det være nødvendigt at placere denne rehabiliterede subdisciplin indenfor antropologien og finde klassifikatoriske principper, der dækker de forskellige stilistiske former, der eksisterer inden for etnografisk film samt transformere dialogen selv/anden til et filmskaber/filmet personforhold. Og set ud fra dette synspunkt kan sammenligningen være nyttig for den skrevne antropologi i dennes lange selv-bestemmelsesproces, fordi den billedbaserede filmkarakteristik af de teoretiske principper, der refererer til de billedbaserede dokumenter, kan blive et andet filter eller spejl i beskrivelsen af antropologiens selvportræt på et mikroniveau.

De to bind indeholder i alt 31 artikler. Ud af disse er valgt tre med vidt forskellige perspektiver - for at demonstrere, hvor besværligt det er at skabe en teori for et multidisciplinært fænomen (etnografisk film) baseret på multidisciplinære kilder (film- og litteraturteori).

Forskellige steder i de to bind, samt i diskursen om visuel antropologi, er der mange forskere, der refererer til Wilton Martinez' studier og dennes artikel om muligheden for at skabe en „theory of ethnographic film spectatorship” (1992:131). En sandsynlig grund hertil kunne være at forskerne anser hans tiltag som et nødvendigt skridt i processen mod at skabe en generel etnografisk filmteori. Den øjeblikkelige interesse i publikumsreaktioner blev klart demonstreret ved konferencen i 1993, arrangeret af *Nordic Anthropological Film Association* (NAFA), hvor det overordnede tema var: „The Construction of the Viewer”.

Wilton Martinez' intentioner kan karakteriseres som praktiske og teoretiske på samme tid. I 1987 begyndte han en undersøgelse af etnografiske film baseret på reaktioner og fortolkninger blandt amerikanske antropologistuderende. Resultaterne viste, at de faktuelle, „lukkede”, forklarende film, der er de hyppigst benyttede i akademisk undervisning, har en tendens til at skabe „aberrant decodings” [afvigende afkodninger] (Martinez 1992:131), og afvisning fra studenternes side, medens de „åbne” eksperimentelle former, der levner mere plads for individuelle tolkninger, ikke distancerer tilskueren fra den repræsenterede kultur eller livsform.

Man kan tvivle på, om en tilsvarende undersøgelse med europæiske studerende ville afsløre samme tendenser. Men det er forståeligt, at forfatteren ønsker at skabe en teoretisk ramme, inden for hvilken resultaterne kan analyseres. Wilton Martinez' anden og mere praktiske hensigt er at angive en optimal strategi for den undervisningsmæssige brug af etnografiske film. Selvom han anerkender de resultater, der er nået med de tekstcentrerede metoder, koncentrerer han sig om processen at læse (at se) og om en modelbeskrivelse af læsernes (tilskuerernes) aktiviteter.

Med udgangspunkt i litteraturteori, filmteori og marxistiske kulturstudier påpeger han nogle indsigter, der kan være nyttige i fortolkningen af en dialog mellem tilskuer og film. Han tager udgangspunkt i Umberto Eco's begreb om en „model reader” og i Isers



„implied reader”. For at forstå den måde hvorpå etnografiske film skaber antropologisk viden, søger han at finde ækvivalenter til de teknikker, der styrer tekstlæsning. Ved hjælp af Iser’s teori om styremekanismer i teksten understreger Martinez negationsprincippet, der tvinger læseren til at tvivle på sit eget værdisæt. I tilfældet med etnografiske film advarer han dog instruktørerne mod at misbruge dette princip, fordi det kan styrke etnocentriske fordomme frem for at udrydde dem. Ved at benytte Isers begreb om „secondary negation” beskriver Wilton Martinez en model for den måde, experimentelle og refleksive film fungerer på i tilskuerens tolkningsproces. Resultatet af denne undersøgelse viser, at disse typer film fremavler en tillempet eller modsatrettet læsning, hvorved publikum får mulighed for en dybere identifikation med den filmede kultur. Martinez’ opskrift på en mere effektiv undervisning er:

„teaching approaches that combine interpretive and reflexive anthropology with contemporary post colonial history, incorporating critical theory and a more diverse selection of films (including reflexive, critical and experimental films) are more likely to result in open, elaborated and reflexive readings” (ibid. 1992:153).

Forsøget på, ved hjælp af småbidder fra forskellige diskurser, at skabe et nyt felt i form af en teori om det at se etnografiske film, er prisværdigt. Forfatteren har intentioner om at bygge modeller – ikke kun for individuelle, men også for helt generelle mekanismer for publikumsreaktioner over for etnografiske film. Dog kan man indvende, uden hermed at sætte spørgsmålstegn ved hans hypoteser om tilskuerprocessen, at den tendens, han påstår er generel, ikke er holdbar, når det drejer sig om forskellige geografiske og sociale grupper. Hans konklusioner set i dette perspektiv ser ud til at være produkter af strømninger i tiden.

Den konstruerede natur i de etnografiske dokumentarfilm træder udpræget frem, såfremt man ser det fra filmholdets synspunkt. I en artikel af Dai Vaughan *The Aesthetics of Ambiguity* i antologien *Film as Ethnography* beskrives den etiske og æstetiske tøven fra instruktør- og redigeringsiden, der for længe siden afslørede den repræsentationsmæssige krise i dokumentarfilmgenren. Artiklen er fuldstændig tekstcentreret. Udgangspunktet i argumentationen er den tekniske udvikling, der langsomt men sikkert sætter spørgsmålstegn ved genrens faste konventioner. De mere sofistikerede lydløse letvægtskameraer gav de (etnografiske) dokumentarinstruktører adgang til den individuelle psykologiske sfære, der førhen var fiktionsfilmens domæne. Den klassiske dokumentarfilms sprogregler bliver betvivlet og i stedet ses de refleksive, eksperimentelle dokumentarfilm, der er struktureret på modeller fra fiktionsfilm. Den frihed, de nye former tillod, gav næring til den repræsentative krise i dokumentargenren. Dai Vaughan hævder, at dokumentarfilmen altid har været en afvigende form, fordi den er baseret på et falsk etisk grundlag: „To make a documentary is therefore to persuade the viewer that what appears to be is” (Vaughan 1992:102). Manipulationer, der stammer fra optagelses- og redigeringsprocessen, bliver derfor skjult bag dokumentarformen (speakerkommentar, bestemte kameravinkler, interviews) med det formål at understøtte billedernes troværdighed. På den anden side mener forfatteren ikke, at observationsdokumentarfilmens stil (lange sekvenser, ingen klipning) vil være en løsning på denne filmsprogskrise: „... the antithesis of the structured is not the truthful, or even the objective, but quite simple the random” (ibid. 100).

Denne klippebordstilgang får et skulderklap fra en anden tekst-tilgangs-centreret instruktør, David MacDougall, der har skrevet en artikel i begge bøger (1992a & 1992b), og har været bevidst om den etnografiske films repræsentationskrise i mere end tyve år. I sine film og artikler har han ingen hensigter om at skabe en evigt gyldig teori. Han vil snarere modificere og perfektionere strategierne med henblik på at skabe et mere tilfredsstillende forhold mellem instruktøren og det filmede lokalsamfund og publikum.

MacDougalls artikel *Whose Story Is It?* fremstiller hovedspørgsmålene for bogen *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*, der kan beskrives som en stilistisk analyse af nogle vestlige og indfødte narrativformer i en etnografisk filmkontekst, samt en søgen efter nogle mulige gevinster for det filmede lokalsamfund, i og med at de nogle gange bliver objekter, nogle gange mere aktive subjekter og enkelte gange deciderede brugere af etnografiske film.

David MacDougall undersøger de ontologiske og moralske dimensioner ved det faktum, at mange etnografiske film bærer to identiteter, fordi billederne bevarer tiltrækningskraften ved det „fremmede” samfund. Det er derfor, mange etnografiske film har to forskellige kulturelle forståelser - en for de vestlige og en anden for de indfødte tilskuere - indeholdt i en filmform. Det er ikke nemt at skelne mellem disse to niveauer:

„By what means can we distinguish the structures that we inscribe in films from the structures that are inscribed upon them, often without knowing, by their subject?” (1992b:29).

En film er interessant, hvis den er i stand til at vise de overlappende lag mellem de to kulturer. Med henblik på at skabe en sådan film kan instruktøren vælge mellem en vestlig eller en indfødt narrativ form, men det er nødvendigt, at være opmærksom på de forskellige måder de filmede kulturer løser konflikter eller udtrykker følelser på. MacDougalls opskrift er at acceptere „the stance of humility before the world”. Der er spor tilbage til den observationelle film, men nybruddet kan lede frem mod en større deltagelsesmæssig model for etnografiske film, hvor de vigtigste metodologiske hensyn vil være en „way of creating the circumstances in which new knowledge can take us by surprise” (ibid. 39).

Sammenligner man MacDougalls diskurstype med Martinez's - og man kunne sagtens citere andre stilistiske kontraster fra de to bøger - ses et iboende problem ved denne nye teoridannelse for etnografiske film. Det består i, at teorien fjerner sig fra sit objekt. Hvis spørgsmål knyttet til filmpraksis og teoretiske spørgsmål kommer for langt fra hinanden betyder det, at muligheden for en dialog forsvinder.

## Litteratur

Berkaak, Odd Are

1992 Narrative and Deconstructive Strategies in Visualising Cultural Processes. I: Crawford & Simonsen (eds.): *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus: Intervention Press, pp. 203-221



- Crawford, Peter Ian  
 1992a Film as Discourse: the Invention of Anthropological Realities. I: Crawford & Turton (eds.): Film as Ethnography. Manchester & New York: Manchester University Press, pp. 66-82  
 1992b *Grass*, the Visual Narrativity of Pastoral Nomadism. I: Crawford & Simonsen (eds.): Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press, pp. 121-140
- Hastrup, Kirsten  
 1992 Anthropological Visions: Some Notes on Visual And Textual Authority. I: Crawford & Turton (eds.): Film as Ethnography. Manchester & New York: Manchester University Press, pp. 8-25
- Hockings, Paul  
 1975 Conclusion. I: Paul Hockings (ed.): Principles of Visual Anthropology. The Hague & Paris: Mouton, pp. 477-482
- Loizos, Peter  
 1992 Admissible Evidence? Film in Anthropology. I: Crawford & Turton (eds.): Film as Ethnography. Manchester & New York: Manchester University Press, pp. 50-65
- Lydall, Jean  
 1992 Filming *The Women Who Smile*. I: Crawford & Simonsen (eds.): Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press, pp. 141-158
- MacDougall, David  
 1975 Beyond Observational Cinema. I: Paul Hockings (ed.): Principles of Visual Anthropology. The Hague & Paris: Mouton, pp. 109-124  
 1992a Complicities of Style. I: Crawford & Turton (eds.): Film as Ethnography. Manchester & New York: Manchester University Press, pp. 90-98  
 1992b Whose Story Is It? I: Crawford & Simonsen (eds.): Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press, pp. 25-42
- Martinez, Wilton  
 1992 Who Constructs Anthropological Knowledge? Towards a Theory of Ethnographic Film Spectatorship. I: Crawford & Turton (eds.): Film as Ethnography. Manchester & New York: Manchester University Press, pp. 131-161
- Nichols, Bill  
 1992 The Ethnographer's Tale. I: Crawford & Simonsen (eds.): Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press, pp. 43-76
- Pinney, Christopher  
 1992 Montage, Doubling and the Mouth of God. I: Crawford & Simonsen (eds.): Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press, pp.77-105
- Rouch, Jean  
 1975 The Camera and Man. I: Paul Hockings (ed.): Principles of Visual Anthropology. The Hague & Paris: Mouton, pp. 83-102
- Sorenson, E. Richard  
 1975 Visual Records, Human Knowledge, and the Future. I: Paul Hockings (ed.): Principles of Visual Anthropology. The Hague & Paris: Mouton, pp. 463-476
- Vaughan, Dai  
 1992 The Aesthetics of Ambiguity. I: Crawford & Turton (eds.): Film as Ethnography. Manchester & New York: Manchester University Press, pp. 99-115

