

Tekst og kontekst i etnografiske film

Eller – "To whom it may concern"

Af Peter Ian Crawford

Mens medieforskere i stigende grad anvender etnografisk inspireret teori og metodologi, vender fagantropologer sig med interesse mod den såkaldte »visuelle antropologi«. Peter Ian Crawford analyserer i artiklen udviklingen af dette begreb og diskuterer to af dets hovedformer. Crawford fremhæver, at den visuelle antropologi tidligt har medtænkt publikum i sin formidlingslogik, og han mener, at dette forhold giver visuel antropologi en central placering i dag, hvor den trykte antropologi står i en repræsentationskrise, der tvinger forskerne til at revurdere begreber om objektivitet og henvendelsesformer. Her ud fra bestemmer og beskriver forfatteren to modaliteter i visuel antropologi, nemlig hvad han kalder den »utvetydige« form, som vi kender fra tv's bredt orienterede programmer, og så den »eksperientielle« form, som navnlig kendetegner fx biograf- og museumsfilm beregnet for et mere specialiseret publikum. Medieforskere vil her finde paralleller til Ecos' og Barthes' teksteorier. Crawford noterer afslutningsvis, at det hidtil er forblevet ved den gensidige inspiration mellem antropologer og medieforskere og opfordrer til mere konkrete publikumsundersøgelser inden for antropologien.

"The ethnological problem is ... a problem of communication"

Claude Lévi-Strauss

Visuel antropologi, antropologisk cinematografi og etnografisk film¹ er forskellige kommunikative og diskursive niveauer i den visuelle repræsentation af kultur og anderledeshed, der finder sted indenfor antropologiens almene praksis som videnskabelig disciplin. Alle tre felter udgør diskursive praksisser, som sameksisterer med andre diskursive praksisfelter indenfor antropologien, hvoraf 'det skrevne' og 'det talte' er de mest almindelige. Den visuelle antropologi har at gøre med alle former for visuel repræsentation i en teoretisk og praktisk antropologisk sammenhæng og omfatter stillfotografi, tegning, maleri, ornamentik, skulptur, arkitektur, kinesik, non-verbal kommunikation i almenhed, samt antropologisk cinematografi og etnografisk film. Den visuelle antro-

pologi beskæftiger sig altså overordnet med, hvad man kunne betegne som den interkulturelle kodeudveksling. Med eksplicit reference til filmens verden udgør denne udveksling det, Kjörup (1977) kalder for 'the meeting place of multiple codes' sammenkædet med en 'stilens kompleksitet' (MacDougall 1992a)². Tilsammen omfatter disse dimensioner 'a necessity embedded in the film medium's multiple coding coupled with a culturally conditioned diversity in 'encoding' practices and capacities' (Crawford & Turton 1992:86). Med antropologisk cinematografi henføres til alle aspekter af krydskulturel visuel repræsentation, der i den ene eller anden forstand er forankret i cinematografiens teori og praksis. Der tænkes her på filmproduktionsfaktorer og vilkår i almenhed og på etnografisk film i særdeleshed. Hvis etnografiske film opfattes som 'tekst', udgør den antropologiske cinematografi én af konteksterne (hvor f.eks. 'realiteten', eller det man kunne betegne

den etnografiske præsens, udgør en anden kontekst). Denne artikel omhandler etnografiske film og kontekst.

Relationen mellem den skrevne og den filmiske etnografi, eller mellem den litterære og den cinematisk antropologi, kan aldrig reduceres til, eller karakteriseres som, en simpel og fundamental dikotomi mellem *ord* og *billede*. Den britisk/canadiske kommunikationsteoretiker Anthony Wildens vigtige distinktion mellem analog og digital kommunikation, som der ikke levnes plads til at behandle indgående her (se f.eks. Wilden 1972; Crawford 1989), understreger, at sådanne dikotomier aldrig eksisterer i ren form i nogen kommunikativ praksis eller noget kommunikationssystem. Et af mine udgangspunkter er derfor, at den skrevne etnografi altid implicerer mere og andet end ord, og at etnografiske film aldrig eksisterer som rene billedmængder (Crawford 1992a). Nøglebegrebet i denne sammenhæng er *kontekst*.

Denne artikels kontekst er den antropologiske cinematografis og den etnografiske films konkurrenceprægede verden, en verden som i stigende grad påvirkes af (og påvirker) teoretiske udviklinger indenfor film, medier og kommunikation. I løbet af 1960'erne blev den visuelle antropologi og den etnografiske film institutionaliserede felter, som skilte sig ud fra både den almene antropologi og fra filmverdenen som sådan. Ved et af de første internationale møder (i dag findes et overflødighedshorn) inden for det nye felt, afholdt i Sydney i 1966, blev det åbenlyst at termen 'etnografiske film' var mere kompleks end først antaget og dækkede over endog meget forskellige indfaldsvinkler til og begreber om det at filme 'fremmede' kulturer. Disse indfaldsvinkler indgik i en naturlig konkurrence på et særdeles begrænset 'marked'. Ved mødet klagede Robert Gardner, én af pionererne indenfor den angloamerikanske visuelle antropologi og den etnografiske films *enfant terrible*, til Colin Young, den skotske dokumentarfilmmand og den ihærdigste initiativtager til udviklingen af den såkaldte *observational cinema* (Young 1975), over, at folk såsom Jean Rouch, fransk visuel antropologs nestor og af mange anset for skaberen af hele *cinéma vérité*-traditionen, totalt ignorerede film lavet i de engelsktalende lande (med Robert Flahertys dokumentarklassiker *Nanook* som en undtagelse). Senere på mødet klagede

Jean Rouch til Colin Young over, at det barn som kremeres i Gardners film *Dead Birds* (1963) i virkeligheden ikke var død!

Ud fra eksempler på etnografiske film vil jeg i det følgende belyse, hvorledes filmmediet kan bruges til at formidle etnografisk information og endog, måske, antropologisk viden til et publikum. Der skelnes i den forbindelse mellem to forskellige former for etnografiske film eller såkaldte filmmodaliteter (Crawford 1992a; Loizos 1992, 1993), den 'utvetydige' og den 'åbne'. Den første type omfatter groft sagt film, som er produceret for et generelt massepublikum, f.eks. et fjernsynspublikum, medens den anden type refererer til film, der som regel er lavet for et mere specialiseret publikum og beregnet til fremvisning på en stor skærm, f.eks. et biografslædd. Forskellene mellem de to modaliteter er baseret på det specifikke forhold mellem forståelse og forklaring ('understanding' og 'explanation') eller det sanselige og det fattelige/intelligible (Crawford 1992a) – med andre ord de forskellige måder, hvorpå film formidler en oplevelse af indholdet eller af en portrætteret kultur til et publikum og de forklarende virkemidler, der bringes i anvendelse til at understøtte og supplere billedernes forsøg på at overføre etnografisk information og antropologisk viden til publikum. Med henvisning til Turton (1992) følger den her anvendte distinktion mere eller mindre forskellen mellem etnografiske *film* og den æterbårne antropologis slutprodukt, et fjernsynsprogram. Det er min hypotese, at det i sidste instans er dette spændingsfelt mellem tekst og kontekst, der determinerer relationen mellem en given film og dennes publikum. Argumentet er baseret på en generel antagelse om og vurdering af, at fjernsynsmediet forsøger at mediere sine eksotiske billeder af anderledeshed gennem anvendelsen af verbal information, hvorved billederne relateres til en begrebsverden, som det formodes at publikum genkender.

Medieetnografi og visuel antropologi

I de senere år har antropologiens såkaldte repræsentationskrise været et af de varmeste emner i den teoretiske debat. Efter strukturfunktionalismens, marxismens og strukturalismens 'sammenbrud' synes det som om, det eneste,



Fig. 1.: Maasai kvæghyrde, postkort fra 1930'erne (MacDougall 1992b:26)

der kunne samle en antropologisk teoretisk debat, var en refleksiv undersøgelse af disciplinens repræsentationspraksis. Postmarxisme, poststrukturalisme og postmodernisme kappedes om nye generationer af antropologers gunst, og det udmundede i centrale værker såsom *Writing Culture* (Clifford & Marcus 1986), en bog der i en årrække har været næsten kultagtigt citeret både inden for og uden for antropologien. På mange måder indvarslede debatten samtidig et gennembrud for amerikansk antropologi, der i mange år teoretisk set lå i skyggen af fransk og britisk antropologi. Stærkest stod Clifford Geertz' hermeneutiske såkaldte *interpretive anthropology*, og de fleste af bidragyderne til *Writing Culture* var da også direkte eller indirekte påvirket af Geertz. Som titlen på bogen antyder, var det den skrevne etnografi og antropologens autoritative funktion som forfatter eller 'autor', der var på tale.

Debatten stillede grundlæggende spørgsmål

ved den *moderne* antropologs ret og evne til at tale på de 'andres' vegne. Objektivitet, autenticitet, dialog, flerstemmighed, refleksivitet var og er nogle af nøgleordene i granskningen af antropologisk praksis og ikke mindst i en – grænsende til det navlebeskuende – omkalfatring af det etnografiske feltarbejde.

Relativt sent i debatforløbet gik det i stigende grad op for adskillige antropologer, at den visuelle antropologi, der naturligvis altid har måttet forholde sig til repræsentationsspørgsmålet, måske havde noget at byde på. Dette forhold forklarer måske opblomstringen af den visuelle antropologi som en anerkendt og efterhånden respekteret subdisciplin⁴. Den 'ny' antropologis erkendelse af, at antropologer *også* er historiefortællere er en erkendelse, som folk, der var involveret i etnografisk film, havde fået omkring 30 år tidligere, hvor en lang række af de nu reaktualiserede etiske og epistemologiske spørgsmål blev rejst (MacDougall 1992b:31). I mellemtiden var der dukket nye temaer op på den visuelle antropologis horisont, hvoraf de tre vigtigste, som alle afspejler en overlapning med teorier inden for film, medier og kommunikation, er fjernsynsmediets betydning, forholdet mellem dokumentarisme og fiktion, samt, ikke mindst, relationen til publikum og analyser af film- og tv-reception.

Den begejstring, hvormed den amerikanske antropolog Wilton Martinez' studier af studerendes reaktioner på en række etnografiske film (Martinez 1990, 1992) blev mødt inden for den visuelle antropologi, afspejlede manglen på teoretiske og empiriske undersøgelser af publikum indenfor feltet. Ydermere var det et udtryk for fantastisk *timing*, at Martinez knyttede an til både den oven for nævnte repræsentationsdebat indenfor antropologien og til receptionsteori inden for litteraturvidenskab, film og medier (Martinez 1992). Martinez synes at have udfyldt en mission ved at kæde etnografien og antropologien sammen med udviklingen fra kvantitative til kvalitative receptionsanalyser inden for felter, som hidtil kun i begrænset omfang var blevet reflekteret inden for den visuelle antropologi (Ruby 1993, Griffiths 1993, Banks 1993).

Det er interessant i denne sammenhæng, at en 'modsat' udvikling synes at finde sted indenfor film-, medie- og kommunikationsteori, hvor etnografien ses som leveringsdygtig i me-

etnologiske indfaldsvinkler, der betragtes som værende potentielt anvendelige i overgangen fra kvantitative til kvalitative analyser og i udviklingen af et felt, der nu ofte betegnes som 'medieetnografi' (Drotner 1993). 'Fællesnævneren' i disse parallelle udviklingstendenser synes at være leveret af en række centrale teoretikere inden for det disciplinoverskridende område, som med udgangspunkt i forskningscentre i fx Birmingham og Glasgow, efterhånden har fået anerkendt etiketten 'kulturstudier' eller *cultural studies*, med alle de fordele og ulemper, der følger med en så almen betegnelse. Både inden for medieetnografien og den visuelle antropologi henvises der således flittigt til centrale arbejder, der er vokset ud eller er inspireret af disse forskningsmiljøer (fx Lull 1990, Morley 1980, Jensen 1986, Seiter mfl. 1989, Ang 1991).

Hvis den gensidige inspiration mellem det, vi her kalder medieetnografi og visuel antropologi, går efter i sømmene (hvilket her kun gennemføres meget sporadisk), viser det sig, at udbyttet for begge 'parter' i virkeligheden ikke er meget andet end netop *inspiration*. Hvor den såkaldte medieetnografi har bidraget til, at den visuelle antropologi har fået øjnene op for publikum og problematikker vedrørende receptionen af etnografiske film, synes det, medieetnografien har kunnet bruge i etnografien, slet og ret at være en metode til at anskue og studere hverdagslivet. Henvisningerne til antropologisk litteratur begrænser sig vanligvis til Malinowski, Clifford Geertz og James Clifford. Førstnævnte betragtes som åndelig stamfader til det etnografiske feltarbejde (og dermed deltager-observation som metode), Geertz's distinktion mellem *thin* og *thick description* kvalificerer muligvis overgangen fra kvantitativt orienterede til kvalitativt orienterede analyser, og James Clifford bruges til at inkorporere de kritiske elementer i den beskrevne repræsentationsdebat. Interessant nok synes *formålet* med tilnærmelsen mellem medieetnografien og den visuelle antropologi for begges vedkommende at være det samme, nemlig at styrke og udvikle den *empiriske* forskning.

Etnografi i ord og levende billeder: tekst og kontekst

Filmmediets status inden for antropologien i forhold til det skrevne ord har altid været

marginaliseret, på trods af at nogle af fagets 'store', såsom Margaret Mead, var varme fortalere for at anvende etnografiske film i forskning, undervisning og formidling. Filmen har altid lidt under den klassiske pseudoopposition mellem videnskab og kunst. Hvor videnskabeligheden blev forankret og etableret i videnskabelige *skrifter*, kunne de visuelle medier i bedste fald benyttes som rene illustrationer og appetitvækkende formidlingsbærere. Dikotomien videnskab – kunst, koblet med den parallelle dikotomi ord – billede, synes at overleve opgøret med positivismen og videnskabelighedens fundering i forestillingen om objektivitet, som af blandt andre den hollandske antropolog Fabian sammenkædes snævert med den såkaldte 'visualisme', der er defineret som Vestens kulturelle og ideologiske tilbøjelighed til at betragte synssansen som "the noblest sense" (Fabian 1983: 106). I en kritisk refleksion over den danske antropolog Kirsten Hastrups (1992) modstilling af den skrevne etnografis påståede *thick description* og den etnografiske films *thin description* (jvf. Geertz), gør den danske antropolog Linda Jonsen (1993) opmærksom på det paradoks, der ligger i den visuelle antropologis vanskeligheder med at opnå videnskabelig anerkendelse i en moderdisciplin der er gennemsyret af visualisme.

Andetsteds har jeg (Crawford 1992a) argumenteret for, at den skrevne og filmiske antropologi, som diskursive praksisser, i virkeligheden er to forskellige *produkter* af den samme (antropologiske) *proces*, hvor *producenterne* er involveret i og styret af den menneskelige intersubjektivitets kommunikative betingelser. Antropologien opfattet som en repræsentationsproces har den 'Anden' som sit produkt. Erkendelsesteoretisk betragtet består antropologien imidlertid af to simultane processer:

These processes, which I call *Othering* and *Becoming* have to do with the absence or presence of the anthropological subject and/or object – in other words with the distance between the subject and the object. They are fundamental processes in both written and visual anthropology, the products of which are written or filmic texts. (Crawford 1992a: 68)

'Tekst' er her bredt defineret som *produktet* af en *proces*, som vi kan betegne konteksten. Hvad enten repræsentationsformen er den skrevne

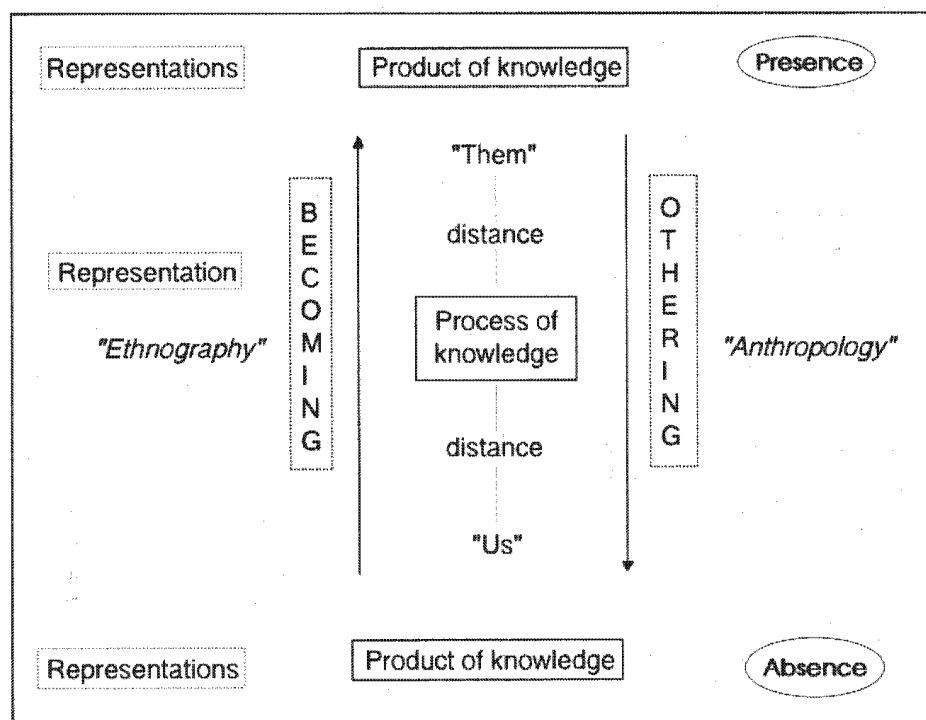


Fig. 2.: Den antropologiske proces' (Crawford 1992a:69)

etnografiske monografi eller den etnografiske film, er produktet underlagt et processuelt paradoks i og med, at begge former kræver både fravær (*absence*) og nærvær (*presence*), altså en afstand (*distance*) mellem subjekt og objekt, for at kunne producere betydning, erkendelse og tekst (Fig. 2).

Hvor man således kan argumentere for, at der på et overordnet epistemologisk niveau eksisterer fundamentale ligheder mellem den skrevne og filmiske antropologi, er det åbenlyst, at der i konkrete repræsentationer er afgørende forskelle. Filmmediet må altid forsøge at opbløde billedets placering af seeren 'på stedet' og dets indbyggede nærvær for at tilføje den kulturelle afstand, der er nødvendig for at virke fattelig og forklarende. Den skrevne antropologi må på den anden side altid kæmpe med den afstand, der til enhver tid følger med et digitaliseret sprogbrug, for at kunne nedbryde anderledesheden og bibringe læseren en fornemmelse af og sanselig forståelse for den anden kultur. For at løse problemet vil filmen derfor ofte anvende digitale virkemidler, som fx en fortællers ord. Den skrevne antropologi vil derimod ty til analoge virkemidler, hvilket ofte implicerer anvendelsen af billeder, enten i bogstavelig forstand, fx gennem brugen af fotografiske illustrationer, eller ved at om-

skrive en digitaliseret akademisk jargon til en anden skrivestil, der er præget af metaforer, poetiske vendinger og 'ord-billeder' (Crawford 1992a:70).

Den cinematiske antropologi og den etnografiske film har således altid skullet finde en balancegang mellem det analoge og det digitale, mellem forståelsen og forklaringen, billedet og ordet eller med andre ord, finde en optimal sammenhæng mellem tekst og kontekst. Selvom det måske først er for nylig, at problemet vedrørende målgruppe eller publikum er blevet teoretisk og empirisk aktualiseret inden for den visuelle antropologi, er det klart, at 'producenten' også tidligere har overvejet om 'produktet' var orienteret mod et massepublikum, et specialiseret fagpublikum eller, hvad der f.eks. i stigende grad er blevet almindeligt inden for den etnografiske film, et 'indfødt' publikum bestående af filmens 'subjekter', hvor disse ofte er medproducenter (Fig. 3 og 4).

Det, der formodentlig altid har været det største problem for den etnografiske film, er, hvorledes og i hvilket omfang der har været brug for at indføre kontekstualiserende information i en film. Hvis en film er så ladet med verbal, 'digital' information, at man, for at parafrasere Ingmar Bergman, nærmest 'læser' filmen, er der ikke længere tale om en film, men

om en visuel bog. Den klassiske måde at formidle nødvendig kontekstualiserende information på, i stumfilmens dage, var da også at bruge intertekster med kortfattede verbale forklaringer. Inden for fiktionsfilmen drejede det sig om at vejlede seeren gennem filmens narrative forløb, hvor verbal information til tider var nødvendig for at intervenere i den visuelle narrativitets tvetydighed og holde seeren på 'sporet'. Denne eksplanatoriske konvention blev også bragt i anvendelse inden for den klassiske, stumme, etnografiske film, fx i Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsacks *Grass*⁵ (1925) og Margaret Mead og Gregory Batesons *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1940)⁶. Efter fremkomsten af lydfilmen blev den skrevne teksts autoritative udlægning af filmens indhold ofte overtaget af det, der så rammende på engelsk hedder en *talking head*, en fortæller der dirigerer seeren igennem filmen.

Det er måden, hvorpå kontekstualiserende information formidles, der primært udgør forskellen på det, jeg her har valgt at betegne hhv. den utvetydige og den åbne etnografiske film⁷. Som tendens retter førstnævnte sig mod eks-

planatorisk klarhed, dvs. eksplicite forklaringer, medens sidstnævnte formidler en forståelse til seeren, en forståelse med åbne fortolkningsmuligheder, hvor forklaringer snarere kan betragtes som implicite. Den utvetydige etnografiske filmmodalitet er den, man som regel finder i fjernsynsmediet, hvor der sigtes efter at tilfredsstille et ikke-specialiseret massepublikum. Det rent visuelle, billederne, er her 'handicappet' af fjernsynsskærmens størrelse og kvalitet⁸, og det bliver følgelig forsynet eller 'blæst op' med kommentarer, narration eller en 'oversætter', ofte gennem anvendelsen af en såkaldt *talking head*, der leverer hvad der blandt filmkritikere og teoretikere nedsættende er blevet betegnet som 'Guds stemme' (Young 1975). I modsætning til hvad nogle kritikere synes at mene, hænger anvendelsen af utvetydige forklarende virkemidler ikke nødvendigvis sammen med, at fjernsynsproducenter finder det rent visuelle inadækvat. Bortset fra den kendsgerning, at billeder i et lille format ofte har mindre 'effekt', er de ofte også tvetydige, når de står alene. Hvad etnografiske film angår, kan eksotiske billeder fra fremmede him-



Fig. 3.: Lesotho Herders Video Project (Scott 1993)

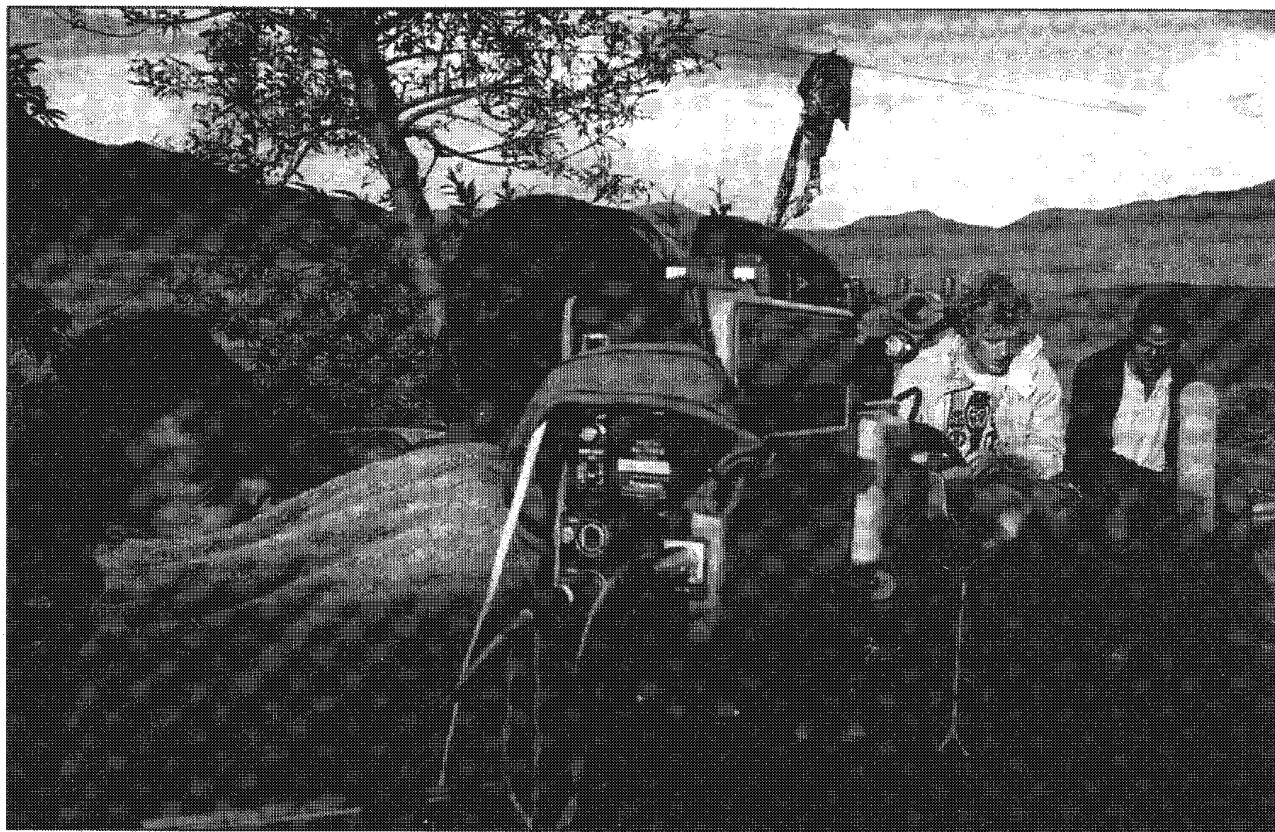


Fig. 4.: *Lesotho Herders Video Project* (Scott 1993)

melstrøg, uden behørig kontekstualiserende information, lede til alvorlige fejlfortolkninger, som i værste tilfælde medvirker til den stereotypisering og sætten i bås, der er kimen til angst for anderledesheden, og som kan føre til fremmedhad og racisme. I modsætning til et specialiseret fagpublikum kan man ikke forvente, at et alment fjernsynspublikum, med nervøse fingre permanent klistret til fjernbetjeningen, sætter sig ned og læser en antropologisk monografi om denne eller hin kultur før eller efter 'showet'. Fjernsynsmediet som massemedium forsøger derfor som regel at relatere 'deres' kultur til vores og kan i den forstand siges at være *ethnocentrisk*⁹.

Den utvetydige etnografiske film findes formentlig bedst eksemplificeret i den lange række af programmer, der er produceret i deciderede antropologiske fjernsynsserier, hvor de mest kendte nok er BBCs serie *Under the Sun* og Granada Televisions serie *Disappearing World*, samt *Our Wonderful World*-serien fra Japan. Den kontekstualiserende information findes ekspliciteret 'indeni' programmet, og den utvetydige etnografiske film kan beskrives som

"... 'ready-made' with a nice wrapping and detailed instructions for use" (Crawford 1992a:76). Antropologens rolle, hvis der overhovedet er en antropolog involveret, er dobbelt. Dels skal han eller hun mediere mellem tv-holdet og den lokale befolkning, en rolle der muliggøres af antropologens (som regel) lange feltophold i den givne kultur og det deraf opståede tillidsforhold. Dels skal antropologen sætte et fagligt blåt stempel på programmet som nærmest udtrykker: »Hvad dette program viser er videnskabeligt bevist!«. I den forstand fungerer antropologen som en slags legitimator i dobbelt forstand.

Det er klart, at denne fremstilling af etnografiske fjernsynsprogrammer og typificeringen af disse som utvetydige etnografiske film, er generaliserende og simplificerer forholdet. Der findes talrige eksempler på fjernsynsprogrammer, der tager andre kontekstualiseringsstrategier i anvendelse, ligesom der findes eksempler på, at etnografiske film, som ikke er blevet produceret med specielt henblik på et fjernsynspublikum, faktisk er blevet tv-transmitteret med stor succes. Jean Lydall (antropolog) og Joanna He-

ads (filminstruktør) særdeles vellykkede produktioner om Hamar-kvinder i Etiopien, *The Women Who Smile* (1990) og *Two Girls Go Hunting* (1992), begge lavet for BBCs *Under the Sun*-serie, synes således at overskride den her opstillede opposition mellem det utvetydige og det åbne med deres brug af kontekstualiseringsstrategier, der 'normalt' ikke anvendes på tv. Dette skyldes utvivlsomt et enestående samarbejde mellem antropologen og instruktøren, men også at det lykkedes antropologen at overbevise såvel instruktøren som producenten (Lydall 1992) om det betimelige i at bruge nogle virkemidler, der tillod Hamar-kvinderne at 'tale' til publikum på en måde, som nedbryder den indbyggede distance, der ligger til grund for visuelle kulturelle repræsentationer (Fig. 2). Begge film har, i betragtning af, at de oprindeligt er produceret for tv, meget lidt narration. Den 'nødvendige' kontekstuelle information leveres i stedet af Hamar-kvinderne (og mændene) selv gennem samtaler (hvilket ikke er det samme som deciderede interviews) med antropologen i filmen. Samtalerne foregår på Hamar og er naturligvis undertekstede. Det lykkedes således Lydall og Head at bruge en kontekstualiseringsstrategi, som med held var blevet brugt mange år tidligere i 'uafhængige' (dvs. ikke produceret for tv) etnografiske filmproduktioner som følge af de muligheder, som udviklingen af synkront lydoptageudstyr gav. Denne tekniske udvikling, gjorde det muligt at forny den etnografiske film (Loizos 1993:12ff). Pionerer var fx den amerikanske filminstruktør John Marshall (*Kung San*-serien fra Kalahari), den amerikanske antropolog og filminstruktør Timothy Asch og den franske antropolog Napoleon Chagnon (*Yanomamö*-serien fra Sydamerika) og de amerikanske filminstruktører David og Judith MacDougall (film om Jie-folket i Uganda og Turkana-folket i Kenya).

Hvor kontekstualiseringen i den utvetydige etnografiske film således som nævnt næsten pr. definition må hvile i filmen selv, har den åbne eller flertydige film ofte fundet løsninger, der muliggør, at filmen (eller dele deraf) fremstår som et egentligt visuelt funderet dokument, hvor *filmsproget* ikke bliver 'forstyrret' af et overflødighedshorn af ord. I selve filmen lægger man vægt på at bibringe seeren en forståelse og sans for en given kultur, hvorimod den egentlige forklaring eller 'facitlisten' ofte ekssi-

sterer 'eksternt' i form af skriftligt ledsagemateriale (som vi i Danmark kender det fra visse SFC-film). Dette materiale kan være lavet specifikt til formålet, eller filmen kan relatere sig til etnografisk litteratur og forskningsresultater, fx en egentlig monografi, som det er tilfældet med Asch og Chagnons *Yanomamö*-film. Den åbne film kan således siges at anvende en langt større vifte af kontekstualiseringsmuligheder i balancegangen mellem det forklarende og det sanselige. Hvor den utvetydige film når publikum gennem eksplicite forklaringer, inviterer den åbne eller flertydige etnografiske film publikum til at 'sansse' andre kulturer ved at lægge vægt på mere analoge repræsentationsformer, som er åbne for individuelle fortolkninger. Hermed naturligvis ikke være sagt at nogle film er 'rent' forklarende eller udpenslende, medens andre kun fokuserer på det sanselige. Enhver film er underlagt relationen mellem forståelsen og forklaringen, hvor relationen kan være etableret internt i filmen eller, som beskrevet, bestå i relationen til eksterne evt. skriftlige kilder, men relationen kan også skabes i 'intertekstuelle' referencer til andre film. Den flertydige film synes at spille på alle tre muligheder (Crawford 1992a:77).

Talrige film eksemplificerer den flertydige films vifte af kontekstualiseringsstrategier, men her skal blot nævnes to illustrative eksempler. Det første eksempel er Asch og Chagnons film *The Feast* (1969), som netop udgør én af filmene i den nævnte *Yanomamö*-serie. Filmen, som varer 29 minutter, beskriver et festrival blandt *Yanomamö*-indianerne. Chagnons etnografiske arbejder har resulteret i en omfattende skriftlig dokumentation, men derudover har Asch og Chagnon produceret en skriftlig såkaldt *study-guide* til hele filmserien. Selve filmen starter med en ca. fem minutter lang sekvens, hvor en række stills fra filmen akkompagneres af en kommentator, der så at sige fortæller 'historien'. Resten af filmen er derimod total renset for 'eksterne' kommentarer og giver derfor seeren mulighed for uforstyrret at absorbere billed- og lydindtrykkene.

Det andet eksempel er af nyere dato, nemlig den tyske antropolog Beate Engelbrechts film *Foutura* (1993) om kvindelige pottemagere blandt Lobi-folket i Burkina Faso. Filmen, der er lavet for det 'strengt' videnskabelige Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) i Göt-

tingen, starter ligeledes med en kort sekvens, hvor fortælleren videregiver de mest nødvendige informationer for at forstå filmens indholdsmæssige kontekst. Billedsiden består af blide vidvinkelbevægelser hen over landsbyen, og den supplerer således fortællerens verbale introduktion med et visuelt overblik. I resten af filmen frembringes den kontekstuelle information dels gennem en mandlig Lobi-'interviewer', der taler sammen med den kvindelige hovedperson og i en vis forstand fungerer som 'indfødt' etnograf, der producerer en 'intern' kommentar, dels visuelt gennem kameraets panorerende over aktiviteter, der ikke er direkte relateret til pottemageriet, men som giver seeren et indtryk af, hvordan livet i landsbyen former sig i det hele taget. Ligesom ved andre IWF-film er der udarbejdet skriftligt ledsagemateriale.

"To whom it may concern"

Det interessante ved den utvetydige og den åbne eller flertydige etnografiske films divergerende anvendelser af forskellige kontekstualiseringsstrategier, i det mindste set i lyset af det nævnte spændingsfelt mellem medieetnografien og den visuelle antropologi, er den måde, hvorpå publikumsbegrebet reflekteres i den totale filmproces. Skønt begge former kan siges at orientere sig mod et vestligt publikum¹⁰, er der stor forskel på, hvorledes dette publikum opfattes, defineres og italesættes. Den utvetydige etnografiske film, igen normalt forstået som etnografiske fjernsynsprogrammer, orienterer sig imod et publikum, der kan siges at eksistere som en fiktiv størrelse i hovederne på fjernsynsproducenterne:

A television programme is made to be seen by an audience which is not only numbered in millions but which is also uncommitted to the subject of the programme. It is not just that the programme-maker hopes that a certain number of viewers will be 'hooked' while channel-hopping. Rather, it is precisely these 'floating' viewers whom the programme is aimed at in the first place. They are anonymous and unknowable except as a statistical aggregate. The television audience, then, is not 'the innocent reflection of a given reality' [Ang 1991:35] but has to be constructed, paradoxically, by the ve-

ry institution that depends on it. (Turton 1992:288)

Den flertydige etnografiske film orienterer sig snarere mod et udefineret publikum¹¹, hvor netop det forhold, at produktionerne bevidst (eller ubevidst) er konstrueret med åbne fortolkningsmuligheder, antyder at det er produktioner, der skal kunne fortolkes på forskellige niveauer og måder af et vidt forskelligt publikum. Man fristes med en klinisk terminologi til at sige, at den utvetydige etnografiske film er 'smalspektret', hvor den eksperientielle film snarere er 'bredspektret'. Det er stort set det samme, Turton antyder, når han skriver, at 'the programme-maker sees him- or herself more as a communicator than as an artist, the filmmaker more as an artist than as a communicator' (Turton 1992:288).

Den nylige interesse for publikumsproblematikken inden for den visuelle antropologi, der som nævnt er inspireret af teoretiske udviklinger i den såkaldte medieetnografi, afspejler muligvis en interesse i at undersøge, i hvilket omfang og hvorledes det overhovedet er muligt at formidle og overføre etnografisk viden og antropologisk erkendelse. Men interessen skyldes muligvis også en overdreven frygt for ikke at kunne 'sælge' filmprodukterne på et særdeles konkurrencepræget marked. Ligesom der tilsyneladende efterhånden er enighed om, at kvantitative publikumsanalyser, der står alene, grænser sig til det ligegyldige, er jeg ikke overbevist om, at yderligere, selv kvalitative, empiriske undersøgelser af publikum nødvendigvis vil forbedre evnen til interkulturel kommunikation. Den visuelle antropologis problem er snarere et teoretisk problem, hvor det sandsynligvis er korrekt, at man kan lære af kommunikations- og medieteorier og fx semiotikken (Tomaselli 1993). Martinez' undersøgelser (1990, 1992), trods teoretisk inspiration fra receptionsteori, synes fx at sige væsentligt mere om amerikanske middelklassestuderende *per se*, end om deres seerrolle *vis-a-vis* etnografiske film fyldt med eksotiske billeder af anderledes-hed. Man fristes til at spørge, om det nødvendigvis er filmene der er noget galt med! Når det er sagt, er der ingen tvivl om, at der i disse år udføres frugtbare undersøgelser af interesse for udviklingen af den visuelle antropologi, fx af børn og unges anvendelse af visuelle medier

i forskellige kulturelle sammenhænge (Drotner 1991; Griffiths 1993, under udgivelse). Indtil den visuelle antropologi har fundet en levedygtig teoretisk afklaring af publikums'problemet', er det imidlertid mit indtryk, at etnografiske film står sig bedst ved at vælge kontekstualiseringsstrategier og måder at 'adressere' publikum på, der i en vis forstand er baseret på "To Whom It May Concern". En sådan adressering synes at harmonere med massekommunikationsteoretikeren Allors plæderen for helt at afskaffe publikum som begreb: 'The audience exists nowhere; it inhabits no real space, only positions within analytic discourses' (her citeret efter Ang 1991:13).

Noter

* En noget udvidet engelsk version af denne artikel udkommer i bogen *The Construction of the Viewer: Proceedings from NAFA 3* (Århus 1994, forthcoming), der redigeres af artiklens forfatter og Sigurjón B. Hafsteinson. Jeg vil gerne takke Kirsten Drotner for at gøre denne danske version mere 'dansk' og for hendes redaktionelle kommentarer generelt. De fleste af de i artiklen nævnte film er tilgængelige i Danmark eller Europa, og adskillige af filmene kan ses på Nordic Anthropological Film Associations (NAFA) filmarkiv på Etnografisk Afdeling, Moesgård, DK-8270 Højbjerg.

1. Distinktionen følger den engelske distinktion mellem *anthropological cinema* og *ethnographic film*. Førstnævnte henviser bredt til de betingelser, hvorunder etnografiske film produceres, herunder begrebsmæssige og institutionelle forhold, hvorimod sidstnævnte refererer til den enkelte film som 'værk'.
2. MacDougalls ideer om 'complicities of style' (1992a) er koblet med hans ideer om 'whose story is it?' (1992b). Kulturforskelle betinger såvel forskellige måder at kodificere og afkodificere, hvilket f.eks. eksemplificeres med postkortet af en Maasai kvæghyrde med en Nestlé mælkedåse i øret. Hvad der fungerer som en praktisk madvarebeholder i én kulturel kontekst, kan udmærket fungere som en smart kropsudsmykning i en anden kulturel sammenhæng.
3. Distinktionen henviser til min på engelsk anvendte distinktion mellem *the perspicuous* og *the experiential* (Crawford 1992a).
4. F.eks. viste den visuelle antropologi sig at være den største subdisciplin ved den forrige verdenskongres i The International Union of Anthropological and Ethnological Sciences i Zagreb 1989.
5. Se Crawford (1992b) for en nærmere analyse af filmen *Grass* og specielt overvejelser omkring filmens narrative struktur.
6. Begge film er tillige blevet produceret med lyd, hvor en fortællers stemme kombineres med musik og 'autentiske' lyde.
7. Der findes selvfølgelig talrige eksempler på film, der ikke passer ind i en sådan simpel typologisering. Et interessant eksempel i denne sammenhæng er den australske filmpioner Ian Dunlops næsten 4 timer lange film *Djungguwan at Gurka's way* om australske indfødtes ritualer. Filmen er i en vis forstand tænkt som en 'bog', nemlig som et produkt man kan have stående på hylden i videoformat og så af og til tage et 'bind' ned og se et af 'kapitlerne'. Dunlops intention med filmen kan netop siges at være et forsøg på at overskride den her fremhævede distinktion mellem det utvetydige og det flertydige. Han spørger, hvorledes det er muligt at gøre et givet eksotisk rituals billeder og lyde meningsfulde for et eksternt publikum, fx. et vestligt, uden at ødelægge det uredigerede filmmateriales integritet og *flow*, og uden at misbruge de medvirkendes tillid (Dunlop 1990:1).
8. Dette 'handicap' ser imidlertid ud til at blive mindsket pga. den teknologiske udvikling med større og større fjernsynsskærme med højere og højere opløsning.
9. Hvilket netop er årsagen til at 'vi' finder 'andre' fjernsynskulturer underholdende og grinagtige. I USA og Storbritannien produceres således fjernsynsprogrammer, der bevidst 'gør grin' med andre måder at lave fjernsyn på.
10. Som naturligvis kan være radikalt forskelligt fra et ikke-vestligt publikum. Fra mine egne felterfaringer i det nordlige Mozambique og Warrens betragtninger (1992) tegner der sig således et billede af et landsbypublikum, der samtidig med 'forestillingen' foretager sig alt muligt: skrigende unger, fulderikker, kvinder med spædbørn bundet på ryggen, mænd med radioen der sender fodboldreportager fra Malawi, geder, køer og høns samlet i en stor larmende masse. Hovedparten af publikum er analfabeter, og for mange er det første gang, de ser 'tv'. Folk kommenterer højlydt, hvad der foregår. En skolelærer med spanskrør forsøger forgæves at holde orden blandt de børn, der er stimlet sammen omkring 'scenen'. En enlig musiker med et 3-strengt instrument underholder samtidig, tilsyneladende upåvirket af 'konkurrencen'. Publikum er i sig selv en film værdig!
11. To etnografiske filminstruktører, David MacDougall og Gary Kildea, siger ligeud, at de ikke tænker nærmere på publikum eller 'målgruppen', medens de laver film. MacDougall, når han bliver spurgt om, hvem han laver filmene for, siger ofte polemisk, at han laver dem for sig selv og 3-4 af sine nærmeste venner (pers. komm.).

Litteratur

- Ang, Ien: *Desperately seeking the audience*. London, 1991.
- Banks, Marcus: Constructing the Audience Through Ethnography. Paper præsenteret ved XIV. NAFA Conference, Reykjavik 1993.
- Clifford, James og George E. Marcus (Eds): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles, 1986.
- Crawford, Peter I.: *Anthropology and Paradox: Introducing Anthony Wilden*. Seminarpapir nr. 10, Afdeling for Etnografi og Socialantropologi, Aarhus Universitet 1989.
- Crawford, Peter I.: "Film as Discourse: the Invention of Anthropological Realities". In: Crawford, P. I. og David Turton (Eds): *Film as Ethnography*. Manchester, 1992a.
- Crawford, Peter I.: "Grass, the Visual Narrativity of Pastoral Nomadism". In: Crawford, P. I. og Jan K. Simonsen (Eds): *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions - Proceedings from NAFA 2*. Århus, 1992b.
- Crawford, Peter I. og David Turton (Eds): *Film as Ethnography*. Manchester, 1992.
- Drotner, Kirsten: *At skabe sig - selv: ungdom, æstetik, pædagogik*. København, 1991.
- Drotner, Kirsten: "Media Ethnography: An Other Story". In: Ulla Carlsson (Red.): *Feministiska perspektiv på masskommunikationsforskningen*. Göteborg, 1993.
- Dunlop, Ian: Image into meaning: Representing Aboriginal ritual in film. Paper præsenteret ved Royal Anthropological Institute 2nd International Film Festivals conference 'Film as Ethnography', Manchester 1990.
- Fabian, Johannes: *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York 1983.
- Griffiths, Alison: "Pobol Y Cwm": The Construction of National and Cultural Identity in a Welsh Language Soap Opera". In: Allen, Robert C. (Ed.): *International Serial Narratives*. London, 1993 (forthcoming).
- Griffiths, Alison: Ethnography and the Politics of Audience Research. Paper præsenteret ved XIV. NAFA Conference, Reykjavik 1993.
- Hastrup, Kirsten: "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority". In: Crawford, Peter I. og David Turton (Eds): *Film as Ethnography*. Manchester, 1992.
- Jensen, Klaus Bruhn: *Making Sense of the News: Towards a Theory and an Empirical Model of Reception for the Study of Mass Communication*. Aarhus, 1986.
- Jonsen, Linda: "Visualism and Ambiguity in Visual Anthropology". In: Crawford, Peter I. (Ed.): *The Nordic Eye - Proceedings from NAFA 1*. Århus, 1993.
- Kjørup, Søren: "Film as a Meetingplace of Multiple Codes". In: Perkins, D. og B. Leondar (Eds): *The Arts and Cognition*. Baltimore, 1977.
- Loizos, Peter: "Admissible Evidence? Film in Anthropology". In: Crawford, Peter I. og David Turton: *Film as Ethnography*. Manchester, 1992a.
- Loizos, Peter: *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-consciousness, 1955-1985*. Manchester, 1993.
- Lull, James: *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*. London, 1990.
- Lydall, Jean: "Filming The Women Who Smile". In: Crawford, Peter I. og Jan K. Simonsen (Eds): *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions - Proceedings from NAFA 2*. Århus, 1992.
- MacDougall, David: "Complicities of Style". In: Crawford, Peter I. og David Turton: *Film as Ethnography*. Manchester, 1992a.
- MacDougall, David: "Whose Story Is It? In: Crawford, Peter I. og Jan K. Simonsen (Eds): *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions - Proceedings from NAFA 2*. Århus 1992.
- Martinez, Wilton: "Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant versus Anticipated Readings of Ethnographic Film". In: *Commission on Visual Anthropology Review*, Spring, 1990. Montreal, 1990.
- Martinez, Wilton: "Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship". In: Crawford, Peter I. og David Turton (Eds): *Film as Ethnography*. Manchester, 1992.
- Morley, David: *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*. London, 1980.
- Ruby, Jay: The Viewer Viewed: The Reception of Ethnographic Films. Paper præsenteret ved XIV. NAFA Conference, Reykjavik 1993.
- Scott, Chuck: *Lesotho Herders Video Project: Explorations in Visual Anthropology*. Århus, 1993.
- Seiter, Ellen et al. (Ed.): *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*. New York, 1989.
- Tomaselli, Keyan: *Appropriating Images: The Semiotics of Visual Anthropology*. Århus, 1993.
- Turton, David: "Anthropology on Television: What Next?". In: Crawford, Peter I. og David Turton (Eds): *Film as Ethnography*. Manchester, 1992a.
- Warren, Keith: A Note on the Make-up of the Audiences of the Casa Velha Performances. Upubl. paper. Lichinga, 1992.
- Wilden, Anthony: *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*. London, 1972.
- Young, Colin: "Observational Cinema". In: Hockings, P. (Ed.): *Principles of Visual Anthropology*. Haaga, 1975.

Peter Ian Crawford er forskningstilknyttet Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester, og forlagsredaktør for Intervention Press, Århus.

Hverdagsliv og telenovelaer

– et etnografisk studie af brasilianske kvinders brug af telenovelaer

Af Thomas Tufte

I den internationale medieetnografiske diskussion står begrebet om hverdagslivet (everyday life) centralt, men det er sjældent teoretisk defineret eller begrundet. Ud fra kulturteoretiske teorier om hverdagslivet og egne empiriske undersøgelser beskriver Thomas Tufte telenovelaen, som er Sydamerikas svar på soap operaen. Han analyserer, hvorledes genre indgår i brasilianske kvinders organisering af tid, rum og sociale relationer. Undervejs udvikler han begrebet »gråzone« til at forklare telenovelaens sociale betydning og funktion i et medieetnografisk perspektiv. Artiklen er et eksempel på, hvorledes et sådan perspektiv kobler teoretisk refleksion med konkret empirisk indsigt. En sådan indsigt, betoner Tufte, kræver længerevarende ophold for at blive til medieetnografi.

Ser vi bort fra pengene, så er livet i novelas som regel det samme som mit liv: hverdagen er den samme, hvor datteren diskuterer med moderen, faderen diskuterer med sønnen, barnet stikker af, kommer tilbage senere – livet er det samme (Ilda)

Ilda er en 41-årig husmor fra Vila Nitro Operaria i Sao Paulo. Hun er en af de kvinder som indgår i min undersøgelse af brasilianske kvinders tv-reception – specielt deres reception af telenovelaer, som er Sydamerikas svar på de nordamerikanske soap-operaer. Undersøgelsen omfatter kvinder i 3 fattige byområder i byerne Canoas, Sao Paulo og Salvador. Ildas udtalelser indeholder de to overordnede diskurser, som er mest fremtrædende i receptionerne. Det er den personlige diskurs og klassediskursen. Det er karakteristisk, at telenovelaerne siger kvinderne noget om mennesker, fællesskaber – især familien – og følelser. Samtidig giver de viden om, hvordan man skal omgås hinanden. Der eksisterer altid markante klasseforskelle i telenovelaer, og den sociale mobilitet hos hovedpersonen er ofte en central del af handlingsforløbet.

Formålet med denne undersøgelse er dobbelt: jeg vil dels undersøge den sociale brug af tv i hverdagslivet, dels vil jeg undersøge den betydningsproduktion, som finder sted hos

kvinder, der ser telenovelas. Indledningsvis vil jeg redegøre for mit teoretiske grundlag, dernæst for min anvendte metode, og endelig præsenterer jeg mine empiriske hovedkonklusioner.

Hverdagsliv og sydamerikansk medieforskning

Mit teoretiske udgangspunkt er hverdagslivsforskningen. Hverdagslivsforskningen, således som den udviklede sig på Institut for Kultursociologi ved Københavns Universitet i midten af 1980'erne, har forsøgt dels at forstå og forklare, hvilke psykiske og sociale kræfter, der frembringes i hverdagslivet, dels at indkredse de *forandringspotentialer*, disse kræfter måtte formodes at besidde (Bech-Jørgensen 1988, Bloch 1985, Erslev Andersen 1984, Tarp 1985, mfl).

Hverdagslivet kan betegnes som en synsvinkel, der anvendes, når de gængse samfundsvidenskabelige teorier ikke længere kan give tilfredsstillende forklaringer på de klassiske sociologiske problemstillinger, forholdet mellem subjekt-objekt og konstituering og ændring af den sociale orden. Synsvinklen er derfor en udfordring til den samfundsvidenskabelige teoretiske tradition. Hverdagslivet bliver et heuristisk begreb, hvormed man prøver at indkredse det, som endnu ikke er sat på begreb.