

**Afdeling for Etnografi og Socialantropologi. Aarhus Universitet**

**Kandidatspeciale**

**Marts 2002**

**Årskortnr. 19910619**

**Etnografiske Dialoger.**

**Jean Rouchs bidrag til antropologisk  
epistemologi og repræsentation**

Af Anne Mette Jørgensen

**1997-Studieordningen,  
Vejl. sideantal: 60 s.  
Vejleder: Ton Otto**

**Abstract:**

**Ethnographic Dialogues.**

**Jean Rouch's contribution to the  
epistemology and representation of anthropology**

This thesis is a study of the dialogical approaches of the French anthropologist and filmmaker, Jean Rouch (1917-). I take as a point of departure the debates of the 1980s on the poetics and politics of ethnographic representation. In these debates, some of the most outstanding critics (eg. James Clifford and Stephen Tyler) proposed that dialogical approaches may positively challenge the ethnographer's authority in the anthropological texts. However, only few practitioners of anthropology have picked up this challenge in any significant way. I argue that the methodology of Jean Rouch offers constructive and dialogical solutions to some of the problems of representation in both ethnographic texts and films. Furthermore, Rouch's epistemology suggests new prospects for cross-cultural understanding, benefitting both ethnographic writers and filmmakers and the subjects of anthropology. While Rouch is widely known as a pioneer in ethnographic filmmaking his potential contribution to anthropological theory-making remains unexamined. Here, I take up this challenge and offer a reading of the methodology and epistemology in Rouch's ethnographic works. I focus on the similarities and differences between anthropological texts and films; on the 'voices' of the ethnographer and the informants in Rouch's 'shared anthropology'; and finally on the ethnographic reality of Jean Rouch.

First, I introduce the reader to the dialogical aspects in the ethnographies of the last century, and then to the anthropologist, the filmmaker and the person, Jean Rouch.

I then compare some examples of Rouch's films and writings from a representational, a methodological, and finally from an epistemological perspective. Inspired by Julie Kristeva's theory of intertextuality I examine the weaknesses and the forces of film and text, respectively, in their production and communication of different sorts of knowledge. Furthermore, I discuss the epistemological status and scientific validity of Rouch's ethnographic films and texts and their capacities in producing cross-cultural understandings.

The validity of Rouch's films is closely related to his dialogical approaches, and his reflexive style increases their reliability. I examine the diegetic construction in Rouch's films, locating the 'voices' of the ethnographer and the informants in an intersubjective 'shared anthropology'. Rouch's *feed-back* method is a central component in his methodology, both as a catalyzer of

ethnographic knowledge and as a means of sharing knowledge with the subjects of ethnography. After this, I compare Rouch's 'shared anthropology' analytically to the 'multi-sited ethnography' of George Marcus with particular attention to the complicity of the ethnographer in the anthropological process.

The ethnographic reality of Jean Rouch is a shared project in which informants and ethnographer create new anthropological knowledge. In this sense anthropology constitutes a fiction, but I argue that due to its indexical codes of communication and its cultural contextuality the ethnographic fiction is not a simple addition to reality, but epistemologically to be conceived of as a significant part of reality. The intersubjectivity of the ethnographic encounter is at the heart of Jean Rouch's paths towards cross-cultural understanding, and he offers this dialogically produced knowledge to us, his anthropologist-colleagues in film and writing, just as he offers it to his anthropological subjects.

Anne Mette Jørgensen

# Indhold

## Abstract

### Kapitel 1:

<b>Indledning</b> .....	1
1.1. Efter repræsentationskrisen - en fortsat repræsentationsdebat?.....	1
1.2. Specialets struktur.....	3
1.3. Specialets metoder.....	4
1.4. Hvad er etnografiske dialoger?.....	5

### **Kapitel 2: Historiens etnografiske dialoger**.....10

2.1. Tidlige dialoger.....	10
2.2. Deltagerobservation og dialoger.....	11
2.3. Systemtænkning og forsøg med 'the native voice' i etnografisk film.....	13
2.4. Individet i etnografien.....	15
2.5. 'Writing Culture' og repræsentationsdebatten.....	16
2.6. Efter 'Writing Culture'. Nye bud på dialoger.....	19
2.7. Delkonklusion .....	24

### **Kapitel 3: Rouchs dialogiske etnografi** .....26

3.1. Rouch og hans etnografiske værker.....	27
3.2. Initiering og empirisme.....	28
3.3. 'Cinéma vérité', 'cinéma direct' og 'ethno-fictions'.....	29
3.4. 'The cinematic griot'.....	32
3.5. Delkonklusion.....	33

### **Kapitel 4: Rouchs etnografiske film og tekst** .....34

4.1. Dialogisk formidling via film og tekst.....	34
4.2. Dialogisk metode med kamera og med notesbog.....	42
4.3. Dialogisk epistemologi i etnografisk film og etnografisk tekst.....	44
4.4. Delkonklusion: Dialog og gyldighed i etnografisk film og etnografisk tekst.....	49

<b>Kapitel 5: 'Shared anthropology' og refleksivitet</b>	51
5.1. Selvrefleksivitet og etnografens stemme	51
5.2. Filmens konstruktion og diegese	52
5.3. 'Chronique d'un été'	54
5.4. 'Feed-back' og de andres stemmer	56
5.5. 'Shared anthropology' og gyldighed	58
5.6. Etnografens stemme	59
5.7. Etnografens 'sti'	60
5.8. Epistemologisk selvrefleksivitet og 'complicity'	61
5.9. Delkonklusion: Dialogens stemmer	64
<b>Kapitel 6: Rouchs etnografiske virkelighed</b>	65
6.1. En fiktiv virkelighed	66
6.2. Rouchs teori om personen	71
6.3. 'Ciné-trance': 'Tourou et Bitti. Les tambours d'avant'	73
6.4. Sur-realismen	75
6.5. Cinematografisk kreativitet og etnografisk konstruktivisme	76
6.6. Delkonklusion: En etnografisk virkelighed	79
<b>Kapitel 7:</b>	
<b>Konklusion</b>	80
<b>Litteratur</b>	84
<b>Film</b>	92
<b>Internet</b>	94
<b>Diverse</b>	94
<b>Appendix 1:</b>	
6 film af Jean Rouch	
<b>Appendix 2:</b>	
Ateliers Varans hjemmeside	

# Kapitel 1: Indledning

## 1.1. Efter repræsentationskrisen - en fortsat repræsentationsdebat?

Der var engang... hvor man sagde at, etnografien var i krise. Der var engang... hvor etnografien havde så store problemer med at formidle sin etnografiske viden, at man måtte finde på helt nye formidlingsformer, granske sin egen rolle, sin epistemologi og etnografiens hele formål. Dengang... i 1980'erne dekonstruerede de humane og sociale videnskaber deres egen autoritet, man undersøgte videnskabens paradigmatiskke præmisser, og hver enkelt videnskabskvinde og -mand lærte, at man ikke kunne 'gemme sig' bag en videnskabelig objektivitet, en sofistikeret teori eller en finmasket metodologi. Et af den etnografiske krises mest interessante omdrejningspunkter var, hvordan dialoger kunne være med til at løse nogle af de repræsentationsproblemer, faget tumlede med. Ideen var, at man ved at inddrage de informanter, etnografien handlede om, kunne undgå etnografens autoritative 'talen om' eller 'talen for' informanterne. Hvordan kunne etnografi formidles som ægte møder mellem levende subjekter, som virkelig og levet erfaring både for etnografen og informanterne? Hvordan kunne informanter behandles som andet end navnløse, ansigtsløse, kropsløse objekter for vores - ej deres - viden? Hvordan kunne feltens magtpolitiske kontekster gøres synlige i etnografien? Debatten om etnografens rolle i etnografien og etnografiens rolle i verden rystede hele disciplinen i disse år, og den synes nu, omkring det nye årtusindeskifte, at være blevet trængt i baggrunden i en mere pluralistisk, mere tolerant, men også mere fragmenteret etnografisk disciplin.

Men er vi kommet klogere ud af krisen? Har vi fundet svar på repræsentationsspørgsmålene eller gjorde fagets generelle udviklinger repræsentationsproblemerne irrelevante? Deler vi nu autoriteten med informanter, samarbejdspartnere og venner i felten, eller har vi gode begrundelser for ikke at gøre det? Deler vi vores deltagelse, vores 'udbytte', vores engagement? Med andre ord: Sover repræsentationsproblemerne bare Tornerose-søvn, eller er etnografien virkelig kommet over sin uskyldsbare barndom, sin narcissistiske pubertet og er blevet voksen for nu at leve - som i eventyret - lykkeligt til sine dages ende?

Så store spørgsmål besvares naturligvis ikke med få ord, ligesom de ikke afklares i løbet af få år, og enhver etnografisk feltarbejder må til stadighed i sit specifikke projekt tage stilling til dem. Repræsentationskrisen er blevet imødegået på mange forskellige måder og har inspireret til både metodologisk selvransagelse, sproglige eksperimenter og teoretiske nyvindinger. Enhver etnograf med respekt for sig selv og sine informanter leverer i dag en form for *feed-back* efter sit feltarbejde, og mange engagerer sig i tilknytning til feltopholdet i kulturelle, sociale og politiske debatter også uden for videnskabens egne diskussionsfora. Nok er det således blevet mere almindeligt at inddrage dialogiske aspekter på forskellige måder, men jeg undrer mig over, at de forsøg med polyfoni og delt forfatterskab, der af mange blev set som et konstruktivt svar på repræsentationskrisen, nu synes indstillet, samtidig med at hovedparten af de akademiske, etnografiske feltarbejder stadig formuleres af etnografen alene. Dette speciale skal ses som et forsøg på at imødekomme denne undren og som en undersøgelse af dialogens potentialer i de forskellige faser i af den etnografiske proces. Jeg vil ikke a priori postulere, at dialogiske aspekter løser alle repræsentationsproblemer, men jeg tror, at de kan være et konstruktivt og etisk udgangspunkt i det, jeg mener, er etnografiens vigtigste projekt, nemlig at skabe og formidle tværkulturel forståelse.

Dette speciales formål er at sætte fokus på, hvordan dialogiske aspekter kan bidrage frugtbart til antropologien. Det gør jeg via en læsning af den franske antropolog og filmskaber, Jean Rouchs etnografiske arbejder, og jeg vil undersøge, hvordan vi konstruktivt kan bruge hans erfaringer med dialogiske perspektiver i antropologisk metode, epistemologi og repræsentation. Jean Rouch er interessant, fordi han allerede i 1950'erne begyndte at eksperimentere med dialoger i sine feltarbejder og gennem årene har udviklet en egentlig dialogisk metode. Gennem en analyse af hans etnografiske værker vil det være muligt at fokusere på de mest centrale repræsentationsproblematikker i tværkulturelle etnografiske møder og give et bud på, hvordan de kan besvares. Jean Rouch er i Frankrig populært kendt som filmisk innovator i *Nouvel Vague* bølgen i 1960'ernes Paris, i frankofon antropologi som specialist i vestafrikansk religion og magi, og internationalt anses han for en af historiens mest afgørende visuelle antropologer. Hans potentielle bidrag til den generelle antropologis teoridannelse er imidlertid overset (Ruby 2000:13; Feld 1989:223; Stoller 1992:3), og det vil jeg forsøge at råde bod på ved at undersøge og diskutere, hvordan også skrivende etnografer med fordel kan beskæftige sig med hans metodiske og epistemologiske innovationer. Samtidig giver Rouchs filmiske og etnografiske arbejder mig muligheden for at undersøge, om der er noget ved filmmediet, der gør det specifikt velegnet til at indgå i dialogiske samarbejder med informanterne i forhold til tekstens medie.

Mit ærinde er ikke at argumentere for, at etnografisk film generelt er bedre end etnografisk tekst til at opnå tværkulturel forståelse eller løse repræsentationsproblemer, for når det kommer til stykket har etnografiske filmskabere ikke forholdsmæssigt færre problematiske bedrifter på samvittigheden, end etnografiske forfattere generelt har det. Derimod vil jeg gerne være med til at bygge en bro mellem antropologien og etnografisk film. Etnografiske filmmagere blev ganske tidligt opmærksomme på fagets problemer med repræsentation og autoritet, og man gjorde sig tidligt konstruktive erfaringer med formidling og metode (MacDougall 1998[1991]:155), men det er som om, resten af etnografien ikke har kunnet se, at der var noget at lære, og først da debatten rejste sig som en tekstdebat, bredte den sig til hele den etnografiske disciplin. Etnografisk film og visuel antropologi har op til i dag en særegen status i antropologien, og mange antropologer opfatter ikke film som lige så videnskabelig som teksten. Jeg tror, at en del af forklaringen er, at mange antropologer ikke forventer, at den etnografiske film kan bidrage med noget teoretisk, men jeg tror også, at en anden del af forklaringen er, at mange etnografiske filmmagere faktisk heller ikke har tilstræbt at være teoretisk nyskabende.

Jean Rouch skiller sig ud som en af de mest innovative etnografer, ikke kun metodisk og formidlingsmæssigt, men også teoretisk og epistemologisk. Han har ikke selv været eksplicit omkring sine teoretiske standpunkter, idet han mest har fokuseret på sine metodiske og empiriske erfaringer. Til gengæld kan de læses ud af hans film, artikler og interviews som en rød tråd, der både fastholder nogle af sine elementer og udvikler sig i samspil med felterfaringerne gennem de mere end halvtreds år, Rouch indtil videre har arbejdet som etnografisk filmmaker og antropolog. Disse erfaringer kommer ikke mindst fra eksperimenter med dialogiske metoder, men metodiske forhold påvirker naturligvis både formidlingen af etnografien og dens epistemologiske perspektiv. Derfor er en metodedeбат altid samtidig epistemologisk, og jeg håber via en undersøgelse af Rouchs film og tekster at kunne komme med nogle gode bud på, hvordan dialogiske perspektiver kan bruges konstruktivt af nutidens etnografer i både formidling, metode og epistemologi.

## 1.2. Specialets struktur

Når jeg i dette kapitel har fremlagt mine begrebsmæssige og metodiske afsæt, vil jeg i *kapitel 2* opridse de mest afgørende linier i dialogens rolle i antropologiens historie. Rouchs metodiske og epistemologiske opdagelser og nyudviklinger skrives ikke ind i denne historie men kommer til gengæld i fokus i *kapitel 3*, hvorved det bliver muligt at læse hans udvikling på baggrund af den øvrige antropologiske historie. Kapitel 3 er en præsentation af etnografen, Jean Rouch, via de geografiske og tematiske felter, han gennem et menneskeliv har gjort til sine. Rouchs tilgang har fra starten været stærkt empirisk funderet og har rummet centrale dialogiske aspekter, men den har samtidig udviklet sig i et nært samspil med informanterne, med den antropologiske og filmteknologiske udvikling og med historiske begivenheder i Frankrig og Vestafrika.

I de efterfølgende kapitler, 4, 5 og 6, vil jeg afsøge og diskutere tre centrale temaer, der kan ses som grundpiller i en forståelse af Rouchs dialogiske etnografi. Jeg lægger ud med i *kapitel 4* at undersøge forskelle og ligheder mellem etnografisk film og etnografisk tekst som medier for formidling af en tværkulturel forståelse. Mange af os har en idé om, at det ikke er de samme typer viden, der kan behandles i henholdsvis film og tekst. Nogle har endda fremført, at vi kan afvise film som videnskab. Et af argumenterne har været, at den narrative film ikke evnede at beskrive kollektiviteter, idet den er afhængig af at formidle sin viden via enkelte filmede personer, der ikke så let lader sig anonymisere eller reducere til repræsentanter for 'en kultur'. Jeg vil forsøge at imødegå den kritik i *kapitel 4*, ligesom jeg løbende vil diskutere gyldigheden af en etnografi, der i så høj grad bygger på individer.

I Rouchs film spiller individet en fremtrædende rolle, både Rouch selv og hans informanter. Som det vil fremgå af de baggrundshistoriske kapitler 2 og 3, arbejdede Rouch usædvanligt tidligt med en selv-refleksiv stil, og selv-refleksivitet er netop siden repræsentationsdebatten blevet fremhævet som en af de måder, hvorpå man kan øge pålideligheden af sin etnografi. I *kapitel 5* vil jeg undersøge, hvordan denne selv-refleksive stil kan forbindes med en af Rouchs centrale metodiske interventioner, en *feed-back* metode, der danner rygraden i det, Rouch kalder en '*shared anthropology*'. Som termen antyder, er der her tale om dialogiske tilgange, og mens den ene side af dialogen er, at vi hører Rouchs egen 'stemme', er den anden naturligvis, hvordan informanternes stemmer får plads i formidlingen.

På baggrund af disse undersøgelser af Rouchs etnografiske film og tekster vil jeg i *kapitel 6* udlede, hvad jeg vil kalde Rouchs etnografiske virkelighed. Individets, dialogernes og fiktionernes roller er centrale i Rouchs epistemologi, og jeg vil diskutere, hvad det betyder for den videnskabelige gyldighed. I så grundlæggende spørgsmål henter Rouch ikke mindst inspiration i de vestafrikanske opfattelser af virkeligheden, og jeg vil eksemplificere, hvordan Rouch således indgår i epistemologiske dialoger, ved at gøre rede for hans 'Songhay teori om personbegrebet'. Endelig vil jeg i *kapitel 6* komme ind på de surrealistiske elementer i Rouchs etnografier, inden jeg afrundende diskuterer, hvordan vi med Rouchs epistemologi kan forstå etnografi som et kreativt møde, der dialogisk konstruerer ny tværkulturel viden.

I konklusionen i *kapitel 7* håber jeg at kunne give nogle gode bud på, hvordan dialogiske aspekter konstruktivt kan indgå i det etnografiske arbejdes forskellige faser både i et formidlingsmæssigt, et metodisk og et epistemologisk perspektiv.



### 1.3. Specialets metoder

Afsættet til dette speciale tages som nævnt ovenfor i en undren over, hvad der blev af de dialogiske aspekter i de etnografiske feltarbejder. Denne generelle undren startede på et personligt niveau under mit første længerevarende feltarbejde i Accra i 1998<sup>1</sup>. Adskillige gange var jeg frustreret over den manglende nytteværdi af mit feltarbejde for de, jeg udførte det iblandt. Min vigtigste metode var den deltagende observatørs, mit fokus på pragmatiske produktionsforhold i film- og tv-industrien var af helt konkret interesse for mine informanter, og min stadigt voksende interesse i kulturel identitet var affødt af, at det var et glødende debattemne i de ghanesiske medier. Men selv med de fælles oplevelser, interesser og erfaringer som ramme for de etnografiske møder med mine informanter forblev projektet frem for alt mit, alene af den grund at det var mig, der formulerede det. Jeg gjorde mig retrospektivt mange overvejelser om, hvordan man i et mere ideelt feltarbejde kunne opsøge for eksempel en lokal sociologistuderende eller en journalist og i fællesskab med en sådan 'lokal ekspert' stille bedre og mere relevante spørgsmål på baggrund af et delt perspektiv. I modsætning hertil havde mine tidligere erfaringer med at bruge et kamera som metodisk redskab i to korterevarende feltøvelser i henholdsvis Paris<sup>2</sup> og Langeskov på Fyn<sup>3</sup> nærmest af sig selv givet mig nogle helt anderledes direkte og personlige involveringer fra informanternes side. Disse refleksioner fra mine egne skrevne og filmede etnografier udgør en naturlig del af det grundlag, hvorpå jeg kan skrive dette speciale, og derfor vil også jeg være en synlig aktør i specialets refleksioner over etnografiske dialoger.

Mit hovedmateriale i specialet vil som skrevet være en læsning af Rouchs etnografier. Jean Rouch har publiceret tre større monografier (Rouch 1954; 1956; 1989[1960]) og en række artikler (f.eks. Rouch 1975a; 1975b; 1978), ligesom hans refleksioner over film, metode og antropologi kan læses i en række interviews (f.eks. Fulchignoni 1989; Marshall & Adams 1978; Prédal 1996). Endelig har han lavet mere end 140 film og taler direkte til publikum om metode i en del af sine film, blandt andre 'Chronique d'un été', 'Moi, un noir' og 'Tourou et Bitti. Les tambours d'avant', som er tre af de film, jeg vil behandle eksplicit. I forbindelse med dette speciale har jeg været i Paris<sup>4</sup>, på Musée de l'Homme og Centre national de la recherche scientifique (CNRS), for at gennemse en del af Rouchs film, der kan være svært tilgængelige uden for disse arkiver<sup>5</sup>. Jeg har set cirka 30 film, godt spredt både emne- og stilmæssigt og fordelt på hele Rouchs karriere. Det lykkedes mig desuden at møde Rouch selv både ved en offentlig filmforevisning på Musée de l'Homme og til et uformelt interview på hans stamcafé (Rouch, pers. kom. 13.7.2001).

Jeg vil først og fremmest analysere den genre af film, der kaldes '*ethno-fictions*', fordi Rouch her arbejder mest aktivt med tværkulturel forståelse og formidling, og fordi disse film er

---

<sup>1</sup> Jørgensen 2000; 2001.

<sup>2</sup> En øvelse, jeg foretog, mens jeg gik på filmskolen, Les Ateliers Varan. Dette mini-feltarbejde foregik med et kamera i hånden fra første dag og var en træning i Jean Rouchs dokumentariske stil, '*cinéma direct*'. Produktet blev filmen, 'U Sampieru Corsu' (Jørgensen 1995).

<sup>3</sup> Metodeøvelse på etnografisk afdeling, Aarhus Universitet. Metoden var den samme som ovenfor beskrevet, og ud over at producere filmen, 'Moshes Nytår' (Jørgensen & Givoni 1998), skrev vi en rapport, der blandt andet omhandlede den filmiske proces som etnografisk metode (Jørgensen & Givoni 1997).

<sup>4</sup> Jeg sender i den forbindelse en hjerteligt tak til Jysk Arkæologisk Selskab og Augustinusfonden for økonomisk opbakning af mit arbejde med Jean Rouch og etnografisk film. En anden varm tanke går til Philippe Lourdou (CNRS) og Françoise Foucault (Musée de l'Homme), der åbnede mange døre for mig i Paris, samt naturligvis til Jean Rouch selv.

<sup>5</sup> I det øvrige Europa er det først og fremmest de film, der falder inden for genren, '*ethno-fiction*', der er i distribution, sammen med den kontroversielle 'Les maîtres fous' (1954) og den nok mest kendte blandt Rouchs film, 'Chronique d'un été' (1960).

tiltænkt et bredere publikum, herunder europæiske antropologer. De talrige film om ritualer og besættelse må ses i et andet lys, for de er primært produceret for de filmedes, informanternes skyld og for eksperter i ritualer og religion i Vestafrika. I den forstand er deres gyldighed faktisk umulig at vurdere for mig. Det eneste rigtige i den forbindelse ville være at høre de filmedes egne udtalelser om dem, og da disse er sparsomt tilgængelige og ofte sekundære, har jeg planer om at rejse til Niger, inden det er for sent at komme til at tale med disse mennesker. Det projekt blev dog for omfattende for dette speciales rammer, og jeg baserer derfor her mine vurderinger på de omtalte overvejende sekundære kilder.

Dette store materiale til trods er det dog ikke uproblematisk at afklare Rouchs epistemologiske standpunkter<sup>6</sup>. Man kan aflæse en del om hans metoder direkte, men han har aldrig systematisk gjort rede for sine teoretiske overvejelser. Rouch har ikke publiceret længere antropologiske tekster siden 1960, og jeg vil være nødt til primært at læse epistemologien ud af hans film, suppleret med oplysninger fra teksterne om og af ham. At 'læse Rouch' er derfor en noget anderledes opgave end at læse de skrivende antropologer, der eksplicit har blandet sig i fagets debatter med logisk argumenteren. Man må strække sig til sit yderste både intellektuelt og i sine sansninger for at være lydhør over for Rouchs eksperimenterende og poetiske, ofte magiske og altid pragmatiske erfaringer. Epistemologiske spørgsmål må udledes og fortolkes på baggrund af det givne materiale, og de enkelte værker må holdes op imod en større helhed. De må læses i et historisk perspektiv, og man må være opmærksom på deres politiske og poetiske kontekster, ikke mindst i lyset af de store historiske omvæltninger, der i løbet af et halvt århundrede er sket i de vestafrikanske lande, hvor Rouchs informanter lever. Jeg vil vurdere gyldigheden i filmene med de samme begreber, som vi vurderer etnografiske tekster med, for dette er afgørende for at kunne forstå den etnografisk film som videnskabeligt ligeværdig med teksten. Ud over Rouchs materiale vil mine vigtigste kilder naturligvis være antropologiske tekster, men for at belyse specifikke træk ved filmens medie vil jeg desuden inddrage tekster fra kommunikationsteori og litteraturforskning. Inden for dette speciales rammer vil det ikke være relevant at foretage egentlige tekstanalyser af filmene, og jeg vil i stedet målrettet fokusere på deres dialogiske aspekter og kommunikative koder for at kunne vurdere deres evner til at formidle tværkulturel forståelse. Som sådan er dette speciale betinget af min læsning af Rouch, og det må ses som et partielt og positioneret indlæg i en antropologisk debat om repræsentation, epistemologi og dialoger.

#### **1.4. Hvad er etnografiske dialoger?**

Inden jeg nu kaster mig ud i at lokalisere, diskutere og vurdere etnografiens dialoger, vil jeg først klargøre, hvad jeg mener, når jeg skriver om dialogiske aspekter. Mit udgangspunkt er, at det etnografiske projekts mål er at engagere sig i og formidle tværkulturelle forståelser, og at dialoger er særdeles velegnede i skabelsen af sådanne forståelser. Jeg forstår ikke dialog strengt bogstaveligt som samtale, for eksempel interview, mellem to mennesker, men snarere som mulige

---

<sup>6</sup> Jeg forstår epistemologi som 'hvordan vi kan vide', altså som en erkendelseslære eller videnskabsteori og vil specialet igennem anvende begrebet således. Jeg forstår det også sådan, at der eksisterer forskellige epistemologier, og at individet, her Rouch, kan udvikle en epistemologi. Nogle læsere af Foucault ville nok forstå termen anderledes, idet Foucaults 'epistême' har en mere kollektiv, samfundsmæssig betydning. Også Rouch erkender, at epistemologi kan sættes i pluralis, og hans mål er, at "[...] one day we will discover other systems of explication and of science, and our Cartesian science will be enriched by this discovery" (Rouch i Fulchignoni 1989:273).

dialogiske *aspekter*. I en fænomenologisk og interpretativ forståelse lægger jeg heri den betydning, at der ikke kun udveksles ord, men værdier, betydninger, opfattelser, erfaringer og sansninger, samt at denne udveksling udføres af to aktive parter, begge modtagere og givere, og altid har i hvert fald en vis grad af reciprocitet.

Dialog kommer af det græske ‘dialogos’. ‘Dia’ betyder ‘gennem’, ‘mellem’, ‘af’ eller ‘om’ og ligner ‘dyo’ eller ‘di’, der betyder ‘to’. ‘Logos’ betyder ‘ord’ og kommer af ‘legein’, ‘at tale’ (Crapanzano 1992:197-8). Etymologisk betyder ‘dialog’ således at tale mellem eller gennem to mennesker, og det har en transformationel såvel som en oppositionel dimension. Det indeholder en indre spænding, som ikke rummes i ‘monografi’ (‘mono’: ‘alene’, ‘enkel’, ‘ene’; ‘graph’: ‘repræsentation via linier’, ‘tegning’, ‘skrift’). Dialogen er konfliktfyldt, levende og dramatisk, mens monografien er billedlig, statisk og autoritativ (ibid.). Man kan også modstille ‘dialog’ med ‘analog’ formidling, idet dialog er proces og noget, der illustrerer forandring, modsat analogien (ana-logos: ‘talking above/beyond/later’ (Tedlock 1979:388)), der er et produkt eller et resultat. Disse processuelle og dynamiske perspektiver gør dialogen til en specielt velegnet diskursiv form både i etnografisk deltagerobservation og i formidlinger, der søger at opløse etnografens monologiske autoritet.

Nogle af de forfattere, der har beskæftiget sig med dialogisk etnografi, har haft en tendens til at fetichere feltmødets dialoger, enten ved at give dem en “ontological status as a developing communication between people” (Dwyer 1977:146)<sup>7</sup> eller ved at forestille sig, at autoritet nærmest per automatik deles, når blot man læser både informantens og etnografens ord. Her forveksles beskrivelse og ideal. Dialog i felten har ikke nødvendigvis udviklende egenskaber, og ved at gengive dialoger i teksten beskriver man ikke nødvendigvis kun egalitære forhold, der former sig i venskaber, gensidighed og autenticitet. En af dialogens bagsider er faktisk, at den både kan sløre og bekræfte de magtrelationer, der ligger bag det talte ord. I en del af de etnografier, der er struktureret som samtaler mellem etnografen og en informant, ligger der yderligere en vis fare for, at informanten kommer til at fremstå som en repræsentant for kulturen. Til trods for, at dialoger kan fungere som et modstykke til autoritative etnografier, så forbliver de altså “representations of dialogue” (Clifford [1983]1988a:43) og rummer alle repræsentationens problemer.

Når vi nu ved, at dialoger ikke i sig selv sikrer en mindre autoritær etnografi, hvorfor så i det hele taget beskæftige sig med dem? Hvorfor ikke lade etnografen om at finde ordene og opgive ideen om at ‘give stemme’ til vores informanter? Når jeg i dette speciale fokuserer på dialoger i etnografien, er det da heller ikke for at sætte bestemte rammer for, hvordan etnografi partout skal bedrives, for hver enkelt feltsituation er unik og rummer forskellige muligheder. En af dem er samarbejde på forskellige niveauer og i forskellige faser af projektet, og feltarbejde bygger under alle omstændigheder på kreative interaktioner. De kan tage mange former, men de vil uundgåeligt være dialogiske i den forstand, at de involverer både etnografen og subjekterne. Vi vil næppe i dag høre nogen erklære, som Levi-Strauss gjorde “with some pride” (Dwyer 1977:150), at etnografen i felten er som en “psychologically amputated man .... cut off from his own group” (i Dwyer 1977:150). Feltarbejde består altid af historisk og kulturelt betingede møder, og det producerer en uomgængelig gensidig afhængighed mellem Selv og Anden (Dwyer 1982:271-2). Derfor kan den Anden ikke isoleres hverken fra Selvet eller fra de forhold, der har skabt mødet mellem Selv og Anden. Samtidig kan Selvet heller ikke isoleres og således ikke blot forsvinde ud af monografien.

---

<sup>7</sup> Se Crapanzano (1992:189) for en parallel kritik af Tedlock (1977).

Jeg vil undersøge, hvordan denne uomgængelige gensidige afhængighed er blevet forvaltet i etnografisk metodologi og formidling og at reflektere over dens konstruktive potentialer. Etnografiske tilgange er i sig selv altid dialogiske i en vis grad, men det er ikke altid, at vi er fuldt bevidste om hverken, hvad det er for dialoger, vi indgår i, hvordan vi omdanner dem til etnografisk viden, eller hvordan vi formidler dem til vores læsere. Min hypotese er, at der i dialogiske tilgange kan findes konstruktive strategier for tværkulturel forståelse, der kan udfordre de diskursive konventioner og magtfulde mønstre, der aktivt former feltens personer og diskurser i det etnografiske møde. Jeg tror derfor, at etnografien kan beriges af, at vi løbende grundigt overvejer hvilke dialogiske aspekter, hvert specifikke projekt kan rumme i hvilke faser, med hvilke mulige gevinster, hvilke mulige omkostninger og med hvilke formål. Men hvordan kan vi beskrive dialogiske aspekter? Hvordan kommer vi videre end denne konstatering af, at der findes en vis grad af dialog i enhver etnografi?

### **De dialogiske perspektiver**

Jeg vil specialet igennem analytisk adskille tre dialogiske perspektiver. Dialog kan udgøre en form for formidling, ikke kun i den bogstavelige forstand, at dialoger gengives i formidlingen, men også sådan at forstå, at man via formidlingen blander sig i samfundsdebatter. Dialog er ikke en metode. Dialog er en form for diskurs, som kan anvendes i forskellige metodologier (Tedlock 1979:390), og endelig er det også et perspektiv, der kan være integreret i epistemologien. De tre perspektiver overlapper i praksis hinanden, og den mest dialogiske etnografi både *går i dialog*, *bygger på dialoger*, og *er dialoger*.

### **Dialoger i formidlingen**

For det første *går* etnografien ideelt *i dialog* i den forstand, at dens viden deles med informanterne og indgår som ét ikke-privilegeret og diskuterbart argument i dialog med informanternes argumenter. Sådanne dialoger undgår autoritære distanceringer og synliggør informanten som et menneske med samme subjektivitet og status som den etnograf, han er i dialog med. Det kan foregå ved, at dialoger gengives direkte i formidlingen, men dette er ikke - som allerede nævnt - den eneste konstruktive strategi. Samtidig kræver en dialogisk formidling, at man formidler selv-refleksivt, ikke blot ved at beskrive sin ankomst og fortælle, at man lavede interviews og lignende, men ved at reflektere over sine valg, sine roller og feltens påvirkninger på én selv.

Dialoger kan også tage form af *feed-back* processer, hvor etnografen præsenterer en del af sin fortolkning af feltsituationerne for informanterne, for eksempel med fotos, film eller ord. Herved kan en katalyserende effekt på processen ofte opnås, og *feed-back* kan således anvendes som et konkret metodisk redskab.

### **Metodiske dialoger**

For det andet *bygger* etnografien *på dialoger* i den forstand, at deltagerobservation er betinget af sproglige og ikke-sproglige udvekslinger. En del antropologer (se f.eks. Hastrup 1992:12) har argumenteret for, at deltagerobservatøren må bestræbe sig på at nærme sig informanterne i en sådan grad, at man begynder at opleve og erfare verden på samme måde, som de gør det, at man gradvist bevæger sig ind over grænsen mellem 'selv' og 'anden', og at man

bliver i stand til at efterligne deres adfærd og dermed forstyrrer feltens 'normalitet' mindst muligt. Ingen af mine felterfaringer har givet mig mulighed for en så radikal tilnærmelse endside at opløse mit 'selv'. Jeg har snarere oplevet, at jeg blev mere bevidst om mit 'selv', fordi det blev artikuleret i mødet med den 'anden', og sådan genererer tværkulturelle møder ofte nye former for fremmedhed (Dwyer 1982:176-7, 285). I en sådan proces konstrueres nye betydninger og nye former for gensidig forståelse, og netop herved kan deltagerobservatøren, 'selvet', indgå i en ægte dialog, der har en effekt på begge mødets parter. Etnografen må vedgå sig sin personlige involvering og sit ansvar for projektet ved løbende at søge at gøre sig sine roller i feltens situationer bevidste, reflektere over dem og dermed forsøge at anvende sin person og alle dens usædvanligheder som metodiske redskaber (Ellen 1993:32).

### **Epistemologiske dialoger**

For det tredje *er* det enkelte etnografiske projekt i sig selv en dialog, hvis det i udgangspunktet og hele gennemførelsen formuleres som et kooperativt samarbejde mellem etnografen og en anden part. Et sådant samarbejde fordrer et engagement over for partnerens epistemologiske udgangspunkt, en bevidst eksplicitering af ens eget, og en åbenhed over for at revidere det og ultimativt overtage epistemologiske elementer fra den anden. I en meget dialogisk etnografi vokser perspektiverne sammen, fordi man her ikke blot udfører dialogisk deltagerobservation for at gennemføre sit eget projekt, men har formuleret projektets overordnede rammer i samarbejde med informanterne. Man har tilbudt sin arbejdskraft i et projekt, hvori alle involverede parter på et refleksivt niveau har overvejet, hvad projektet går ud på, hvilke publikummer det sigter efter, og hvad man hver især ønsker at opnå med det.

### **Epistemologiske dialoger**

- i formuleringen af projektet

Hvad er etnografisk viden?

Hvis projekt er det?

Hvem kan bruge den etnografiske viden til hvad?

### **Metodiske dialoger**

PROJEKT

- i felten, deltagerobservationen

Hvem taler sammen?

Hvordan foregår dialogerne?

BYGGER DET ETNOGRAFISKE PROJEKT

PÅ DIALOGER?

### **Dialog i formidlingen**

- i produktet

ER DET ETNOGRAFISKE

DIALOGISK I SIT UDGANGSPUNKT?

Hvem formidles der til?

Hvis stemme(r) er det, vi hører?

Er det etnografiske projekt eksplicit omkring sine politiske aspekter?

Bruges den etnografiske viden til at påvirke verden?

GÅR DET ETNOGRAFISKE PROJEKT I DIALOG?

Model 1. De dialogiske perspektiver (min egen model).

I min analyse vil jeg belyse de dialogiske aspekter fra disse analytisk adskilte perspektiver, formidlingen, feltarbejdet og epistemologien. Jeg forstår ikke det dialogiske aspekt som et enten-eller i det enkelte etnografiske projekt, men som noget, der kan være inkorporeret via et eller flere perspektiver og i højere eller mindre grad. Dette er en meget bred fortolkning af begrebet i forhold til de antropologer (f.eks. Crapanzano 1980, 1992; Marcus & Cushman 1982; Dwyer 1982; Clifford 1983a, 1983b; 1986<sup>8</sup>; Sanjek 1990; Kohl 1998), der taler om dialogisk etnografi i den mest snævre betydning, nemlig som en konkret tale-handling mellem to parter, etnografen og informanten.

For at kontekstualisere dette speciales interesse i dialogens potentialer vil jeg nu give et historisk rids over dialogens rolle i antropologien op til i dag.

---

<sup>8</sup> Som Rabinow (1986:245-6) påpeger, er Clifford noget ambivalent omkring termen, 'dialogisk'. Han bruger den først i sin bogstavelige betydning, som en verbal udveksling mellem to subjekter, men tilføjer siden: "To say that an ethnography is composed of discourses and that its different components are dialogically related, is not to say that its textual form should be that of a literal dialogue"(Clifford 1986:135).

## Kapitel 2: Historiens etnografiske dialoger

Dette kapitel vil forme sig som en kronologisk historisk sondering af det dialogiske ‘terræn’ i etnografien op gennem det 20. århundrede. Etnografiens dialoger udspiller sig i en kompleks og langt fra unilineær historie. Jeg kan ikke foregive at favne ethvert dialogisk projekt, der er foregået, men jeg vil pointere de vigtigste tendenser i de etnografiske dialogers historie. Etnografisk film vil her fylde en del, fordi dialoger i særlig grad har været integreret i arbejdsmetoden og formidlingen i etnografiske film. Film har op gennem det sidste århundrede haft en både sær og særlig status i forhold til den skrevne etnografi, og mens mange visuelle antropologer mærker en større accept og integration i antropologien i disse årtier (MacDougall 1998:94, Henley 2000, Pink 2001, Storås 2001, Jenssen 2001), så kan man stadig se etnografisk film og visuel antropologi som en subdisciplin, der i perioder har udviklet sig stort set autonomt i forhold til den øvrige antropologi. De sidste årtiers større grad af integration er ikke blot et udtryk for, at den visuelle antropologi har tilpasset sig moderdisciplinen, eller omvendt, men et resultat af en kompleks historie af teoretiske og tekniske, diskursive og eksperimentelle erfaringer både inden- og udenfor de to felter. Når jeg har valgt at skrive den etnografiske og den skrevne etnografis historier sideløbende, er det dels fordi, jeg trods alt mener, at de to felters historier fletter sig ind i hinanden, og dels for at synliggøre de tidsmæssige forskydninger, der eksisterer mellem dialogens udvikling i henholdsvis det ene og det andet felt.

Perioden omkring og efter repræsentationsdebatten er central i de etnografiske dialogers historie, fordi man her fokuserede både på den side af en dialogisk tilgang, der handler om en direkte involvering af informanter i de etnografiske processers forskellige faser og samtidig på dialogens anden side, på en selv-refleksiv tilgang. En større bevidsthed om forholdet mellem etnograf og informant kom i denne periode på antropologiens dagsorden, og derfor er denne samt tiden efter den mere udfoldet end de tidligere perioder.

### 2.1. Tidlige dialoger

Alle de store personligheder i antropologiens tidlige historie (L.W. Morgan, Edward Tylor, Baldwin Spencer, E.F.Wilson, Alfred L.Kroeber, Franz Boas, A.C.Haddon m.fl.) før og omkring århundredeskiftet havde en positivistisk tilgang til faget. De opfattede kulturen som et objekt for videnskaben og interesserede sig for mennesket primært som et kulturelt væsen. De tillagde følgelig ikke individuelle personligheder og subjektive vinkler på verden megen betydning. Dette til trods, så kan man finde enkelte, spæde kim til en dialogisk etnografisk metode hos nogle få af disse pionerer. Franz Boas brugte således indfødte informanter som indsamlere af ‘traditionel kultur’ som myter og folkeeventyr og dannede forskerteams, hvor mange indfødte deltog (Stockings 1974). En samtidig, men mindre berømt ‘selvlært etnograf’, fysikeren James Walker, udgav i 1917 monografien, ‘The Sun Dance and Other Ceremonies of the Oglala Division of the Teton Sioux’, der byggede på 18 års ophold (1896-1914) i Sioux’s Pine Ridge Reservation. Denne blev i starten af 1980erne suppleret med fire udgivelser med tekster indsamlet af James Walker og brødrene, Charles og Richard Nines<sup>9</sup> (Walker 1917; 1982a; 1982b: 1983). Bøgerne er de første polyfone etnografiske undersøgelser, idet de indeholder tekster af såvel Walker som en lang række informanter, der er anført som fortællere, forfattere eller transkriptører ved hver enkelt

---

<sup>9</sup> Charles og Richard Nines var hvide mænd, der var blevet opfostret af Lakota indianerne (Walker 1982b:xiii).

tekst. Mange forskellige stemmer taler således i disse bøger om en virkelighed betydelig mere kompleks, dynamisk og flertydig, end samtidens primært evolutionistiske og empiristiske etnografier har gjort det.

Når såvel Walker som Boas og andre etnografer indgik i samarbejder med deres informanter, skal det ses som et udtryk for, at det var de mest effektive metoder i den grundige dataindsamling. Hverken Boas' eller Walkers bøger indeholder etiske refleksioner over autoritet eller autenticitet, og sådanne kom først på dagsordenen langt senere. Omend visionerne har været en kulturbevarelse, der også skulle komme henholdsvis Kwakiutl og Sioux indianerne selv tilgode, kan man derfor kun tale om at der metodisk arbejdes dialogisk både hos Boas og Walker.

## 2.2. Deltagerobservation og dialoger

Med afsæt i Malinowskis 'Argonauts of the Western Pacific' (Malinowski 1922), baseret på et flerårigt feltarbejde på Trobrianderne (1914-18), etableredes den intensive deltagerobservation som etnografiens fornemmeste metode. Malinowskis afgørende pointe var, at feltarbejderen gennem en langvarig deltagelse i det sociale kan opnå en insider-position, der gør én i stand til at "grasp the native's point of view, his relation to life, to realize *his* vision of *his* world" (Malinowski 1922:25). Som feltarbejder må man gå i dialog metodisk, både i konkrete dialoger som mere eller mindre strukturerede interviews og samtaler og i mere kropslige, sanselige og non-verbale dialoger, siger Malinowski. Men dialogerne var stadig ekskluderet i formidlingen hos Malinowski, for etnografien skulle være et objektive projekt. Dialogerne var et videnskabeligt instrument, der skulle fungere som en del af dataindsamlingen, analyseres og på sådan vis indgå i "the final authoritative presentation of the result" (Malinowski 1922:3-4). I den sansede oplevelse lå der ikke nogen modsætning til objektiviteten, for som videnskabsmand mente man netop, at den intellektuelle 'fordøjelse' af de sansede data kunne gøre dem objektive.

Deltagerobservationen blev det omdrejningspunkt, der etablerede etnografien med fælles metodiske konventioner, og sammen med magtfulde teoretiske abstraktioner som især Malinowskis funktionalisme og Radcliffe-Brownes struktur-funktionalisme samt Boas' komparative metode, konstitueredes antropologien i 1920-1950erne som en respekteret akademisk disciplin både i USA og Europa. Antropologien beskæftigede sig med systemtænkning, der fokuserede på kollektiviteter og ikke gav plads til dialoger med informanterne, hverken epistemologisk eller i formidlingen. Evans-Pritchards<sup>10</sup> generalisering af Nuerne i klassikeren, 'The Nuer' (Evans-Pritchard 1940) giver et godt eksempel på, hvordan de systematiske teoretiseringer nærmest fejede informanterne ud af teksten: "Facts can only be selected and arranged in the light of theory. If I am accused of describing facts as exemplifications of my theory, I have been understood", skrev Evans-Pritchard (1969:261).

Den etnografiske films historie går med pionererne Haddon og Spencer<sup>11</sup> (de Brigard 1995:15-8; Long and Laughren 1993; Henley 2000:208) lige så langt tilbage som etnografiens historie. Franz Boas er anerkendt som en af det etnografiske feltarbejdes mest betydningsfulde

---

<sup>10</sup> Evans-Pritchard var på andre punkter en progressiv antropolog, der blandt andet var meget eksplicit omkring sin egen påvirkning af 'det antropologiske objekt' og tidligt påpegede, at også ikke-vestlige informanter besad en rationalitet.

<sup>11</sup> Alfred Haddon medbragte et kamera på sin Cambridge Expedition til Torres Strait i 1898 og filmede her nogle korte sekvenser af en melanesisk indvielsesceremoni, og på hans opfordring filmede Baldwin Spencer i 1901 og 1912 flere sekvenser med indfødte australieres dans (Long and Laughren 1993; Henley 2000).



pionerer, men mindre kendt er det, at han også tog et filmkamera med i felten hos Kwakiutl indianerne. Boas havde visioner om et egentligt program for en amerikansk ledet visuel antropologi, der skulle inkludere både dokumentationsmateriale fra hele verden og etnografiske fiktionsfilm, men projektet kuldsejlede, antagelig på grund af manglende sponsorering (Jacknis 1987), ligesom hans egne film aldrig blev redigeret og derfor ikke nåede ud til publikum. Det blev Boas' studenter, som Herskovits, Efron og Mead, der for alvor begyndte at undersøge filmens potentialer i deres feltarbejder i 1920'erne og 1930'erne. Margaret Mead og Gregory Bateson gjorde vedholdende brug af visuelle medier i deres behavioristiske og komparative antropologi på Bali, Ny Guinea og i USA i 1930'erne<sup>12</sup>. Formålet med at anvende film var på den ene side en kulturkritik, byggende på minutiøse sammenligninger af børneopdragelse i forskellige kulturer (se f.eks. Mead and MacGregor 1951:181-6), som for eksempel i filmene 'Childhood Rivalry in Bali and New Guinea' (1953) og 'Bathing Babies in Three Cultures' (1951), og på den anden side en dokumentation for præservering af kulturer, der en dag ville forsvinde (Mead 1995:3). Mead og Bateson forsøgte i deres optagelser at forfølge læremestrene, Boas' og Haddons positivistiske vidensideal, men Mead erkendte, at sociale situationer ikke kan beskrives objektivt og skrev: "Actually in matters of ethos, the surest and most perfect instrument of understanding is our own emotional response, provided that we can make a disciplined use of it" (Mead 1968 i Jacknis 1988:172). Der er dog en hel del ambivalens og uenighed mellem Mead og Bateson at føje til dette standpunkt, og Mead skrev andetsteds: "If tape recorder, camera, or video is set up and left in the same place, larger batches of material can be collected without the continuous self-consciousness of those who are being observed. The camera or tape recorder that stays in the same spot(...) does become part of the background scene, and what it records did happen" (Mead 1995:9).

Ira Jacknis (1988:160) beskriver, hvordan de to etnografer netop via deres brug af film og fotografi intervererede markant i balinesernes 'virkelighed'. De foreslog for eksempel at inkorporere elementer fra én rituel dans i en anden for at få bedre optagelser, hvilket viste sig at ændre dansen permanent (op.cit.:168). Et andet eksempel er, at de foreviste nogle af deres film til deres subjekter, en handling, hvis effekt ikke beskrives yderligere i Jacknis (ibid.), men som hos andre visuelle antropologer har haft store metodologiske konsekvenser<sup>13</sup>. På den ene side pegede Mead og Batesons eksperimenter med de visuelle medier frem i tiden med deres provokative elementer og erkendelse af subjektivitet (se f.eks. op.cit.:168). På den anden side var Mead og Batesons interesse for filmen som dokumentation lidt uheldig, fordi den fik etnografisk film til at fremstå i et positivistisk lys i modsætning til resten af antropologien, der i stigende grad vendte sig imod visionen om kulturel præservering som både ufrugtbar, uetisk og umulig (Davies 1999:118). Davies vurderer, at dette var skæbnesvangert for etnografisk films status i antropologien, fordi Mead og Bateson var de eneste, der i disse årtier tegnede det<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> I denne periode blev etnografisk film i stigende grad anvendt i undervisning og på museer. 16 mm fremviseren blev udbredt, og denne teknologi betød, at for eksempel Mead og Batesons film blev set af et meget bredt publikum (Brigard 1975:20). Uanset de fejl og mangler, man kan påpege i Mead og Batesons film, har parret haft stor betydning for visuel antropologi i kraft af deres store arbejde og deres vedblivende insisteren på, at filmens status ikke er underordnet tekstens i etnografien.

<sup>13</sup> Heriblandt Jean Rouch. Se afsnit 4.2 og 5.4 om Rouchs brug af en *feed-back* metode.

<sup>14</sup> Der var andre, der i årene op til krigen brugte filmiske optagelser, for eksempel Marcel Griaule og Michael Herskovits, men for disse var filmene ikke integrerede i forskningen, men snarere på linie med de fotos og tegninger, der illustrerede den egentlige etnografi, teksten (Brigard 1975:26).

### 2.3. Systemtænkning og forsøg med 'the native voice' i etnografisk film

I årtierne under og efter krigen var de funktionalistiske og strukturfunktionalistiske bevægelser dominerende i antropologien og fra 1960erne også strukturalisme som hos Levi-Strauss eller i form af forskellige strukturmarxistiske modeller. Ingen af disse teorier levede nogen høj status til individet og dermed heller ikke til dialogiske eksperimenter. Enkelte biografier var dog undtagelser fra denne situation, idet de baserede sig på dialoger med informanter, som hos Victor Turner (1967; 1975) og Marcel Griaule. I Griaules forfatterskab står 'Conversations with Ogotemmêli' (Griaule [1948]1965) som kulminationen på et gensidigt forhold af oplæring og formidling af viden, idet Griaule her efter mere end 10 års feltarbejde oplæres i Dogons "deep knowledge" (op.cit.:xiv-xv). Dogons 'elders' havde det som et bevidst mål at gøre deres intellektuelle og kosmologiske viden kendt, og de udvalgte Ogotemmêli som talsmand (Dieterlen i Griaule 1965:xvi). Ogotemmêlis og Griaules autoriteter er således gensidigt afhængige, og den etnografi, der skabtes i deres møde, er et eksplicit udtryk for, at "ethnographies are fictions both of another cultural reality and of their own mode of production" (Clifford 1988:144).

Inden for etnografisk film oplevede man i løbet af 1950erne en stadig stigende anerkendelse både videnskabeligt og populært, politisk og kunstnerisk med dannelsen af institutioner som det franske International Committee on Ethnographic Films (CIFE) og det tyske Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) og med blandt andet Asen Balikcis Netsilik Eskimo serie, John Marshalls Bushmen film og Jean Rouchs vestafrikanske film (Brigard 1995:28-34). Filmene blev stadigt mere brugt i antropologisk undervisning, der blev dannet komiteer, arkiver og egentlige uddannelser i visuel antropologi, og flere og flere publikationer om visuel antropologi så dagens lys (se Brigard 1995:38-43).

Omkring 1960 skete der en for den etnografiske film teknologisk revolution, idet det blev muligt at optage med synkron-lyd. Hermed kunne de filmede pludselig komme direkte til orde<sup>15</sup>, og blandt andet i kraft af denne mulighed fik den dogmatiske dokumentar, der med sin tredje persons narration berettede om kulturer helt uden at give de filmede stemme, i 1960erne og 1970erne konkurrence fra en ny konvention, 'observational cinema'. Denne kan helt op til i dag siges at være en af de mest dominerende normer for etnografiske film. Her læner dokumentaren sig op ad cinematografiske konventioner og forsøger at skabe en sammenhængende, handlingsbaseret narrativitet filmen igennem. Filmmagerens metoder er observation og interview, og han følger sine informanternes bevægelser i verden for at fange de spontane og karakteristiske situationer, der kan give seeren indblik i de filmedes subjektive erfaring. Han forsøger således både i metode og formidling at være åben over for de filmedes kategorier og lade dem styre den etnografiske proces så meget som muligt. Hvor etnografiske film før oftest havde beskrevet 'hele kulturer', appellerede den nye dynamiske tilgang nu til, at man skildrede kulturer via individer, og derfor kom den individuelle aktør her i fokus i filmene, hvilket var meget tidligt i forhold til i resten af antropologien.

Der er således gode potentialer for at eksperimentere med dialogiske aspekter i den observerende tilgang, men stadig er filmskaberens autoritet omfattende i kraft af den selektion og

---

<sup>15</sup> Inden for etnografisk film havde man siden 1927 haft muligheden for i redigeringen at lægge lyd til filmen, og dette havde skabt film, der, med MacDougalls ord, var domineret af "a flood of words" (MacDougall 2000:106). Som i den etnografiske disciplin generelt var man optaget af at forklare og beskrive det, man allerede så på billederne, og filmene var ofte holistiske beskrivelser af small-scale samfund, der illustrerede antropologiske pointer. I næste kapitel beskriver jeg, hvordan Rouch, som en af ganske få, allerede i 1950erne brød med disse konventioner.

redigering, han nødvendigvis må foretage. Den endelige film kan bedst betegnes som en indlevende anden-persons fortælling, der nok forsøger at lade sig styre af de filmedes oplevelsesverdener og af deres egne kategorier men samtidig støder på en begrænsning i denne henseende, fordi etnografens egen autoritet ikke kan elimineres. Robert Gardners film, eksempelvis 'Dead Birds' (1963), 'Rivers of Sand' (1975) og 'Forest of Bliss' (1985), er blevet kritiseret for at være nogle af de mest autoritative eksempler på genren, fordi de er stærkt personlige og poetiske fortolkninger. Samtidig repræsenterer Gardners film præcis nogle af de elementer, Clifford og Tyler senere efterlyste i 'Writing Culture' (Clifford & Marcus 1986), for Gardner eksperimenterede med et poetisk, subjektivt blik og med at overskride tekstkonventioner, idet han byggede filmene op omkring de filmede kulturers egne litterære konventioner, henholdsvis Dani myter og Hindu dikotomier.

En anden imødekommelse af autoritetsproblemet var Sol Worth og John Adairs eksperiment med 'native films', som de påbegyndte i 1966 (Worth and Adair 1970; 1972; Brigard 1995:31; Davies 1999:133-5). De oplærte seks Navajo kvinder og mænd i at filme deres egne fiktionsfilm med 16 mm kameraer og siden redigere materialet, og de forventede hermed, at andre narrative former ville vise sig, og at disse ville reflektere deres kognitive processer og kultur (Worth and Adair 1970:9; 1972:27-8). Det viste sig, at det ikke var helt så enkelt at indfange '*the native's point of view*', men projektet bragte store mængder af viden om Navajos kultur til både Navajoerne selv og til antropologien, og op til i dag er filmene populære i amerikanske eksperimentalfilm kredse<sup>16</sup>.

En hel stribe antropolog-filmmagere kunne nævnes som repræsentanter for '*the observational style*' (MacDougall [1973]1995; Young [1974]1995), men nogle af de allermest fremtrædende var det australsk-amerikanske par, David og Judith MacDougall. De har berettet om, hvordan David under optagelserne til filmen, 'To Live With Herds' (1972) hos Jie i Kenya altid gik rundt med kameraet på skulderen, uanset om det var tændt eller slukket, for at de filmede skulle vænne sig til det som en del af hans person og dermed aldrig være opmærksomme på, om de blev filmet eller ej (MacDougall 1995[1973]:128-9). I deres arbejde blandt Turkana i Uganda i starten af 1970erne ændredes MacDougalls syn på filmskaberens status, og de erkendte i højere og højere grad, at uanset hvor meget de filmede vænnede sig til deres og kameraets tilstedeværelse, så var de aldrig upåvirkede heraf. Derfor måtte antropologens tilstedeværelse synliggøres i filmen, og det blev en lille antropologisk sensation, da mændene i 'Under the Mens Tree' (1974) talte om Davids og kameraets tilstedeværelse. I 'A Wife Among Wives' (1981) tog MacDougalls endnu et skridt i en dialogisk retning og gav en af Turkana kvinderne et kamera, hvorefter de klippede hendes egne optagelser sammen med deres optagelser af hende. MacDougalls tidligere film og artikler (MacDougall 1973; 1978; 1982; 1991<sup>17</sup>) illustrerer hermed en bevægelse inden for etnografisk film fra en observationel stil til en mere partcipatorisk

---

<sup>16</sup> Selve projektet med 'indfødte film' er siden gentaget i mange varianter (se f.eks. Turner 1990; Gallois and Carelli 1995; Balikci and Badger 1995), ikke mindst siden video-formatet blev populært sidst i 1960erne, for disse meget mere billige og håndterlige kameraer gav langt større mulighed for at anvende film i tværkulturelle projekter.

<sup>17</sup> Op til i dag er David og Judith MacDougall stadig nogle af de helt centrale figurer inden for den visuelle antropologi. De udforsker fortsat samspillet mellem de filmedes og filmskaberens virkelighed, og David MacDougall er en af de mest reflekterede debattører omkring etnografiske film (se f.eks. MacDougall 1998).

tilgang<sup>18</sup>, som bredte sig til hovedparten af den etnografiske films udøvere i løbet af 1960erne og 1970erne.

Her foregreb man mange af repræsentationsdebattens problematikker og fokuserede på mødet mellem etnografen og de filmede, som for eksempel i Gary Kildeas intime, subjektive og selvrefleksive portræt af en philippinsk families kamp for overlevelse i 'Celso and Cora' (1983), som i Kim McKenzies 'Waiting for Harry' (1980), hvor australske Harry nærmest tager magten over den filmiske proces, eller i Jorge Prelorans '*ethnobiography*' film, der bygger på de filmedes livshistorier og forsøger at se den filmede kultur gennem dens medlemmers øjne (Preloran 1978, Preloran & Preloran 1989)<sup>19</sup>.

"Ethnographers should make themselves familiar with contemporary film theories and abandon the notion that the camera purely and simply shows reality", havde en etnografisk filmskaber, belgieren Luc de Heusch (i de Brigard 1995:35) skrevet allerede i 1962. På dette tidspunkt har udtalelsen været radikal, men såvel Gardner som Heusch havde gjort sig denne erfaring, ligesom deres franske kollega, Jean Rouch, som vi fra næste kapitel skal høre meget mere om, allerede fra midten af 1950erne havde arbejdet med en provokativ og intervenerende stil, hvori han eksperimenterede med dialogiske aspekter, satte spørgsmålestegn ved, hvad det er for en virkelighed, etnografien kan formidle, og satte individet i fokus.

## 2.4. Individet i etnografien

En af de antropologer, der først satte en større individorientering på dagsordenen i antropologien generelt, var nordmanden, Frederik Barth (1963; 1966), der byggede sin model for transaktionalisme på et aktørorienteret kulturbegreb<sup>20</sup>. Efter at enkelte etnografer havde gødet jorden for en mere dialogisk inspireret etnografi i 1960erne ved at gøre spæde tiltag til en mere individorienteret tilgang, valgte en række etnografer i 1970erne og de tidlige 1980ere at give deres informanter stemme i den etnografiske tekst ved at publicere deres etnografier som dialoger mellem to individer, etnografen selv og informanten. Heriblandt var Camille Lacoste-Dujardins 'Dialogues des femmes en ethnologie' (1977), Jean-Paul Dumonts 'The Headman and I' (1978) og Marjorie Shostaks 'Nisa' (1981). Kewin Dwyers 'Moroccan Dialogues' (1982) og Vincent Crapanzanos 'Tuhami' (1980) bestod også primært af dialoger, og Crapanzano formidlede denne etnografiske proces som en transformation på et personligt niveau for både ham, etnografen, og informanten, Tuhami. I de dialogiske etnografier involverer etnografen sig selv som person, og han demystificerer i denne proces sin videnskabelige autoritet. Får vi lov at kigge ham over skulderen, fremstår han pludselig både som et menneske med sårbarhed, længsler og behov og som en positioneret forsker med interesser, der former forskningens kurs. Crapanzanos pointe var, at mens en gensidig konstruktion er kernen i enhver etnografi, og derfor bør den ekspliciteres, har

---

<sup>18</sup> I artiklen "Beyond Observational Cinema" (MacDougall [1973]1995) argumenterede David MacDougall for, hvordan den observationelle tilgang må afløses af en partcipatorisk tilgang, men i det interessante efterskrift fra 1995 betoner MacDougall det fælles udgangspunkt tilgangene har i "acknowledging that a film was the product of human agency (a filmmaker holding a camera) and not an anonymous and 'definitive' institutional statement about a subject" (MacDougall 1995).

<sup>19</sup> Se MacDougall 1998:113-5,119.

<sup>20</sup> Et mere formelt udtryk for, at man nu i stigende grad så antropologien som et interrelationelt projekt var, at the American Anthropological Association i 1971 vedtog, at det første princip i foreningens 'code of ethics' skulle være "Responsibility to people and animals with whom anthropological researchers work and whose lives and cultures they study" (AAA 1998; Fluehr-Lobban 1991:33).

etnografer en tendens til fejlagtigt at antage, at de simpelthen har opnået indsigt og samtykke i den andens virkelighed, hvormed de mener at kunne skrive fra "the native's point of view" (Malinowski 1922:25).

Andre måder at give stemmer til informanterne findes for eksempel i Rosaldo's 'Ilongot Headhunting 1883-1974' (1980), der er Rosaldos redigering af Ilongots narrationer om lokal historie eller i deciderede polyfoniske etnografier som Bahr et al. (1974) og Bulmer & Majnep (1977). På forsiden af 'Piman Shamanism and Staying Sickness (Ka:cim Mumkidag)' (Bahr et al. 1974) opgives hele fire ophavsmænd, nemlig Bahr (antropolog), Gregorio (shaman), Lopez (oversætter) og Alvarez (redaktør). De tre sidstnævnte er Papago indianere, mens Bahr, den amerikanske antropolog, initiativtager og organisator af projektet har forsøgt at dele sin autoritet så meget som muligt, ikke kun ved at alle krediteres på lige fod, men i hele bogens narrative konstruktion. Lopez' og Alvarez' stemmer høres ikke direkte i teksten, men de bidrager til at gøre romanen ægte to-sproglig, idet de ikke kun foretager en sproglig men også en kulturel oversættelse, som ekspliciterer Bahrs fortolkninger (Clifford 1983a:140-1).

## 2.5. 'Writing Culture' og repræsentationsdebatten

Generelt oplevede man op gennem 1970erne og 80erne inden for antropologien en stigende udhulning af den etnografiske autoritet. Dette var ikke noget isoleret fænomen, men et udslag af en generel krise i de sociale og humane videnskaber og noget, der er blevet set som en reaktion på globale magtforskydninger, primært som følge af koloniernes uafhængighed og andre ændrede magtforhold i de traditionelle periferier (Clifford 1986:8). Herunder ændrede et stigende uddannelsesniveau mange etnografers konkrete arbejdsvilkår, for da flere og flere informanter nu både kunne læse og skrive, kunne de også bedre inddrages i det etnografiske projekts forskellige faser. Magtbalancen mellem europæere og amerikanere i modsætning til resten af verden blev taget op til revision og i bøger som Paulin Houndondji's 'Sur la 'philosophie' africaine' (1977), Edward Said's 'Orientalism' (1978) og Eric Wolf's 'Europe and the People Without History' (1982) blev der sat kraftige og store spørgsmålstejn ved de måder, hvorpå den vestlige verdens videnskaber indtil da havde repræsenteret resten af verden.

Med udgivelsen af antologien, 'Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography' (Marcus & Clifford 1986) satte en gruppe amerikanske antropologer fuldt blus under en allerede ulmende debat om autoritative etnografiske tekstkonventioner. Samme år udkom 'Anthropology as Cultural Critique' (Marcus & Fischer 1986), der var et parallelt opgør med etnografiens distancerende objektivisering og desuden et argument for via tværkulturelle komparationer (op.cit.: 157-63) at bruge de antropologiske erfaringer indhentet uden for egen kultur til netop at kritisere egne kulturelle forhold. Omdrejningspunktet var i begge bøger en kritisk problematisering af etnografisk formidling og af det traditionelle feltarbejde, og forfatterne var blandt andet inspirerede af Foucaults diskursive perspektiv og af postmoderne strømninger inden for kunsten og litteraturen som hos Derrida og Lyotard, der ønskede at dekonstruere tekstens autoritative former og søge nye, eksperimenterende veje. Flere forfattere, også blandt de, der bidrog til 'Writing Culture', skrev i årene før og efter selvstændige artikler og bøger om repræsentationsproblematikker (f.eks. Crapanzano 1977; Clifford 1983a; Fabian 1983; 1988; Marcus 1982; 1983; Marcus & Cushman 1982), men ingen enkelt bog er i eftertiden blevet tættere

forbundet med repræsentationsdebatten end 'Writing Culture'. Bogens forfattere var optagede af *tekster* og deres autoritet, men i lige så høj grad af etnografiske *kontekster*, af magt, modstand, innovationer, institutionelle bindinger og begrænsninger. De søgte at gøre op med tidens dominerende, rationalistiske idéer om, at videnskaben er privilegeret og står hævet over historiske og retoriske processer, og at den gode videnskab blot er et spørgsmål om metodisk præcision (Clifford 1986:2). Mere overordnet kan man se debatten omkring 'Writing Culture' som en krystallisering af usikkerheder både omkring antropologiens subjekt (traditionelt 'den anden'), dens metode (traditionelt deltagerobservationen), dens medie (traditionelt monografien) og dens intentioner (traditionelt information snarere end praksis) (James, Hockey og Dawson 1997:2).

### **Dialogiske eksperimenter: Polyfoni, Kooperation, (auto)biografi**

Stephen Tyler argumenterede i 'Writing Culture' varmt for polyfoniske eksperimenter: "We better understand the ethnographic context as one of cooperative story making that, in one of its ideal forms, would result in a polyphonic text, none of whose participants would have the final word in the form of a framing story or encompassing synthesis - a discourse on the discourse", skrev han (Tyler 1986:126). I polyfonien fremstår informanterne med navns nævnelse og egen stemme, som levende aktører og subjekter, men polyfoni skulle ikke hverken forstås som en omgåelse af ansvaret for teksten fra forfatterens side eller som en skyldbetyngt higen efter demokratisk balance. Det skulle heller ikke ses som en stilistisk raffinering af de erfaringer, etnografer allerede havde gjort sig med kollektive forfatterskaber for eksempel i forbindelse med analyser af myter og fortællinger. Polyfoniens vigtigste karakteristika var netop ikke dens form, men det forhold at formen skulle udspringe af et kooperativt, dialogisk samarbejde mellem etnografen og hans samarbejdspartnere og informanter i felten. Målet med de polyfoniske projekter var at omdefinere og i højere grad dele den etnografiske autoritet med de, der var dens fundament og legitimitet, men aldrig var blevet krediteret herfor. Tyler nævnte ikke konkrete eksempler på vellykkede etnografiske polyfonier, ligesom han ikke fremhævede nogen roman, han ville betegne som egentlig postmoderne, mens Clifford derimod betonedede den omfattende 'Walker Collection' (Walker 1917; 1982a; 1982b; 1983; Clifford 1986:15-7) som en tidlig dialogisk succes<sup>21</sup>. Jeg har tidligere nævnt to yderligere eksempler på polyfoniske udgivelser (Bahr et al.:1974; Bulmer & Majnep 1977), men det er iøjnefaldende hvor få af slagsen, der er blevet produceret helt op til i dag, specielt i lyset af den megen omtale, genren fik i repræsentationsdebatten.

Det, de anti-autoritære møder handlede om, var at gøre subjekterne centrale, ikke som blotte eksponeringer af en 'kultur' men som hele personligheder, og på dette grundlag vandt biografiske genrer frem. Flere etnografer udgav felt-autobiografier (f.eks. Rabinow 1977; Barley 1986), hvor læseren fik chancen for at kigge feltarbejderen 'over skulderen' også i situationer, hvor alt andet end overblik, autoritet, afklaring eller sammenhæng rådede. Sådanne beretninger kan ikke i sig selv ses som en udvidelse af etnografiens epistemologi, for de blev oftest ikke integreret i den egentlige etnografiske monografi, men fremstod snarere som mere eller mindre underholdende appendikser. De bidrog dog til en større åbenhed over for at se etnografens bedrifter som et konkret, problematisk og subjektivt projekt, og var dermed med til at bane vejen for en egentlig subjektiv vending i etnografien. De biografiske og dialogiske etnografier derimod, som Shostak (1981), Crapanzano (1980) og Dwyer (1982) brugte feltarbejdets subjektive, dialogiske erfaringer

---

<sup>21</sup> Se afsnit 3.1.

som strukturering af deres narrative beskrivelser og analyser. Roger Keesing skrev en biografi om en af sine hovedinformanter, 'Elota's Story: The Life and times of a Soloman Islands Big Man' (Keesing 1978), og Andrew Strathern oversatte sin hovedinformants autobiografi i 'Ongka: a self-account by a New Guinea big-man' (Ongka 1979). Eksperimenteren med autoriteten i forholdet mellem informanter og etnografer kom således mere og mere på dagsordenen (se også Marcus & Cushman 1982), og hermed kom forhandling, reciprocitet, ulige magtforhold, kompleksitet og usammenhæng i fokus, ikke som forhindringer for det egentlige feltarbejde, men som forhold, der definerede selve feltens virkelighed og således også skulle udgøre grundstenene i de etnografiske fortællinger.

### **En postmoderne etnografi**

I 'Writing Culture' argumenterede Tyler (1986:122 ff.) for, at en postmoderne etnografi slet ikke skal læses hverken som en præsentation eller en repræsentation, men derimod som en 'levendegørelse' (evocation), ét perspektiv på et partikulært snit i verden. Denne etnografi, den 'levendegørende', 'fremmanende' tilgang og skrivestil, "is thus beyond truth and immune to the judgment of performance. It overcomes the separation of the sensible and the conceivable, of form and content, of self and other, of language and the world" (Tyler 1986:123). Subjektet bliver nødvendigvis en synlig aktør i teksten, når den videnskabelige distancering mellem subjekt og objekt opløses i kooperative, dialogiske projekter, og hans politiske positionering såvel som hans poetiske sansning af verden omkring ham bliver afgørende for hans fortællinger fra felten. Tyler skrev om den postmoderne etnografi som

"a journey into strange lands with occult practices - into the heart of darkness - where fragments of the fantastic whirl about in the vortex of the quester's disoriented consciousness, until, arrived at the maelstrom's center, he loses consciousness at the very moment of the miraculous, restorative vision, and then, unconscious, is cast up onto the familiar, but forever transformed, shores of the commonplace world" (Tyler 1986:126).

Sådanne passager får Tyler til at fremstå som den mest radikale af bogens forfattere, men hvad der her er på spil, er for så vidt ikke væsensforskelligt fra, hvad de øvrige forfattere alle er fortalere for. Mens Tyler gik linen ud og selv benyttede sig af en personlig og poetisk skriveform, nøjedes de andre med at anbefale en sådan form, for eksempel som Clifford, der nøgternt konstaterede subjektiviteten: "It has become clear that every version of an 'other', wherever found, is also the construction of a 'self', and the making of ethnographic texts, as Michael Fischer, Vincent Crapanzano, and others in this volume show, has always involved a process of 'self-fashioning'" (Clifford 1986:24).

### **'Selv' og 'Anden'**

Etnografens rolle blev redefineret af samtlige 'Writing Culture's forfattere, men på ganske forskellige måder. Fra et epistemologisk perspektiv er subjekt og objekt, 'selv' og 'anden' i de fleste af bogens kapitler i et meget nært dialogisk forhold, men det er kun hos Tyler, at grænsen helt opløses. For eksempel skrev Crapanzano, at det paradoksale i det etnografiske projekt er, at i den kulturelle forståelses navn skal det fremmede gøres kendt på én og samme tid som dets fremmedhed skal bevares (Crapanzano 1986:52). Grænsen skal opløses og samtidig bestå, og etnografen balancerer på en nådesløs knivsæg mellem partikularisering og generalisering, mellem nærvær og distance. Ifølge Rabinow derimod er denne skelnen mellem selv og anden slet ikke interessant, fordi epistemologien i sig selv er et kultur- og tidsspecifikt paradigme, en autoritær og

universalistisk tænkeform, som videnskaberne helt generelt må opgive. På grundlag af et sådant Foucault'sk perspektiv og yderligere inspireret af Ian Hackings historiske og kulturelle konstruktivismen konstaterede Rabinow, at etnografiens fornemste rolle er at undersøge, *hvordan* vi som videnskabskvinder og -mænd er med til aktivt *at konstruere viden* (Clifford & Marcus 1986:241). Jeg vender tilbage til dette i diskussionen om virkelighedsbegrebet i kapitel 6.

Repræsentationsdebatten satte således alvorlige spørgsmålstejn ved fagets konventioner både fra et epistemologisk, et metodologisk og et formidlingsmæssigt perspektiv, og i alle tilfælde synes dialog at kunne være en del af et fornuftigt svar. Jeg undrer mig som tidligere nævnt imidlertid over, at de visuelle antropologers metodologiske eksperimenter med mere selv-refleksive og partcipatoriske tilgange ikke vandt større genklang i antropologien generelt og ikke nævnes med ét ord i 'Writing Culture'. Bogens tema er den etnografiske tekst, vil nogen måske indvende, men hertil vil jeg da svare, at filmen også kan læses som en tekst, i den forstand at den er et kommunikativt system (Crawford 1992:68-9) og endog af og til baseres på en narrativ og nedskrevet tekst. På den anden side har jeg samtidig svært ved at få øje på, hvordan 'Writing Culture' har påvirket de etnografiske filmskaberes arbejde. Visuelle antropologer specialiserer sig tilsyneladende i en grad, der forhindrer dem i for eksempel at skrive i mere generelle antropologiske publikationer, ligesom det er få konventionelle antropologer, der blander sig i den visuelle antropologiske debatter<sup>22</sup>.

Jeg vil nu se nærmere på, hvordan eftertidens etnografi forsøgte at svare på den kritik og de spørgsmål, der blev stillet i repræsentationsdebatten. Hvordan kan vi bedst forvalte forholdet mellem subjekt og objekt? Er det nok at erkende subjektets subjektivitet mere radikalt og være mere selv-refleksive? Hvordan omgås vi det faktum, at vi engagerer os i diskursive og autoritative relationer? Kan vi overhovedet tale om repræsentation, hvis vi opgiver ideen om, at vi kan tale på vegne af vores informanter? Hvordan kan vi bringe informanternes stemmer i tale i etnografiske diskurser?

## 2.6. Efter Writing Culture - nye bud på dialoger

Seminarer er blevet afholdt og bøger udgivet som mere eller mindre direkte svar på 'Writing Culture' (Clifford & Marcus 1986) og 'Anthropology as Cultural Critique' (Marcus & Fischer 1986). George Marcus og James Clifford har selv optrådt som nogle af de mest aktive debattører af etnografisk metode i de efterfølgende år. Clifford fokuserede fortsat på tekstlige eksperimenter, mens Marcus efterfølgende har gentænkt selve antropologiens epistemologi, og udviklet en såkaldt multi-situeret etnografi. Debatten er stadig aktuel, og frem for alt er der i dag en øget bevidsthed om den metodiske proces, men der er langt fra konsensus om de etnografiske metodologier<sup>23</sup>.

## James Clifford og de etnografiske dialoger

---

<sup>22</sup> Kirsten Hastrup, der har beskæftiget sig med etnografisk film og 'advocacy' (Hastrup og Elsass 1990) og George Marcus, der har reflekteret over filmens montage teknikker som inspiration til sin multi-situerethed (Marcus 1994b) er på hver deres måder undtagelser fra denne regel.

<sup>23</sup> Egentlig metodelitteratur er først i løbet af de sidste 15-20 år blevet obligatorisk læsning for i hvert fald førstegangsfeltarbejdere, og i disse år er udbuddet vokset betydeligt. Blandt de mest anvendte lærebøger kan nævnes Spradley 1980; Ellen 1984; Wadel 1991; Denzin & Lincoln 1994; Hammersley and Atkinson 1995; Bernard 1995; Davies 1999.



Allerede i 1983 argumenterede James Clifford varmt for dialogiske eksperimenter i essayet, "On Ethnographic Authority" (Clifford 1983a). Det var dog først efter udgivelsen af 'Writing Culture' i 1986 og Cliffords genudgivelse af førnævnte artikel i 1988 i hans egen essaysamling, 'The Predicament of Culture' (Clifford 1988), at dialog og polyfoni for alvor blev antropologiske debattemner. Cliffords udgangspunkt er, at eksperimenter i etnografisk skrivning ikke i sig selv løser fagets problematiske udvikling, men snarere må forstås, som Deleuze og Foucault forstår teori, som mulige redskaber i teoriens 'værktøjssæt'. Formidlingen af tværkulturel forståelse er uløseligt forbundet med den enkelte etnografis politiske og epistemologiske grundlag, og formen må skabes i en aktiv og fortsat refleksion gennem hele projektets proces (Clifford 1983a:119).

Clifford viser, hvordan antropologien op gennem det 20. århundrede har etableret en hegemonisk konvention for feltarbejdet, en specifik autoritetsstrategi, som har legitimeret etnografen som "the purveyor of truth in the text" (op.cit.:120). Denne konvention er nu i opløsning, og etnografien må ændre sit legitimitetsgrundlag med konsekvenser for såvel formidling som metode og epistemologi til følge. Clifford foreslår fire nye konstruktive autoritets-strategier, der imødekommer kravet om et mere ligeværdigt forhold til informanterne; en eksperimentel, en fortolkende, en dialogisk og en polyfonisk fremgangsmåde (ibid.; Sanjek 1990:405). Jeg koncentrerer mig her om den dialogiske strategi. Clifford erkender, at vi må have det forbehold over for en dialogisk formidling, at den kan sløre etnografens rolle. Således er teksten ikke en dialog i sig selv, den er en repræsentation af en dialog, og denne repræsentation er redigeret af etnografen. Med Cliffords ord må vi derfor tale om "fictions of dialogue" (1983a:135), fordi fremstillingen er konstrueret, og "if interpretive authority is based on the exclusion of dialogue, the reverse is also true: a purely dialogical authority would repress the inescapable fact of textualization" (op.cit.:134). Desuden er der en fare for, at den professionelle informant kommer til at fremstå som en repræsentant for sin kultur, som en 'type', hvorigennem sociale og kulturelle processer afspejler sig. For at gå så langt udenom disse faldgruber som muligt, må etnografen ifølge Clifford forsøge at have et øje for udvekslingens specifikke omstændigheder, for konteksten, og desuden sørge for at bevare fremmedheden i den Andens stemme i beskrivelsen, så dennes integritet bevares.

Med involveringen i dialogiske projekter gives det positivistiske videnskabssyn det endelige dødsstød: Viden produceres ikke kun for videnskabens skyld men vurderes i forhold til sin nytteværdi i et meget videre samfundsmæssigt perspektiv, akademikere producerer ikke kun videnskab men også populære og tendentiøse tekster, og videnskabelig viden produceres ikke kun af højtuddannede, vestlige akademikere. Videnskaben åbner sig mod en dialog med den verden, den udspringer af.

### **George Marcus' multi-situerede etnografi**

Præcis dette syn på etnografiens rolle søger den anden af 'Writing Culture's forfattere, George Marcus også at forfølge med et bud på en ny form for etnografi, en såkaldt multi-situeret etnografi. Mens de øvrige forfattere i 'Writing Culture' var mest optagede af det etnografiske skrive-arbejdes konventioner, har Marcus i årene, der fulgte, beskæftiget sig med en nytænkning af hele feltarbejdets design. Han mener, at etnografien indtil nu har opereret inden for ét metodisk paradigme, nemlig Malinowskis og Boas' model for feltarbejdet, og at der er behov for en helt ny type feltarbejde, der kan modsvare de radikalt forandrede forhold, der udgør rammerne for det etnografiske arbejde. Dels er objektet ændret, dels er konteksten ændret, og dels er receptionen

ændret (Marcus 1999a:26-7; 2000:3-7), og Marcus' multi-situerethed tager konsekvensen af "an awareness of existential doubleness on the part of *both* anthropologist and subject; this derives from having a sense of being *here* where major transformations are under way that are tied to things happening simultaneously *elsewhere*, but not having a certainty or authoritative representation of what those connections are" (Marcus 1998:118, forfatterens kursiveringer).

Globalt viger folks oplevelse af, at verden består af afgrænsede lokaliteter, for globale strømninger som i Arjun Appadurais globale 'scapes' model, som Marcus er inspireret af. Marcus bruger '*following*' eller '*tracking*' som metafor for en ny '*mise-en-scene*' for det etnografiske feltarbejde, idet etnografen kan forfølge eksempelvis et problem, et menneske, en ting, en metafor, en konflikt, en biografi, et plot, en historie eller en allegori i flere forskellige lokaliteter (Marcus 1998:89-95). Feltarbejderen må desuden benytte sig af forskellige former for dataindsamling og supplere deltagerobservationen med mere løsrevne interviews, med læsning af forskellige medier, og ikke mindst med informanternes egne etnografiske fortolkninger af deres egen verden, deres 'krypto-etnografier' (Marcus 2000:14; Holmes & Marcus 2000:1,3). Sådanne forskellige undersøgelser fører til en kombination af både '*thin*' og '*thick description*' i den multi-situerede etnografi (Holmes & Marcus 2000:24).

Marcus giver her et svar på repræsentationsdebattens problematisering af etnografens rolle, idet han erstatter det ideal om '*rapport*', om nærhed og dybe menneskelige relationer, som etnografer i det gamle paradigme har tilstræbt, med en erkendelse af, at etnografen besidder en '*complicity*', eller 'meddelagtighed', i forhold til informanterne. Denne *complicity* former sig som en slags slægtsskab mellem etnograf og informanter, der finder en fælles interesse og involvering i nogle forhold i den ydre verden. Etnografen er altså ikke længere en uskyldig observatør, der gør sig så gode venner som muligt med feltens aktører. Han er allerede på forhånd 'skyldig', fordi verden består af forbindelser, der på kryds og tværs og over store afstande i tid og rum påvirker alle levende væsner. Etnografens 'meddelagtighed' består her ikke så meget i at indgå i et "partnership in an evil action" (Marcus 1998:122), som af at være "complex or involved" (ibid.) gennem relationerne til den samme 'tredje part' som informant. Etnografen gør hermed det "elsewhere", som Marcus nævner i citatet ovenfor, synligt, og det er oplevelsen af det, etnografien nu bør koncentrere sig om. Som i det hidtil dominerende paradigme tager Marcus udgangspunkt i spørgsmålet om kulturelle grænser, men han opgiver troen på at man skal tilstræbe en '*insider*' position. Han mener, at etnografens rolle i stedet er at forblive netop på grænsen til '*outsideness*' og udnytte denne position til at få adgang til en anden form for viden, nemlig en viden om, hvordan folk oplever at være knyttet til noget, der sker andetsteds, men som ikke klart eller præcist artikuleres i deres egen kultur (Marcus 1998:118-9).

Relationen mellem etnograf og informant er således allerede dialogisk ved feltarbejdets indgåelse, modsat i eksempelvis Cliffords '*collaboration*', hvor en dialogisk relation skal konstitueres. Marcus skriver:

"In the Writing Culture critique, collaboration was a powerful critical reconfiguration of the traditional understandings of anthropologist-subject relations in the classic *mise-en-scene* of fieldwork, but that critique did not break the frame of that *mise-en-scene* or its purposes. But collaboration in the evolving multi-sited space of fieldwork does potentially break the boundary between the ethnographic productions of the anthropologist and the counterpart

cultural productions and representations of the collaborators with whom the anthropological project is fully complicit” (Marcus 2000:15)

Hos Marcus er etnografiens formål og epistemologi således fundamentalt ændret. Etnografiens resultat skal for Marcus ikke være en monografi, der repræsenterer og rapporterer over feltarbejdet. Snarere skal etnografien ses som en aktiv proces, der genererer flere forskelligartede skrifter, hvoraf det, der er tiltænkt den akademiske disciplin, kun udgør ét (Marcus 1998:17; 2000:22). Målet er således ikke primært at indsamle viden til antropologiske arkiver<sup>24</sup>, men snarere at gå i dialog i samtidige debatter og realpolitiske processer, og “having to shift personal positions in relation to one’s subjects and other active discourses in fields that overlap with one’s own generates a sense of doing more than just traditional ethnography, and it provides a sense of being an activist in even the most ‘apolitical’ fieldworker.” (Marcus 1999a:17-18)

Marcus har på sin vis løst de vigtigste problemer i 1980ernes kritik af etnografisk repræsentation, og med alle de tre dialogiske perspektiver bibringer han med nye ideer. Jeg vil vende tilbage og diskutere hans multi-situerethed i forhold til Rouchs dialogiske etnografi i afsnit 5.8.

### **1990ernes svar på Writing Culture debatten**

Antologien, ‘Women Writing Culture’ (Behar & Gordon 1995) udkom som en kritik dels af ‘Writing Culture’-forfatternes egen mangel på refleksivitet og dels af både en manglende feminin og en manglende ‘native’ eller ‘minority’ repræsentation i sidstnævnte (op.cit.:6). Bogen er samtidig en ode til ‘Writing Culture’, idet en række af dens artikler søger at svare på nogle af de samme spørgsmål, og forfatterne i ‘Women Writing Culture’ eksperimenterer med forskellige tekstlige former som biografiske, historiske og litterære essays, fiktion, autobiografi, teater, poesi, livshistorier, rejseberetninger, social kritik, feltarbejdsberetninger og forskellige blandede tekster. Der findes stærke selv-refleksive eller autobiografiske elementer i samtlige bidrag, og forfatterne går alle med et feministisk engagement i dialog med deres omgivende samfund. Ingen af dem har dog valgt at publicere kooperativt om et dialogisk feltarbejde, men Paulla Ebron og Anna L. Tsing kommer tæt på med deres kulturanalytiske læsninger af African American og Chinese American fiktioner. De beskæftiger sig nemlig med diaspora-identiteter, som de selv tager del i, men studiet i sig selv bygger på tekstlæsning og ikke deltagerobservation.

Marcus erkender i forordet til ‘Critical Anthropology Now’ (1999a) de svage punkter i ‘Writing Culture’, som blev kritiseret i ‘Women Writing Culture’, og med denne antologi søger han og de øvrige forfattere at følge op på denne kritik samtidig med, at de undersøger de ændringer, etnografien har gennemgået som svar på 1980ernes kritik og de ændrede forhold, etnografisk forskning nu foregår under. ‘Critical Anthropology Now’ er det materielle resultat af en konference, der blev afholdt 10 år efter ‘Writing Culture’ med nogle af de samme forfattere (Marcus, Rabinow og Fischer) og omkring nogle af de samme temaer men også med et nyt perspektiv. “We simply wanted to demonstrate that the impact of the so-called postmodernist critiques of anthropology lies not in further discussions of postmodernism, but in the enactments of new kinds of research projects

---

<sup>24</sup> Marcus skriver, at denne tidligere for disciplinen helt centrale vidensakkumulering fortsat har en vigtig berettigelse i dag, men at “outside the effective contextualization of this historic center of the discipline, the meaning and use of ethnographies are left to others” (Marcus 1998:244).

in anthropology, differently problematized and innovatively conducted.”, skriver Marcus (op.cit.:7). I lyset af den ovenfor omtalte uenighed mellem ‘Writing Culture’s to redaktører, er det ikke overraskende, at man ikke finder Cliffords ‘*collaborative ethnography*’ blandt bogens essays. Samtlige projekter er formuleret af forfatteren og først og fremmest med et akademisk publikum in mente. Et dialogisk aspekt kan derimod findes i det forhold, at bogens forfattere er gået i dialoger med allerede skrevne tekster og med eksperter på de felter, de har undersøgt, og ser deres tekster, inklusiv denne bog, som indlæg i forskellige videnskabelige, politiske og journalistiske debatter. Dette bliver muligt, fordi de valgte forskningstemaer er nogle, som informanterne i bogens artikler allerede indgår i debatter omkring, og det gøres desuden nemmere af, at samtlige projekter er amerikanske. Disse forhold gør sig gældende for eksempel i Judy Staceys undersøgelse af familier i Silicon Valley, i Kim Fortun’s multi-situerede etnografi om Bhopal katastrofen, aktivisme og magtkampe, i Paul Rabinows beretning om hans samarbejde med en videnskabs- og forretningsmand, der arbejder med bioteknologi og i Michael Fischers undersøgelse af, hvordan teknologiske forandringer og visionen om cyberspace har indflydelse på forskningens kontekster, blandt andet den etnografiske.

En tredje udgivelse, der ligeledes refererer direkte til ‘Writing Culture’ er ‘After Writing Culture’ (James, Hockey and Dawson 1997). I forordet evaluerer forfatterne, at ‘Writing Culture’ har fået antropologer til generelt at beskæftige sig mere med de epistemologiske forhold i deres feltarbejder og desuden til at overveje de praktiske konsekvenser af deres arbejde nærmere (James, Hockey and Dawson 1997:3). Etnografiens generelle subjektive drejning konstateres, men problematiseres samtidig i en række af bogens artikler, der forsøger at svare på, om vi kan basere vores etnografiske autoritet blot på, at vi er individer, der har interageret med andre individer og dermed fundet en viden, der også er individuel (op.cit.:5). Bogen rummer ikke éntydige, men dog langt overvejende positive svar herpå, og konsekvensen bliver et forøget fokus på repræsentationer og deres politiske aspekter. En af de positive følger er, at anvendt antropologi nu ikke mere lukkes ude fra akademiske sammenhænge med henvisning til, at det ikke er nogen ‘ren’ videnskabelig forskning, for nu må hele antropologien generelt søge at være samfundsmæssigt relevant. En af forfatterne, Lizette Josephides argumenterer varmt for, at det, der er antropologiens styrke, er dens potentiale til at reflektere den metateoretisering, der allerede foregår blandt informanterne, til at påberåbe sig autoritet netop ved at undgå at adskille etnografen og informanten som subjekt og objekt og endelig til at fokusere på social inter-aktion som stedet, hvor betydning skabes (Josephides 1997:5-11)<sup>25</sup>. Antropologien skal arbejde med en epistemologisk åbenhed, og derfor kan der “be no blueprint for how to do fieldwork. It really depends on the local people, and for this reason we have to construct our theories of how to do fieldwork in the field. (...) Only the field encounter, creative, transformative, and authoritative, can offer legitimacy to ethnographic representation.” (op.cit.:32). Mens der flere steder i bogen tales om Kooperation og dialog, har heller ingen af ‘After Writing Culture’s forfattere dog selv udført egentligt kooperativt feltarbejde, og deres arbejde kan primært betegnes som dialogisk i den udstrækning, at de er selv-refleksive i deres behandlinger af etnografiens repræsentationelle praksisformer.

---

<sup>25</sup> Se også afsnit 6.5.

## Etnografisk film i 1990erne

Den seneste teknologiske opfindelse, der har haft en afgørende betydning for den etnografiske film, er den digitale letvægts *camcorder*, der, i takt med at både den og det digitale redigeringsudstyr bliver billigere, kan ses som en yderligere demokratisering af filmmediet, fordi både lyd- og billedkvaliteten her er så god, at filmene umiddelbart kan *broadcastes*. Mange etnografer filmer nu med udstyr som ækvivalerer tv-stationernes, og såvel visionerne med at give kameraerne til informanterne selv<sup>26</sup> som eksperimenter med at anvende forskellige former for *feedback*<sup>27</sup> er nu en overkommelig økonomisk og praktisk mulighed. Efterhånden er det blevet almindeligt, at de filmede indgår i beslutninger i filmens forskellige faser, ikke mindst i redigeringen, ligesom etnografisk film i stadig flere tilfælde optages i et samspil mellem foranledninger fra etnografens og informanternes side<sup>28</sup>.

Den etnografiske film har således i forskellige af filmens 'lag' eksperimenteret med dialogiske tilgange, og den refleksivitet, der har gjort både de filmedes og etnografens positioner synlige, er nu implicit i de fleste etnografiske film. Hvordan dette kommer til udtryk, er derimod yderst forskelligt, og man kan sige, at etnografiens filmskabere siden 1970erne har kunnet benytte sig af en udpræget frihed til at vælge, hvordan de vil være refleksive. Skabeloner eller vandtætte modeller findes ikke, men derimod et mere (selv-)bevidst imperativ om, hvad der er mest hensigtsmæssigt i den konkrete situation. David MacDougall giver en god beskrivelse af denne nye situation:

"Reflexivity at one time was at the center of our enterprise, because we were making films that were explicitly epistemological. Whatever their other subjects they were about how films represent knowledge, and what sorts of knowledge were available to filmmakers.(...) In effect self-reflexivity tended to be crudely interpreted as erecting a structure of explanation around one's work to legitimate it. This nurtured the naive positivist view that science really could describe external reality accurately if all the filters of subjectivity were identified and done away with. It completely missed the point that we know things through ourselves, and that you can't simply eliminate the self in the pursuit of knowledge. For me, reflexivity means something rather different. It's something inscribed in the work at a deeper level. To understand the relation of the filmmaker to the subject, you have to engage with the film more imaginatively. The presence of the filmmaker selects at any given moment, in the pace of the film, its themes and ideas, and how people behave before the camera." (MacDougall i Barbash & Taylor 2001:10-11)

Refleksiviteten og dialogen skal således ikke nødvendigvis læses bogstaveligt ud af filmen men kan ses i andre perspektiver, ideelt i selve filmens præmis og epistemologi. Det samme kan med fordel overføres til de etnografiske tekster.

## 2.7. Delkonklusion

Jeg har i dette kapitel fokuseret på dialogerne i det etnografiske møde, på den specifikke relation mellem etnograf og informant som subjektive individer og som diskursive kulturelle væsener, der mødes under specifikke omstændigheder og udveksler, forhandler og konstruerer kulturelle og sociale betydninger. I ethvert etnografisk projekt må vi nu tage stilling til, hvordan det etnografiske møde konstitueres, og hvordan dets specifikke diskursive og politiske mulighedsbetingelser er. Hvordan involveres både den ene og den anden part i processen, og hvad er projektets nytteværdi for hvem? De paradigmer, der har domineret etnografisk film og etnografien generelt, har tilnærmet sig hinanden, og derfor gælder ovenstående spørgsmål både i

---

<sup>26</sup> Se f.eks. Turner 1990; Balikci and Badger 1995; Gallois and Carelli 1995; Davies 1999:130-2.

<sup>27</sup> Se f.eks. Connor, Asch & Asch, 1986; Asch & Connor 1993:19-30; Lydall 1993:11-17; Guiking 1993:199.

<sup>28</sup> Se f.eks. MacDougall 2001.

filmisk og tekstlig formidling. Vi får et langt større fokus på etnografien som proces, samtidig med at vi er mere bevidste om, hvordan vi udformer det etnografiske produkt.

Jeg kan dog på baggrund af denne historiske gennemgang konstatere, at det stadig er en begrænset skare blandt etnografer, der eksplicit har beskæftiget sig med det dialogiske forhold mellem informanter og etnografer, hvad end det gælder polyfoniske eller dialogiske etnografier. Den ovenstående histories mest interessante bud på, hvordan etnografiske dialoger kan tage form, finder jeg hos især George Marcus, men også hos Paul Rabinow og Lizette Josephides, og jeg vil i afsnit 5.8 og 6.5 vende tilbage til dem, diskutere deres tilgange og bruge dem til at belyse Jean Rouchs etnografiske arbejde.

### Kapitel 3: Rouchs dialogiske etnografi

“The idea of my film is to transform anthropology, the elder daughter of colonialism, a discipline reserved to those with power interrogating people without it. I want to replace it with a shared anthropology. That is to say, an anthropological dialogue between people belonging to different cultures, which to me is the discipline of human sciences for the future” (Jean Rouch i le Monde, i Ruby 2000:1)

Det er nu tid til at undersøge, hvordan specialets hovedperson, Jean Rouch har beskæftiget sig med dialogiske aspekter i sine etnografiske værker. Min sekundære dagsorden er at vise, hvordan Rouchs arbejde på baggrund af ovenstående historiske oversigt fremstår som både progressiv og udpræget dialogisk, men primært ønsker jeg at lade denne historie tjene som en baggrund for en undersøgelse af, hvilke af hans metodologiske erfaringer vi i dag som etnografer kan drage nytte af. Jeg har allerede i indledningen præsenteret Jean Rouch som en af de mest betydningsfulde ‘*grand old men*’ i skabelsen af et fundament for en visuel antropologi, men også som en oversat antropologisk pionér. Mens Rouchs dialogiske tilgang til film, ‘*cinéma direct*’, er adopteret af mange dokumentarister i Europa såvel som USA og efterhånden også store dele af den øvrige verden, er hans anerkendelse som antropolog begrænset. Den amerikanske antropolog og Songhay-ekspert, Paul Stoller, skriver: “Despite Rouch’s substantial contribution to both anthropology and film, his work is only partly understood. Some of his most caustic critics have seen only a few of his films, and some of his most faithful admirers are unfamiliar with his ethnographic writing” (Stoller 1992:3).

Den manglende opmærksomhed på Rouchs antropologiske og metodologiske potentialer kan være forbundet med antropologiens tøven over for at læse etnografisk film som en lige så værdig kilde som tekst, for, som den amerikanske visuelle antropolog, Jay Ruby skriver:

“Rouch may be a premature postmodernist, as Stoller contends (1992). However, his work in multivocality and reflexivity has been ignored by the so-called crisis of representation and writing culture folks. Their lack of understanding of Rouch’s many contributions to the postmodern debates that have obsessed anthropology in recent years is perhaps the best example of how marginalized ethnographic film is to the mainstream of cultural anthropology. George Marcus, James Clifford, and others simply do not see his work as contributing to their interests” (Ruby 2000:13)

I sidste kapitel nævnte jeg, hvordan den etnografiske film i midten af sidste århundrede først og fremmest blev set som illustrationer til den ‘virkelige etnografi’, teksten, og da Rouchs etnografiske bidrag siden 1960 ikke har taget form af monografier men derimod har bestået af film og artikler, har hans antropologiske bidrag stort set ikke været ‘læst’ uden for Frankrig. Mange filmkritikere og antropologer har skrevet om Rouchs film, ligesom Rouch selv har kommenteret disse i interviews, primært i filmvidenskabelige tidsskrifter<sup>29</sup>. Dette har dog ikke givet ham anerkendelse generelt som antropolog, og kun en enkelt antropolog, Paul Stoller (1992) har beskæftiget sig indgående med Rouchs rolle som antropolog. Jeg håber som tidligere skrevet, at dette speciale kan være et beskedent bidrag til at udbedre denne ubalance, og min tilgang til læsningen af Rouch og hans bøger og film vil således være antropologens og den etnografiske feltarbejders, snarere end filmkritikerens. I dette lys vil jeg nu først skitsere Rouchs karriereforløb, idet jeg fokuserer på hans vigtigste metodologiske udviklinger.

---

<sup>29</sup> For grundige behandlinger af Rouchs filmiske virksomhed, se Prédal (ed.)1996; Eaton (ed.)1979; Ruby (ed.)1989. Se i øvrigt Fulchignoni 1989; MacDougall 1998; Loizos 1993; Ruby 2000; Stoller 1994. For en udførlig bibliografi over Rouchs tekster, se Prédal (ed.) 1996:227-236; Stoller 1992:240; Feld 1989:246-247.

### 3.1. Rouch og hans etnografiske værker<sup>30</sup>

Jean Rouch blev født i Paris i 1917. Under krigen, i 1941, blev han sendt til Vestafrika som ingeniør for at konstruere veje og broer. Her mødte han for første gang Songhay folket i Niger, blev interesseret i afrikansk etnografi og begyndte at indsamle materielle genstande og fotografisk dokumentation hos Songhay. Tilbage i Paris viste han sit materiale til Marcel Griaule på Musée de l'Homme, som herefter begejstret opfordrede ham til at studere antropologi. I 1946 tog Rouch igen til Vestafrika, denne gang i selskab med sine venner, Jean Sauvy og Pierre Ponty, og med et 16 mm kamera, købt på et loppemarked i Paris, i bagagen. De tre sejlede i kano hele vejen ned ad Niger floden<sup>31</sup>, en rejse på 4200 km, der førte Rouch til mange af de folk, hvis sprog og kultur, han siden skulle komme til at stifte nært bekendtskab med. I 1949 tog han tilbage til Songhay, rejste rundt blandt andet til byerne, Sangara og Wanzerbe og filmede nogle af de mest berømte Songhay magikere, *les sohancis*. I 1949 lavede Rouch feltarbejde blandt Songhay i Aribinda (i Niger), Dori (i Burkina Faso) og Hombori (i Mali), og i 1950-51 samt igen i 1953-54 arbejdede han med Songhay migranter i Guldysten (Ghana) og Elfenbenskysten. Disse feltarbejder førte til hans afhandling, 'Contribution à l'histoire des Songhay', som blev udgivet i bogform i 1954 under titlen 'Les Songhay'. Samme år kom den fotografiske beretning om rejsen på Nigerfloden, 'Le Niger en piroque'(1954). Rouchs fortsatte resten af årtiet sit arbejde med nigerske migranter og publicerede 'Migrations au Ghana' i 1956. Med monografien, 'La religion et la magie Songhay' (Rouch 1989[1960])<sup>32</sup>, der byggede på alle Rouchs tidligere feltarbejder, kvalificerede han sig i 1960 til den højeste akademiske grad i Frankrig, *la thèse d'état*<sup>33</sup>.

Siden rejsen op ad Niger floden har Rouch altid haft sit kamera med i felten, og han har op til i dag produceret mere end 140 film. I en stor del af disse beskæftiger han sig med ritualer og besættelser, da hans største forskningsinteresse gennem hele livet har været religion og magi. Migration og kulturmøder er de øvrige hovedtemaer i hans værker, og de er behandlet såvel i vestafrikanske som franske kontekster. Rouch fik tidligt en meget heldig indgang til åndemediernes og magikernes kredse via informanten, Damouré Zika, der er nevø af en af de største magikere i Wanzerbe. Desuden har Rouch med sin indlevede, grundige og vedholdende interesse har Rouch skabt sig en respekteret position både blandt Songhays ældre, magikere og åndemedier (Stoller 1992:47, 219-21; Rouch 1989[1960]17).

Gennem årene har Rouchs filmiske tilgang udviklet sig fra det dokumentaristiske over det intervenerende og fortolkende til det provokative og subjektive, hvilket jeg nu vil beskrive nærmere.

### 3.2. Initiering og empirisme

---

<sup>30</sup> Dette afsnit bygger på materiale fra (Feld 1989) og Stoller (1992:1-98).

<sup>31</sup> En anekdote fra denne tur fortæller, at Rouch tabte tripoden til kameraet i floden, og at han derefter var tvunget til at filme med håndholdt kamera. Dette er han siden fortsat med, og det håndholdte kamera blev et af de helt essentielle elementer i den senere udvikling af '*cinéma vérité*' (Fulchignoni 1989:266). Se endvidere afsnit 3.3.

<sup>32</sup> Afhandlingen blev udgivet samtidig under titlen, 'Essai sur la religion Songhay' (Rouch 1960b).

<sup>33</sup> Kun en ganske lille gruppe, nemlig Marcel Griaule, André Leroi-Gurhan, Claude Lévi-Strauss og Germaine Dieterlen havde opnået *la thèse d'état* i 1953, da Rouch fik den (Stoller 1992:42). Graden tildeltes den, der efter mange års forskning præsterede en hovedafhandling, enten i form af en bog ('*the royal path*') eller i en redigeret artikelsamling indeholdende alle forskerens publikationer, typisk gennem 10 til 15 år. Rouchs *thèse d'état* byggede på næsten 20 års feltstudier. Graden blev afskaffet i 1985 og er ikke blevet erstattet af en grad på lige så højt niveau.



Rouchs første etnografier, hans bøger og film fra 1950erne, var i høj grad prægede af hans mentor, Marcel Griaule. Griaules tilgang var i denne periode empiristisk og dokumentaristisk, men den ændredes sidst i 1940erne, hvor han i samarbejde med en særlig informant, Ogotemmêli, blev stadigt mere fortolkende og efterhånden opgav troen på en objektiv beskrivelse (Griaule 1965[1948]; Clifford 1983:131-9; Stoller 1992:18-21). Han bevarede dog en stærkt empirisk tilgang, som tydeligt afspejles i Rouchs 'La religion et la magie Songhay' ([1960]1989). Denne er en grundig undersøgelse af Songhay religion og magi med systematiske og detaljerige optegnelser over forskellige religiøse og historiske indflydelser, over den fascinerende Songhay kosmologi, de rituelle tekster, 'zamyen', den rituelle musik, dans, gestikulation og de rituelle objekter, og endelig over magikerne og deres amuletter. Den indsamlede viden er enorm, og for eksempel introducerer Rouch læseren til samtlige personer i besættelseskulten og til alle de mere end 150 ånder i Songhays gudekreds. Beskrivelserne munder ikke ud i en analyse, men må snarere ses, som Rouch også selv skriver, som en syntese (Rouch op.cit.:221). Rouch arbejdede i perioder, som Griaule, i forskerteams med lokale informanter. De lange og gentagne feltarbejder var endnu et 'lån' fra Griaule, der faktisk brugte initieringsprocessen som en metafor for etnografens arbejde (Clifford 1983:144-5; Stoller 1992:20). Hverken Griaule eller Rouch blev selv rituellet initieret, men de skabte sig adgang til informationer om kulturerens dybeste magiske og religiøse viden via årelange involveringer i Dogons og Songhays sociale liv og forståelser af verden (Clifford 1983:146-7). Samtidig tog de afstand fra ideen om kultur som noget, der skulle 'afsløres' eller 'tilstås'. Rouch skrev herom: "Etnografen er ikke en politibetjent, som haler det ud af folk, som man ikke vil sige eller lade ham se, og hans fundamentale ærlighed består præcis i at respektere dem, som han lærer at kende bedre, det-vil-sige at elske bedre" (Rouch 1989[1960]: 17-8<sup>34</sup>). Idéen om, at kultur skulle afsløres, har ellers ofte spillet sammen med ideen om initieringens autoritet og været et sejlivet ideal inden for antropologien helt op til i dag.

Menneskenes rolle i Songhays religiøse verden er ganske afgørende, for uden menneskene og deres danse og ofringer vansmægter guderne, ånderne og forfædrene, og modsat er menneskenes fysiske eksistens også helt afhængig af deres velvilje. Rouch forstod tidligt, at hans succes som etnograf derfor i lige så høj grad er afhængig af gudernes, åndernes og forfædrenes accept, som den er af menneskenes (Rouch 1989[1960]:85). I sin empiriske insisteren har Rouch haft øje for det komplekse i en grad, der var helt ualmindelig i 1960erne, hvor man ellers foretrak kondenserende modeller og strukturalismer i forskellige variationer. For eksempel fremstår Songhay religion som en kulturel hybrid<sup>35</sup> og beskrives på én gang som et produkt af muslimske påvirkninger og af en række forskellige etniske gruppers påvirkninger fra Mandinke i Mali til berbere ved Middelhavet og til koloniherrerne i den franske og britiske administration (Rouch 1989[1960]:246-7).

Rouch nævner i forordet til 'La religion et la magie Songhay' ([1960]1989), hvordan han i de rituelle situationer havde stor glæde af at filme, fordi man hermed kunne repetere

---

<sup>34</sup> Min oversættelse fra: "L'ethnographe n'est pas un policier qui extorque ce qu'on ne veut pas lui dire ou lui faire voir, et son élémentaire honnête consiste justement à respecter ceux qu'il apprend à mieux connaître, c'est-à-dire à mieux aimer."

<sup>35</sup> I det daglige tilbeder Songhay deres 'traditionelle' guder praktisk taget samtidig med at de dyrker de muslimske, og til trods for, at der er muslimske elementer i Songhay religion - som for eksempel at de to første mennesker i oprindelsesmyten hedder Adamu og Hawa - ses Islam ikke som en trussel. I en myte siger tordenguden, Dongo, direkte til zima-præsten, Fada Baba, at de ikke må glemme at bede til deres muslimske guder (Rouch 1989[1960]:246-7).

begivenhedernes gang, og for eksempel var en analyse af de rituelle dansetrin ellers aldrig blevet mulig (op.cit.:17). Han gjorde optagelser til cirka ti film i den periode, hvor han indsamlede materiale til 'La religion et la magie Songhay', og han har siden, blandt andet i efterskriften fra 1989, reflekteret over filmens potentialer som et effektivt redskab i data-indsamlingsprocessen. Filmen er på én gang en repræsentation i sig selv og et redskab for dataindsamling til en skriftlig repræsentation. Dette, eller øvrige metodiske overvejelser, nævnes ikke med ét ord gennem resten af monografien, hvilket kan ses som endnu et udtryk for den objektivistiske stil, Rouch tilstræbte i sine skriftlige, etnografiske værker. Også med filmene forsøgte han i denne periode at filme i en neutral og ganske traditionel dokumentaristisk stil, som det ses i film som 'Au pays des mages noirs' (1947), 'La chasse à l'hippopotame' (1950), 'Les magiciens de Wanzerbé' (1949) og 'Yenendi. Les hommes qui font la pluie' (1951b). I midten af 1950erne begyndte Rouch at producere helt andre typer film, for eksempel 'Les maîtres fous' (1954) og 'Chronique d'un été' (1961), som i dag betegnes som '*cinéma direct*' eller '*cinéma vérité*' film, og 'Jaguar' (1954-67b) og 'Moi, un noir' (1958), Rouchs '*ethno-fictions*'. Det er vigtigt at holde sig for øje, at Rouchs film således kan inddeles i forskellige grupper, for mens disse '*ethno-fictions*' først og fremmest skulle formidle en tværkulturel forståelse til et bredere publikum i Europa og Afrika, var de mere dokumenterende film og i stigende grad de, som han lavede efter 1960 først og fremmest produceret for de filmedes egen skyld, for at dokumentere deres ritualer for kommende generationer og bekræfte deres kulturelle selvværd. At eksperter i Vestafrika og ritualer desuden har haft stor glæde af disse film kommer for Rouch selv i anden række (Eaton 1979:44-46). Rouch opgav efter udgivelsen af 'La religion et la magie Songhay' (Rouch 1960) næsten helt det skriftlige medie og koncentrerede sig om de etnografiske film. Jeg skriver i kapitel 4 om forholdet mellem etnografisk film og etnografisk tekst, både som Rouch og som andre etnografer har opfattet det.

### 3.3. '*Cinéma vérité*', '*cinéma direct*' og '*ethno-fictions*'

"When I have a camera and a microphone I'm not my usual self, I'm in a strange state, in a *cine-transe*. This is the objectivity one can expect, being perfectly conscious that the camera is there and that people know it. From that moment we live in an audio-visual galaxy; a new truth emerges, *cinéma vérité*, which has nothing to do with normal reality" (Rouch i Eaton 1979:50, forfatterens kursivering)

I '*cinéma vérité*' søger man ikke at skildre virkeligheden, 'som den virkelig er', uanset om kameraet var der eller ej, men virkeligheden, som den fremstår, når kameraets tilstedeværelse er en del af den. Det vil altså sige den cinematografiske virkelighed. Rouch tog sine første skridt imod udviklingen af den stil, han siden skulle kalde '*cinéma vérité*', da han i landsbyen Ayoru i 1954 ved forevisningen af filmen 'Bataille sur le grand fleuve' (1951a) opdagede, at der var store potentialer i at gå mere provokativt og intervenserende i dialog omkring hele filmens tilblivelsesproces. Rouch havde lagt en traditionel jagtmelodi ind på filmens *sound-track* for at bibringe en dramatisk effekt, men de fiskere, der selv optrådte i filmen, forklarede ham, at den larm ville skræmme de flodheste, de jagede, væk. Denne og andre fejl blev rettet, og Rouch erkendte effekten af dialog og konstruktiv kritik. "That night Rouch and the people of Ayoru witnessed the birth of 'participatory cinema' in Africa, and ethnography became, for Rouch, a shared enterprise" skriver Stoller (1992:43), der endvidere fortæller, at to af Rouchs vigtigste film blev planlagt netop den aften. En Songhay jæger, der havde set filmen, opfordrede Rouch til at optage, hvad der senere blev til 'La

chasse au lion à l'arc' (1965), og Damouré Zika og Illo Goudel, der begge var med i 'Bataille sur le grand fleuve', foreslog, at de skulle lave en film sammen. "On va jouer!"<sup>36</sup> sagde Damouré, og den leg blev til en hel stribe kooperativt improviserede 'ethno-fiction'<sup>37</sup> og til filmselskabet Films Dalarou (Stoller 1992:43). Det fiktive element i disse film er, at visse narrative nøglepunkter på forhånd er aftalt mellem Rouch og hans afrikanske venner, men samtidig improviseres handlingen, fordi den faktisk leves af de involverede og således bliver en del af hver enkelts ægte erfaring. I film som 'La pyramide humaine'(1959) og 'Chronique d'un Ete'(1960) blev diskussionerne om filmens konstruktion integreret i selve filmen og tjente som den narrative ledetråd og dynamik. Hvordan sådanne (re)konstruerede og fiktive fortællinger kan ses som etnografisk videnskab, diskuteres i kapitel 6. Det hænger nært sammen med, hvordan man opfatter begrebet virkelighed, og dette er netop temaet i kapitel 6, hvor jeg undersøger Rouchs virkelighedsbegreb i forhold til dialoger, til film, fiktion og fænomenologi, og naturligvis i forhold til vores etnografiske projekter.

For Rouch viste filmen sig som et levende og effektivt forskningsinstrument, der tilmed præsenterer sig i et sprog, der kan læses af alle (Rouch 1989[1960]:346)<sup>38</sup>, og i sin eksperimenteren med at inddrage tilskuerne, der samtidig er de filmede, aktivt i processen udnyttede han feed-back processerne som et egentlig metodisk redskab. Denne katalyserende effekt havde Rouch set Robert Flaherty benytte sig af i produktionen af 'Nanook of the North' allerede i 1922. Flaherty viste sine optagelser for Nanook og andre af de Inuit, han filmede, og han lærte dem, at for at omsætte deres handlinger til film var de nødt til at samarbejde, for eksempel ved at vente på at han var klar til at filme. Rouch adopterede denne iscenesættelse af virkeligheden som en helt central del af sin metode (Feld 1989:231-5), og han har sagt, at det var Flaherty og Nanook, der var opfinderne af det deltagende kamera. Tidligere eksempler på et så udpræget dialogisk samarbejde findes næppe<sup>39</sup>. Filmskaberens deltagende og intervenserende rolle er således den ene grundstøtte i Rouchs etnografisk-filmiske metode, mens den anden er en 'cinéma vérité'. Dette begreb stammer fra den russiske instruktør, Dziga Vertov, der allerede i 1922 skrev om en 'Kino Pravda' eller en 'filmisk virkelighed'. Vertov troede på, at man kan filme virkeligheden, som den virkelig er, uberørt af kameraets tilstedeværelse, men samtidig foretager man med et selektivt og redigerende cinematografiske øje en aktiv konstruktion af virkeligheden. Spændingen mellem virkelighed og konstruktion var netop, hvad Rouch ønskede at bygge videre på (de Brigard 1995:22-24, 36-37; Feld 1989:231-5), og i hans 'cinéma vérité' indgik det cinematografiske øje i en syntese med det menneskelige øje for på én gang at opnå en større humanisme og en større objektivitet (Eaton 1979:51). Fra en etnografisk synsvinkel er dette

---

<sup>36</sup> "Lad os lege!" (min oversættelse).

<sup>37</sup> 'Moi, un noir' (1958), 'Jaguar' (1954-67b), 'Petit à petit' (1970), 'La pyramide humaine' (1959), 'Cocorico - Monsieur Poulet' (1974a), 'Dionysos' (1984), 'Madame l'eau' (1993), 'Moi fatigué debout, moi couché' (1997).

<sup>38</sup> Man kan hertil indvende, at det, at man registrerer billeder og lyd, ikke nødvendigvis betyder, at man får den betydning ud af filmen, som filmmageren havde forestillet sig. Rouch problematiserer ikke dette forhold hverken i 'La religion et la magie Songhay' eller andre af sine tekster. Se mere herom i afsnit 4.1 og 4.3.

<sup>39</sup> Projektets glans er siden falmet ved afsløringer af, at 'Nanook of the North' var en romantisering af Inuit-livet og helt bortviskede den moderniseringsproces, der ellers satte tydelige spor i Nanooks hverdag, at Nanook og de øvrige Inuit aldrig fik del i filmens overskud, at Nanook faktisk ikke hed Nanook men Allakariallak (Barbash & Taylor 1997), og det grummeste rygte siger endog, at Nanook få år senere døde af sult uden hverken Flahertys eller omverdenens opmærksomhed. Denne alvorlige svækkelse af Flahertys etiske troværdighed ændrer dog ikke ved hans metodiske pionergerning. For en mere positiv fremlægning af Flahertys arbejde, se Frances Hubbard Flaherty, 1960: *The Odyssey of a Filmmaker: Robert Flaherty's Story*, Urbana, IL: Beta Phi Mu, eller Frances Hubbard Flaherty, 1965: "La Méthode de Robert Flaherty" i *Image et son* 183:25-32.

særligt interessant, fordi Rouch overførte Vertovs ide om virkelighedens konstruktion i filmen til en forståelse af etnografien som en form for social konstruktion (Feld 1989:234). Flaherty og Vertov var for Rouch et par genier, som “we owe all of what we are trying to do today” (Rouch 1975a:82) ikke kun med film, men også generelt i etnografien, fordi de på hver sin måde “discovered the essential questions that we are still asking ourselves: should we put reality on film (‘the real life setting’) as Flaherty did, or should we film it as Vertov did, without planning a particular setting (‘life caught unawares’)?” (op.cit.:84).

Rouchs *‘cinéma vérité’* kan ses som en politisering af filmen (de Brigard 1975:37), og både han og hans europæiske og amerikanske ligesindede fæller var stærkt politisk engagerede. Dette engagement kunne nu akkompagneres af en metode, der i sig selv var mere demokratisk og mindre autoritær. Det er især filmene, *‘Les maîtres fous’* (1954) og *‘Chronique d’un été’* (1960), der er blevet omtalt som *‘cinéma vérité’*. De fleste af de, der fortsatte med at producere film efter disse konventioner, inklusiv Rouch, erstattede efterhånden betegnelsen med *‘cinéma direct’* eller *‘direct cinema’*, der betonedede processualiteten i stedet for det, der i *‘cinéma vérité’* kunne misforstås som *‘filmens sandfærdighed’*, som om man postulerede en objektiv formidling (Rouch 1989[1960]:346; Feld 1989:236-7; Eaton 1989:50)<sup>40</sup>. Med opgivelsen af objektivitet i *‘cinéma direct’* udelukkede man ikke en videnskabelig gyldighed, tværtimod. Tone Skinningsrud forklarer, at

“One of the most important and widely agreed upon principles of research is to make data available in such a way that it is possible for other researchers to control interpretations and conclusions. Others should be able to assure themselves that stated propositions are founded in real observations and are not mere flights of fantasy. Direct cinema films clearly comply much more with this demand than does traditional documentary. In direct cinema films the audience can see and hear for themselves rather than having to rely on the commentator’s interpretation of events.” (Skinningsrud 1987:52)

Jeg har det forbehold over for Skinningsruds fremlægning, at nok er vi ikke afhængige af en kommentators fortolkning, en *voice-over*, men vi er i lige så høj grad som altid nødt til at være opmærksomme på, at det, vi ser, er etnografens og filmmagerens fortolkning. Som tilskuere får vi til gengæld mere hjælp end vanligt, for i *‘cinéma direct’* er kameraet altid subjektivt og synligt. Vi bliver for eksempel mindet om det ved, at kameramanden stiller spørgsmål til de filmede, ved overraskende kamerabevægelser, der minder os om, at dette er (konstrueret) film, ved at de filmede kigger direkte ind i kameraet, eller ved at vi ligefrem ser kameraet (for eksempel i et spejl), mikrofonen, lyd- eller kameramanden (eller dele af dem) i billedet. Dermed mindes vi om, hvordan det er at være i etnograf-filmmagerens sted og bliver bedre i stand til at vurdere gyldigheden af hans etnografi. Således var en synliggørelse af såvel etnografens som de filmedes roller centrale i *‘cinéma direct’*, og jeg vil i kapitel 4 og 5 videre diskutere, hvordan sammenhængen er mellem gyldigheden og de stemmer, der formidles i Rouchs og i andre etnografers film og tekster.

### 3.4. ‘The cinematic griot’

---

<sup>40</sup> Rouch og hans med-instruktør, sociologen, Edgar Morin præsenterede i 1960 *‘Chronique d’un été’* som en *‘cinéma vérité’* film i en hyldest til Dziga Vertov. Rouch betegnes ofte som en *‘cinéma vérité’* filmmager, idet man betoner *‘cinéma vérité’*s mere interaktive og provokerende karakter i forhold til *‘cinéma direct’* eller *‘direct cinema’*, der ses som et mere observerende “candid camera” eller “living cinema” (Eaton 1989:51, se også Barbash & Taylor 1997:29; Ruby 2000:171). Rouch har selv, ifølge William Rothmann (1997:87), altid omtalt Richard Leacock og andre *‘cinéma direct’* filmskabere som kolleger, og nedtonet skellet med henvisning til, at den filmiske praksis under alle omstændigheder fungerer provokerende, uanset om man tilstræber det aktivt eller ej.

Rouch gik i 'La pyramide humaine' (1959) og 'Chronique d'un été' (1960) meget tæt på de involverede personer, og ikke mindst på grund af kameraets katalyserende effekt blev disse psyko-sociale anden-persons fortællinger ofte nogle overordentligt stærke personlige oplevelser for de franskmænd og afrikanere, der 'spillede sig selv'. Efter 'Chronique d'un été' opgav Rouch at lave flere psyko-sociale etnografiske film, fordi han anså dem for at være for farlige for de filmede (MacDougall 1998:111; Rothman 1997:108), men metoden, den narrative eksternalisering af indre, personlige rum, bragte han stadig med sig som en del af sin metodiske 'værktøjskasse'. Rouch valgte i de følgende film snarere at lade sin egen person være subjekt for transformationer i de etnografiske processer, idet han videreudviklede sine ideer om '*ciné-trance*' og '*shared anthropology*' i film som 'Tourou et Bitti. Les tambours d'avant' (1967a), 'Funeraille à Bongo: Le Vieil Anai' (1972), 'Pam Kuso Kar' (1974) og i 'Sigui' filmene (1966-72). Her optog han "cinema in the first person" ('Tourou et Bitti. Les tambours d'avant'), idet han selv som kameramand lod sig besætte af Dogon og Songhay ånderne og filmede i en '*ciné-trance*', som afspejles i hele filmens æstetik. Kameraet danser med de dansende, det bevæger sig i lange, nærmest meditative scener rundt mellem besatte, dansende og tilskuere, både de besatte og andre af de filmede responderer af og til på kameraets præsens, og således indgår etnografen og filmmageren i en etnografisk dialog, "or at least one half of such a dialogue, in which the ethnographer celebrates his or her own response to a cultural phenomenon" (MacDougall 1998:113). Rouch erkendte, at etnografen ikke kan kopiere andre menneskers erfaring, og at han var nødt til at investere sig selv og sin person som en del af den etnografiske metodologi. Dette skabte en mere poetisk og emotionel etnografi, og man kan sige, at de spørgsmål, antropologien indtil nu havde stillet *til* sit objekt, nu blev spørgsmål, antropologen spurgte sig selv om (Piault 2001:9; Stoller 1992:172). Denne stil er fortsat Rouchs foretrukne, og vi kigger ham over skulderen i mere end én forstand, når vi låner hans etnografiske 'briller' og ser verden, som han oplever den på sine feltarbejder.

Når Rouch samtidig har kaldt dette '*shared anthropology*' er det fordi, han netop mener, at det dialogiske samarbejde med de 'etnograferede'<sup>41</sup> er måden, hvorpå vi kan dele både den proces, hvori videnskaben produceres, og de produkter, der kommer ud af dette samarbejde (Fulchignoni 1989:298-9; Stoller 1992:xvii, 195, 219-21). Rouch har tilsyneladende altid haft et dialogisk aspekt i sin metodologi, men at et sådant ligefrem tænkes ind i epistemologien er ifølge både ham selv og Paul Stoller groet ud af den lærdom, han har tilegnet sig blandt sine vestafrikanske venner og samarbejdspartnere. Rouch er af Songhay blevet anerkendt som en af deres egne '*griots*', en traditionel historiefortæller, fordi han har levet op til de krav, Songhay altid stiller til sine '*griots*': Han skal tilegne sig fuldgyldig viden om fortid og nutid, han skal være udtryksfuld og poetisk, han skal arbejde i mange, mange år for at perfektionere sit arbejde, han skal deltage så fuldstændigt som muligt i Songhays sociale liv, han skal kende sig selv, og han skal lade sin viden gå videre til kommende generationer af Songhay (Stoller 1992:201, 220; Rouch [1960]1989:352). Rouch tager udgangspunkt i sine informanternes erfaringsverdener med en sådan brug af Songhays epistemologi og verdenssyn, hvilket er en radikalt dialogisk tilgang. Rouch har aldrig selv anvendt termen, fænomenologisk, men netop fokuseringen på erfaring har fået visse andre antropologer til

---

<sup>41</sup> Rouch tager i sit sprogbrug konsekvensen af sin processuelle tilgang til etnografisk vidensproduktion og omtaler ofte sine informanter og dem, han filmer, som 'de etnograferede' ("ethnographiés", Rouch 1989[1960]:349), ligesom etnografi beskrives som en proces, hvor vi 'etnograferer'. Jeg finder dette meget tiltalende, men vil dog fortsat for nemheds skyld anvende det 'informant'-begreb, som stadig er det almindelige.

det (Stoller 1992, Piauxt 2001), og for Paul Stollers vedkommende er dette blevet specificeret som en 'radikal empirisme'. Jeg vender tilbage og diskuterer disse termers anvendelighed i kapitel 6.

### 3.5. Delkonklusion

Hvorvidt Rouchs arbejde har haft sin største betydning hos Songhay eller i et europæisk/vestligt film- eller antropologi-miljø, vil jeg lade stå åbent. Sandsynligvis ville han ikke selv bryde sig om at skelne så skarpt imellem disse verdener, for han har netop arbejdet på at bygge broer mellem dem gennem hele sit eget tværkulturelle liv. Mens jeg her primært analyserer og vurderer hans '*ethno-fictions*' og de andre film, han primært producerede for et tvær-kulturelt publikum, må jeg undlade at vurdere gyldigheden i hans værker i forhold til hans egen målsætning om at producere film for vestafrikanerne selv. Vi ved, at Rouch havde en status som '*griot*' blandt mange Songhay (Stoller 1992:201, 220; Rouch [1960]1989:352), og vi ved, at han levede op til sine egne idealer om at inddrage vestafrikanerne i det etnografiske og filmiske arbejde, ligesom vi har vidnesbyrder om både positive og negative reaktioner ved Rouchs forevisninger af sine film i Vestafrika (Stoller 1992:xiii-xvii; Ganda i Eaton 1979:9-11; Prédal 1996:76-106). Filmen, 'Rouch's Gang' (Meyknecht et al. 1993) handler om Rouchs nære samarbejde med sine vestafrikanske kolleger i Films Dalarou, og vi kan også læse en del om karakteren af Rouchs samarbejder i hans mange film, men stadig venter der et spændende projekt for den, der sætter sig for at lave en større undersøgelse blandt de vestafrikanere, vi ser på filmene, først og fremmest de af vennerne i Films Dalarou, der stadig er i live.

Rouch selv er stadig en aktiv etnograf. Han har gennem alle årene undervist på Sorbonne og Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) i Paris i afrikansk etnografi og i film, og han giver stadig ugentlige seminarer. Han har løbende uddannet en række afrikanere i filmmediet og promoveret deres film blandt andet gennem UNESCO. Han bestrider fortsat adskillige bestyrelsesposter i de franske og vestafrikanske filmmiljøer, blandt andet på Cinematheque Francaise og CNRS, rejser til Vestafrika mindst én gang årligt og er stadig involveret i nye filmprojekter<sup>42</sup>.

I de følgende tre kapitler vil jeg behandle de tre centrale temaer i Rouchs etnografiske arbejde, som jeg har nævnt i løbet af dette kapitel. Overordnet set er mit mål at afklare, hvordan Rouch har arbejdet med dialogiske aspekter, og jeg forventer, at dette vil afspejles i hans valg af filmen som medium i forhold til teksten (kapitel 4) og i hans forvaltning af filmens og tekstens stemmer (kapitel 5). Rouchs etnografiske projekt er i høj grad præget af en idé om transcendens mellem forskellige virkelighedsopfattelser, og jeg antager derfor, at hans opfattelse af begrebet 'virkelighed' har haft en afgørende betydning for, hvorfor han har anvendt dialogiske tilgange, hvilket jeg vil undersøge nærmere i kapitel 6. Således knytter de tre temaer sig alle til dialogiske aspekter og til såvel metodiske som formidlingsmæssige og epistemologiske perspektiver i etnografien.

---

<sup>42</sup> Rouchs seneste film er 'Le Rêve plus fort que la mort' (2002).

## Kapitel 4: Rouchs etnografiske film og tekst

“For me, as an ethnographer and filmmaker, there is almost no boundary between documentary film and films of fiction. The cinema, the art of the double<sup>43</sup>, is already the transition from the real world to the imaginary world, and ethnography, the science of the thought systems of others, is a permanent crossing point from one conceptual universe to another; acrobatic gymnastics, where losing one’s footing is the least of the risks” (Rouch i Fulchignoni 1989:299)

I citatet ovenfor sidestiller Rouch etnografiens og filmens grundlæggende udfordringer som overskridelser af grænserne mellem forskellige konceptuelle universer. Helt fra starten har Rouch set filmen som en væsentlig del af etnografien, og han undgik stort set de diskussioner om den etnografiske films omstridte status, mange visuelle antropologer ellers har brugt meget energi på (se f.eks. Ruby 2000; Mead 1995; Loizos 1993:7-9; Jonsen 1993a; Crawford 1992; MacDougall 1978; 1998:93-6).

Ifølge Rouch kan film og etnografi altså siges at have samme epistemologiske status, men “(...) the filmmaker should not assume that he can proceed as an anthropological writer might, for film has a different kind of sensitivity and yields its information in a different form” (MacDougall 1976 i Seeberg 1994:30). Derfor vil jeg i dette kapitel undersøge, hvordan disse forskelle kommer til udtryk i Rouchs film og bøger set på baggrund af de tre perspektiver, formidling, metode og epistemologi. Det første afsnit handler om formidlingsmæssige forcer og forhindringer i de to medier. Jeg undersøger først de væsens-forskellige kommunikative koder, det visuelle og det tekstlige benytter sig af, og sammenligner bagefter to af Rouchs film, ‘Jaguar’ (1954-67b) og ‘Moi, un noir’ (1958), med hans artikel, ‘Migrations au Ghana’ (Rouch 1956) for at undersøge, hvordan formidlingen foregår ved hjælp af de to forskellige medier, og hvilke dialogiske perspektiver disse formidlinger rummer. Det andet afsnit handler om informanternes metodiske involvering, når feltarbejdet foregår henholdsvis med og uden kameraet som forskningsinstrument. Da jeg i sidste afsnit har gjort rede for Rouchs dialogiske metodologi i arbejdet med film, kan jeg her diskutere dens mulige anvendelse i arbejdet med etnografisk tekst, samtidig med at jeg inddrager refleksioner over mine egne felterfaringer. I det tredje afsnit vil jeg diskutere både nogle af de epistemologiske problemer, der nemmere løses, og nogle af de, der kan opstå ved anvendelsen af film blandt andet ved at vurdere gyldigheden i Rouchs ovennævnte film og tekst. Hermed vil jeg komme med et bud på, hvor de forskellige medier har deres forcer, både som Rouch har set det, og som jeg oplever det.

### 4.1. Dialogisk formidling via film og tekst

Rouch har beskrevet, hvordan hans vestafrikanske publikum, når de så hans film, højlydt har kommenteret, hvad de så, og at de har talt direkte til personerne på lærredet (Fulchignoni 1989:274). Man kunne fristes til at tro, at han har haft med utrænede eller naive seere at gøre, der ikke har kunnet skelne mellem noget lys på et lærred og den virkelighed, der foregår uden for lærredet, men jeg har oplevet det samme hver gang, jeg har været i biografen eller siddet og set en film på tv i Accra blandt særdeles filmvante publikummer. Jeg tror ikke, at vestafrikanske seere er mere naive end andre, men deres tilråb synliggør den illusion, enhver seer frivilligt går ind i, når han sætter sig foran et lærred eller en skærm. Seeren lader sig forføre ind i filmen. Han går med til at lege, at filmen er virkelighed, og den gode filmskaber har arrangeret sit audiovisuelle

---

<sup>43</sup> Rouch refererer her til Songhays idé om menneskets sjæl som hans ‘double’. Se afsnit 6.2.

råmateriale, så det optimalt fremmer denne illusion. Han har benyttet sig af en af filmens store fordele, nemlig at den faktisk ligner virkeligheden. Den kan ligne den så meget, at vi, som det især ofte sker, når vi ser dokumentariske film, ligefrem forveksler repræsentationen og virkeligheden (Seeberg 1994:21; Stoller 1997:122; Young 1995[1974]:100).

### **Filmens indeksikalitet**

Det er fordi, filmen står i en indeksikal forbindelse med den virkelighed, der bliver afbilledet, at den fungerer som så overbevisende en formidlingsform. Semiotikeren, C.S. Peirce har karakteriseret det indeksikale tegn som noget, der har en konkret nærhed til sit objekt, for eksempel som en fysisk kontakt (Jørgensen 1993:30). Filmens fotografiske billeder er en direkte gengivelse af lysaftryk på et medie (video som film), og filmens lydside en direkte og synkron gengivelse af frekventielle udsving. En større lighed med virkeligheden er svær at forestille sig. Tekstens koder, derimod, besidder ikke nogen lighed med det, teksten betegner. Peirce har kaldt forbindelsen mellem tekst og virkelighed symbolsk, hvilket svarer til den arbitraritet, F. Saussure mente, at sprogtegnene besad (op.cit.:30-1). I filmen ligger en genkendelse i det filmede derfor mere lige for, og det er, som David MacDougall skriver, med til at styrke filmens transkulturelle potentialer:

“We might say, in fact, that the content of a photograph is overwhelmingly physical and psychological before it is cultural. It therefore transcends ‘culture’ in a way that most written ethnographic descriptions do not - both by subordinating cultural differences to other, more visible contents (including other kinds of differences, such as physical ones) and by underscoring commonalities that cut across cultural boundaries. In contrast to ethnographic writing, this transculturality is a dominant feature of ethnographic films and photographs.” (MacDougall 1998:252)

De filmede kan umiddelbart genkendes som mennesker, for vi kan jo se dem som sådanne væsner. Og dog må vi være forsigtige, for mens filmens koder kan fremkalde en genkendelse af det fremmede og anderledes som noget menneske-ligt, kan det modsatte også ske, når vi formidler billeder, der viser en meget anderledes og eksotisk virkelighed. Den amerikanske antropolog, Wilton Martinez fandt i en ofte omtalt receptionsanalyse udført blandt amerikanske studerende på et antropologisk introduktionskursus ud af, at de studerendes ‘læsning’ af etnografiske film ofte var forbundet med en høj grad af uinteressethed, med ‘kulturshock’, fremmedgørelse, forstærkede fordomme, hegemoniserende konklusioner og et relativt lavt niveau af forståelse (Martinez 1992:132, 148-9). En anden analyse af receptionen af etnografisk film (Pettersen 2000), i dette tilfælde blandt udvalgte grupper nordmænd, har desuden vist, at seerens egne erfaringer er helt afgørende for læsningen af etnografisk film. Man bruger et kendt fænomen til at sammenligne og dermed begribe et ukendt fænomen, og har man ingen referencer til det, man ser, leder det til mistænksomhed over for programmet eller afvisning af dets relevans. Afstanden mellem filmens og tilskuerens virkelighed kan med andre ord blive for stor til, at forståelse kan opnås.

Forholdet mellem ‘skrivning’ og ‘læsning’ af en tekst (eller film) er altså hverken monolitisk eller unilateralt determineret af tekstens betydninger, men heller ikke af læserens aktivitet (Martinez 1992:151). I dag fokuserer de fleste kommunikationseksperter da også på både produktionen af teksten, selve teksten og endelig på receptionen af teksten, når betydningsproduktion skal analyseres, og man tager ikke en ensartethed for givet hverken mellem disse forskellige faser eller mellem enkelte læsere. Ifølge den post-strukturalistiske



litteraturforsker Julia Kristeva, der i en videreudvikling af M.M. Bakhtins og Saussures sprog- og tekstteorier har beskæftiget sig med intertekstualitet, må vi forstå tekster - og film, vil jeg tilføje - ikke som individuelle, isolerede objekter, men som sammensatte uddrag af de kulturelle eller sociale 'tekster', som omgiver dem (Allen 2000:3,30-37). I et mere antropologisk sprog vil vi sige, at de er produkter af historiske og kulturelle kontekster, og pointen er, at de til enhver tid formes af og er med til at forme de ideologiske strukturer og kampe, der udtrykkes diskursivt i et givet samfund. Forfatteren skriver ikke blot ud fra sine egne tanker, men konstruerer sin tekst som "a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text" (Kristeva i Allen 2000:35), og derfor findes tekstens betydning altid på en og samme tid *i* teksten og *udenfor* teksten. Vi kan føje hertil, at også læsningen foregår som en sådan aktiv og kulturelt kontekstualiseret betydningsproduktion. Ifølge Kristeva er teksterne kamppladser for et givet samfunds dialogiske og diskursive konflikter over ordenes betydning. Bruger man ord som 'naturlig', 'kunstig', 'Gud' eller 'retfærdighed', henviser man ikke til noget, der hverken kan diskuteres eller forklares, men noget, man opfatter som absolutte værdier i et givet kulturelt fællesskab. Vi læser altså tekster (eller film) meget forskelligt og afgrænser kulturelle fællesskaber efter, hvordan betydninger fortolkes, og da etnografiske film og tekster ofte både produceres og 'læses' i tværkulturelle kontekster, må vi være særligt opmærksomme på, at forskellige publikummer har forskellige sensitiviteter.

Jeg tror, at dette er en væsentlig grund til, at Rouchs film ikke er nået til et større publikum udenfor Vestafrika, end tilfældet trods alt er. Rouch har taget et valg om, at han i hovedparten af sine film først og fremmest producerer for sig selv og for de mennesker, han filmer (Eaton 1979:44-5), og det afspejles i det betydningsbærende 'sprog', han vælger at formidle i. De mange dokumenterende film om besættelse og trance mystificerer de fleste *outsidere*, fordi de indeholder mange kosmologiske henvisninger og elementer, man i den vestlige verden oftest vil skyde fra sig som fiktion. Min egen forståelse af Rouchs film er da også en fortsat opdagelsesrejse, hvor jeg gradvis lærer de forskellige guder og deres fremtoninger at kende, hvor min forståelse af forholdet mellem bevidsthed, magi og religion langsomt udbygges, og hvor Songhay og Dogons universer skridt for skridt bliver mig mere og mere *genkendelige* og dermed *forståelige*. Kompetencer udvikles langsomt, og i antropologien har vi brug for både den langsommeligt tilegnede, intuitive *forståelse*, og for mere eksplicitte *forklaringer*. Rouch benytter sig i sine film på forskellig vis af begge dele, men det er tydeligt, at det først og fremmest er de film og tekster, der er tiltænkt et vestligt publikum, hans '*ethno-fictions*', der forklares mest i. I denne tværkulturelle formidling bruger Rouch desuden ofte en selv-refleksiv strategi, hvorved læserne får en mulighed for at identificere sig med filmskaberens og derved bevæge sig ud i et fascinerende tankeeksperiment om, hvordan man selv ville have reageret, hvis man var i Rouchs sted. En sådan identificering er en vigtig drivkraft til forståelse, og jeg kommer i næste kapitel nærmere ind på, hvordan den foregår hos Rouch.

Som Rouch påpeger i kapitlets indledningscitater, kan man tale om et nært slægtskab mellem etnografi og film i deres transcenderende målsætninger, men samtidig med, at denne lighed eksisterer, er der forskel på, hvor gode henholdsvis tekstlige og filmiske medier er til at formidle henholdsvis *forklaring* og *forståelse*. Ifølge den visuelle antropolog, Peter Crawford kan man ikke tale hverken om et rent visuelt eller om et rent tekstligt kommunikationssystem i henholdsvis filmen og teksten, fordi "the two discursive practices or forms of representation are two different *products* of the same (anthropological) *process*, the *producers* of which are engaged in and governed by the communicative

conditions of human intersubjectivity” (Crawford 1992:68). Som Kristeva ser også Crawford kommunikation som kontinuerligt betydningsproducerende processer, og i antropologien er det helt centralt, at vi veksler mellem *nærvær* i forhold til vores subjekter i feltarbejdets deltagelse og *fravær* - eller distance - når vi omsætter disse erfaringer til et antropologisk produkt (ibid.). Crawford sammenligner filmens koder med analoge koder, der primært giver publikum en følelse af nærvær eller *forståelse*, i modsætning til tekstens koder, der ligner digitale koder og egner sig mere til den distancerende *forklaring* (op.cit.:70). En sådan modstilling kan forekomme både urimelig og naiv, men Crawford pointerer netop, at det er en simplificering, hvis egentlige pointe er, at begge de to formidlingsformer til stadighed kæmper med deres indbyggede dominerende aspekter af nærvær henholdsvis fravær og dermed forsøger at tilnærme sig hinanden. Filmen benytter sig af tekstlige koder (*voice-over*, under- eller rulletekster) for at distancere sig fra sit indbyggede nærvær og gøre sig mere forståelig for tilskueren, mens teksten på den anden side forsøger at mindske distancen mellem sig selv og den anden ved at billedliggøre sproget, især ved hjælp af metaforer og poesi.

“Both forms of representation are thus, admittedly from ‘opposite’ directions, as it were, struggling with an inherent paradox of anthropological theory and practice constituted by the imposition of a distance between ‘presence’ and ‘absence’ forcing the anthropologist into a continuous oscillation between ‘becoming’ and ‘othering’, between detachment from and attachment to the culture under study”,

konkluderer Crawford (1992:71). Film og skrift benytter sig altså af nogle af de samme kommunikative redskaber, men deres forcer ligger på forskellige områder, tekstens i dens evne til analytiske forklaringer, og filmens i dens evne til at indfange vores sansninger af verden, dens lys, lyd og endog duft, så vi føler, at vi næsten oplever det selv.

### ‘Jaguar’, ‘Moi, un noir’ og ‘Migrations’

Jeg vil nu sammenligne filmene ‘Jaguar’ (1954-67b) og ‘Moi, un noir’ (1958) med artiklen ‘Migrations en Gold Coast’ (Rouch 1956). Jeg har valgt netop disse tre værker, fordi der er mange fællestræk mellem dem. De er alle filmet og skrevet i samme periode, har alle migration som hovedtema, bygger på det samme etnografiske materiale, og er udført i samarbejde med mange af de samme mennesker. ‘Migrations en Gold Coast’ har nærmest form af en monografi, idet den med sine 161 sider udgør over halvdelen af det pågældende nummer af ‘*Journal de la Société des Africanistes*’. I sammenligningen vil jeg lægge vægt på hvilke former for viden, der formidles, og hvorvidt der er tale om dialogiske aspekter. En egentlig tekstanalyse er der selvsagt ikke plads til her, men en kort gennemgang af hver film og af artiklen er nødvendig som udgangspunkt for en indholdsmæssig sammenligning.

### ‘Jaguar’

‘Jaguar’(1967b) var den første ‘*ethno-fiction*’, Rouch skabte sammen med Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia og Illo Goudel i produktionsselskabet Films Dalarou. De tre første ”dreamed up the idea for ‘Jaguar’” (Stoller 1992:143), og i filmen spillede Damouré, Lam og Illo sig selv i et iscenesat drama, som de skabte, samtidig med at de levede det. De tre mænd migrerer fra Niger til Guldkysten (Ghana) på jagt efter penge og eventyr, de får begge dele og vender til sidst tilbage til landsbyen og et liv, der i alt ydre ligner det, de levede før. Men undervejs har de både trodsset farer, overvundet sig selv og oplevet ting, de aldrig havde drømt om. De unge mænd konfronteres

med deres fordomme om det fremmede, for eksempel da de besøger de mystiske Somba, der går nøgne rundt, mændene med penishylstre, kvinderne rygende på lange piber, og så spiser de hunde! ”Jeg ved ikke, om de er mennesker!” udbryder Damouré. Inden afrejsen når han dog at møde dem som mennesker og konkluderer: ”Dette er skikkelige mennesker. Vi skal ikke håne Sombaerne bare fordi de er nøgne. Gud ønskede, de skulle være sådan”<sup>44</sup>. Senere møder de tre venner mange andre anderledes mennesker på deres rejse videre over Lomé og ind i Guldkysten, hvor deres veje skilles og går mod henholdsvis Accra og Kumasi. Den direkte årsag til adskillelsen er, at de er blevet rådet hertil af en spåmand hjemme i Wanzerbe. I Accra knokler Illo som havnearbejdsmand, mens Damouré snart avancerer til tømmerformand og spankulerer gennem byens gader med høj cigaretføring, solbriller og smart hår, mens han kigger på kønne piger. Damouré er blevet ‘*jaguar*’, en tjekket fyr, højt på strå. Lam starter en forretning på Kumasis store marked, og det er her, vennerne senere samles og gør boden til en virkelig succes, en ‘*jaguar*’ forretning. Med masser af dyre varer og spændende oplevelser drager de tre hjem til Niger igen, hvor de distribuerer alle deres ting, inden de genoptager deres almindelige liv, men med en ny status som ‘*big men*’, der kender til den store verden.

Et stort antal unge, vestafrikanske mænd og kvinder migrerede i 1950erne, 1960erne og stadig i dag i kortere eller længere perioder, for kystbyerne lokker med penge, piger og prestige, og sådan taler de tre mænds oplevelser ud over deres specifikke rejse. Filmen er en dannelsesrejse på afrikansk, og Afrika fremstår som et kontrastfuldt og varieret kontinent, hvor filmens helte konfronteres med store forskelle fra deres egen verden, med det eksotiske og det primitive. Mødet med det fremmede bliver ”a story of the other’s other” (Stoller 1992:142), når det antropologiske subjekt selv bliver observatør af en ‘anden’, og filmen kan læses som en parallel til og kritik af antropologiens søgen efter den ‘anden’. Det ukendte virker latterligt, foruroligende eller måske endda frygtindgydende, men hos Rouch og vennerne bliver den ‘anden’ et venligt væsen, ja, et menneske, når først man tør møde det.

Filmens tilblivelse var i helt radikal grad en dialogisk proces, hvor Damouré, Lam, Illo og en ven, de møder på rejsen, Douma Beso, løbende skrev historien i samarbejde med Rouch. Det, der guidede filmens improviserede plot, var en ‘*pourquoi pas*-metode’<sup>45</sup>, hvori de simpelthen fulgte de ideer og indskydelser, der spontant opstod mellem de fem. Det er en leg med den levede virkelighed (Stoller 1992:137-8), og som tilskuer er det denne, legens stemning, der griber én og forfører én ind i filmens plot. Filmen blev optaget i en periode fra 1954 til 1967, og da det først omkring 1960 blev muligt at optage lyd og billede synkront, er lydsporet en kombination af reallyd og en indspilning af Damouré og Lams spontane narration, mens de sad og så den færdigklippede billedside. Rouch introducerer filmen og fortæller, hvordan den formæssigt er blevet til, ligesom hans narration afslutter filmen om de ”moderne verdenshelte, hjemvendt med bagage, fantastiske historier og forunderlige løgne”<sup>46</sup>. Mens de fire ‘skuespillere’ ‘spiller’ sig selv, er den verden, de agerer i, dokumentarisk. For eksempel kaster spåmanden i Wanzerbe, Mossi Bana, virkelig sine porcelænsskaller for at forudsige rejsen, og hans spådom tages til efterretning. Et andet eksempel er, at der er brugt arkivoptagelser af indsættelsen af Ghanas første præsident i 1957, Kwame Nkrumah. Filmen er nærmest umulig at kategorisere i sin drillende dialog mellem fakta

<sup>44</sup> Min oversættelse.

<sup>45</sup> Det er Paul Stoller, der betegner dette som en egentlig metode (Stoller 1992:37), inspireret af Rouch’s fascination (Rouch, n.d.:1) af skibet, ‘*Pourquoi-Pas?*’, som var det, hvormed hans far sejlede på ekspedition til Antarktis.

<sup>46</sup> Min oversættelse.

og fiktion, virkelighed og iscenesættelse. Rouch har selv beskrevet den som "pure fiction" (Eaton 1979:22), men jeg foretrækker den term, de fleste andre har brugt, '*ethno-fiction*' (eksempelvis Stoller 1992:131; 1997:126; DeBouzek 1989:310), fordi den kan ses som et etnografisk dokument, baseret på grundig etnografisk research og en processuel og dialogisk tilgang til hele projektet.

### 'Moi, un noir'

Rouchs næste projekt med '*ethno-fiction*', '*Moi, un noir*'<sup>47</sup> (1958) er en anderledes tungsindig fortælling af og om Oumarou Ganda, en immigrant fra Niger, der lever i Elfenbenskystens hovedstad, Abidjan. Ganda foreslog Rouch at lave filmen om ham selv efter at have set nogle af optagelserne til '*Jaguar*', og Rouchs narration forklarer os som introduktion, at Ganda opfandt hovedpersonen Edward G. Robinson som et spejlbillede af sig selv, en fattig immigrant i Abidjan og desillusioneret veteran fra Indokina, der lever et ensomt og kummerligt liv i konstant søgen efter lykke i form af de penge, der skal købe ham hus og bil, rejser og ikke mindst en kone. Ganda og hans venner udlever på sin vis en fiktiv virkelighed i Abidjan, hvor de alle har taget navne fra vestlige helte-serier (Eddie Constantine, Robinson og Tarzan) og eskapistisk forsøger "to reconstitute every Saturday and Sunday a sort of mythological Eldorado, based on boxing, the cinema, love and money." (Rouchs introducerende *voice-over* i '*Moi, un noir*'). Filmen er et stærkt personligt dokument, hvor Gandas egne ord i den narrative *voice-over*, han indtaler over hovedparten af den stumme film, og hans drømme former dokumentariske og fiktive billeder af en rodløs verden, som han deler med hundreder af nigerske immigranter i storbyerne langs den vestafrikanske kyst. Når Ganda afslutter filmen med trods alt at sige, at livet er smukt og at fremtiden nok bliver bedre, sidder man som tilskuer med en bittersød smag i munden, for nok blev Gandas eget liv efter filmen bedre, men vi har fået en almen fortælling om en ensom søgen efter lykken i det moderne Afrika helt ind under huden, og hvad med alle de andre unge immigranter i Abidjan og Accra, i Lagos og Dakar? Rouch hjalp siden Ganda til at skabe sig en karriere i filmbranchen (Eaton 1979:8; Prédal 1996:97-9), og således er dialogerne foregået både metodisk og epistemologisk og rækker ud over selve dette filmprojekt.

Rouch har sagt om filmen, at:

"Fiction is the only way to penetrate reality - the means of sociology remain exterior ones. In *Moi, un noir* I wanted to show an African city - Treichville. I could have made a documentary full of figures and observations. That would have been deathly boring. So I told a story with characters, their adventures and their dreams. And I didn't hesitate to introduce the dimensions of the imaginary, of the unreal - when a character dreams he is boxing, he boxes... the whole problem is to maintain a certain sincerity towards the spectator, never to mask the fact that this is a film... once this sincerity is achieved, when nobody is deceiving anybody, what interests me is the introduction of an imaginary, of the unreal. I can then use the film to tell what cannot be told otherwise." (Rouch i Eaton 1979:8)

Rouch taler her om to forskellige måder at forstå fiktioner på, som begge spiller vigtige roller i hans film, men som må adskilles analytisk. Det ene er anvendelsen af konstruerede fiktioner i filmens narration som en visualisering af drømme, spirituelle oplevelser eller syn, som er det, der er på spil, når vi for eksempel ser Ganda bokse, fordi han drømmer, han bokser. Det bygger på en opfattelse af virkeligheden som noget, der rummer det fiktive og det faktiske som helt ligestillede elementer. Det andet er et epistemologisk perspektiv og handler om, at Rouch ser

---

<sup>47</sup> Eller 'Treichville', som arbejdstitlen var. Treichville er en bydel i Abidjan.

selve etnografien som en fiktion. Det kan lyde voldsomt, men skal forstås sådan, at etnografien, som fiktionen, er noget menneskeskabt og konstrueret. Rouch er da heller ikke den eneste, der har haft et sådant syn på etnografiens epistemologiske præmisser (se f.eks. Clifford 1986:6), og jeg vil i kapitel 6 give meget mere plads til denne substantielle diskussion om fiktionens epistemologiske status i forhold til etnografien og virkeligheden.

Her vil jeg for et øjeblik dvæle ved citatets sidste sætning. Ganda og Rouch benytter virkelig filmens narrative og poetiske forcer og især det forhold, at filmen i kraft af sin kontrol over vores syns- og høresanser er særligt god til at formidle stemninger. Jeg oplever 'Moi, un noir' som en meget gribende film, ikke mindst på grund af Gandas stødende, aggressive toneleje, der trænger sig på og giver filmen sin nærmest truende stemning, men jeg oplever også de befriende øjeblikke midt i den klaustrofobiske tilstand, han ellers befinder sig i, når han for eksempel drømmer, at han er bokse-verdensstjerne, eller at han endelig har fået den dejlige kone, han drømmer om.

### 'Migrations au Ghana'

Gandas nigerske venner delte migrant-tilværelsen med 3-400.000 migranter fra de nordligere områder i nabolandet Guldkysten (Ghana) (Rouch 1956:193). De udgjorde 40% af arbejdsstyrken blandt håndværkerne og 17% af de handlende. De arbejdede først og fremmest i guld-, magnesium- og diamantminerne, i kakaoplantagerne og i træbrug (op.cit:76). De fleste var sæsonmigranter, og blandt nigererne foretog 75 mere end én migrationsrejse og 60 % mere end to (op.cit:81). Blandt migranterne fra Tillabéry i Niger var gennemsnitsalderen 32,4 år, og mændene mellem 20 og 39 år udgjorde 79% af alle migranter (op.cit:87). 54% migrerede til den koloniserede kystregion omkring Accra, 20 % til Ashante-områderne, og 26 % til de nordlige territorier (op.cit:92). 47,6 % var kvinder (op.cit:147) ... og sådan kunne jeg blive ved. Alle disse fakta kan læses i artiklen, "Migrations au Ghana" (Rouch 1956), hvor Rouch har sat tal på migranternes geografiske, sociale, demografiske, religiøse, historiske, økonomiske og politiske forhold og givet os mængder af faktuelle informationer om, hvordan de forskellige etniske, køns- og aldersgrupper organiserede sig i forhold hertil. Det er et meget systematisk og omfattende arbejde, Rouch her har udført, og kontrasten til 'Jaguar's og 'Moi, un noir's sanselige repræsentationer af migrationen i Ghana og Elfenbenskysten er iøjnefaldende. Den forskel, der først springer i øjnene i forhold til filmene, er, at der ikke tales om individers erfaringer men om tal, grupper og strukturer, og Rouchs konklusioner handler her om at finde frem til "den typiske migrant" og "de essentielle træk ved migration" (Rouch 1956:192-6<sup>48</sup>). Desuden er sproget generelt og neutralt beskrivende<sup>49</sup>, hvor det i filmene handlede om konkrete situationer og poetiske og subjektive erfaringer både i lyd- og billedsproget.

### Filmen og teksten som kommunikative systemer

---

<sup>48</sup> Mine oversættelser.

<sup>49</sup> Kun ved følgeteksterne til de få fotografiske illustrationer har Rouch sneget sig til små, mere personlige og finurlige kommentarer som denne: "Generalvalg i Ghana, juni 1954. Denne Zabrama har, som sine kammerater, villet stemme, selvom han er 'French subject', men han kunne ikke overbevisende dokumentere sin falske, britiske nationalitet. Som arresteret er han principielt idømt 50 livres i bøde, hvis ikke det var fordi, politibetjentene selv var Zabrama" (Rouch 1956:11, min oversættelse)

Rouch kunne have valgt en poetisk beskrivelse af en enkelt migrants liv i 'Migrations au Ghana', og han kunne endda have bedt vedkommende om selv at skrive sine drømme som fortællinger i teksten. Han kunne også have valgt at lave film, hvor han fremlagde statistiske data om migrationen og filmede kort over migrationsruterne, som han har tegnet det i 'Migrations au Ghana'. Ingen af disse formidlingsformer var utænelige eller uafprøvede på det tidspunkt, men for Rouch var der tilsyneladende et skarpt skel mellem hvilke kommunikative systemer, han fandt mest velegnede til hvilke informationer. Filmen appellerede til det sanselige, narrativt berettende og individorienterede, og teksten til de 'neutrale', forklarende og generaliserende data. Groft sagt har Rouch forstået det sådan, at filmen var bedst til at formidle følelser, teksten til at formidle fornuft. Den skelnen kan forklares med Crawfords ovenstående begreber om individualiserende, sanseligt *nærvær* og analytisk, generaliserende *fravær*. På godt og ondt er den også kernen i de sidste mindst fem årtiers udskillelse af etnografisk film fra den øvrige antropologiske disciplin, for mange antropologer har ikke kunnet se, at etnografiske films beretninger om sanseligt *nærvær* kunne bidrage til antropologien i nogen teoretisk henseende. Det forholder sig sådan til trods for, at selve anerkendelsen af, at sansning og følelser er relevante i antropologien, anses for en teoretisk erkendelse. For eksempel har Kirsten Hastrup et sted skrevet om sanselige og kropslige erfaringer, at:

"[w]hatever the words used, we need to recognize that the apparently theoretical problem of reuniting mind and body as the locus of action is itself constituted within a specific discourse that separated them in the first place. Therefore we do not necessarily have a serious epistemological obstacle. What we do have is a problem of wording: like the prophet, we lack the words for, rather than the experience of, the unity of body and mind" (Hastrup 1994:228),

Men da Hastrup andetsteds har afvist, at visuelle medier kan formidle en antropologisk viden på højde med det, tekstens medie kan præstere (Hastrup 1992), afskærer hun desværre antropologien fra at se i retning af de etnografiske film og erkende, at forskellige, men ligeværdige, former for viden kan formidles via de to forskellige medier<sup>50</sup>.

Er den etnografiske film da mere pålidelig i sin formidling end teksten? Den etnografiske film produceres samtidig med, at den opleves, mens det for den ikke-filmende feltarbejder gælder, at "[c]ontact has always already happened, and in writing about or quoting from that contact, we move back from the dialogue and into the cozy but dangerous world of alphabetic literacy, where we sit and write in solitude" (Tedlock 1982:161). Der er altså en adskillelse mellem oplevelsens og formidlingens tidslige rum, som giver forfatteren en mulighed og en risiko for at transformere sit materiale. Selvom man også redigerer sit filmiske råmateriale, er man i den etnografisk-filmiske proces mere bundet af, hvad man allerede har optaget. Således øger filmens indeksikale koder pålideligheden, men samtidig begrænser den udtryksformerne, idet den narrative fortælling kun kan passere via de individer, vi ser på filmen. Som David MacDougall skriver, provokeres etnografien af den etnografiske film til at erkende formidlingens subjektivitet,

"because its ambiguous intimacy with its subject sharpens and brings to the fore the anthropological problem of the person, exposing to view a contradiction that anthropological writing can more easily elide: that although the raw unit of anthropological study remains the individual, the individual must be left by the wayside on the road to the general principle. Yet this individual is the troublesome hitch-hiker whom ethnographic filmmakers always seem to pick up and who is sometimes felt to claim altogether much of their attention" (MacDougall 1998:96).

---

<sup>50</sup> Se Jonsen (1993a) for en kritisk afvisning af denne hierarkisering.

Men fordi den etnografiske film benytter sig af at formidle etnografisk viden gennem et eller flere individer, som vi kan se for os, er det jo ikke sikkert, at den formidlede viden er sand. Ligesom virkeligheden ikke udelukkende er synlig og observerbar, har billeder ikke nogen fikseret eller entydig betydning, og de er ikke bedre i stand til at fange nogen 'virkelig virkelighed', end teksten er det. Dette var filmens vilkår allerede længe før, vi fik de tekniske muligheder for manipulation, vi har i dag. I sig selv kan vi ikke forbinde filmen med nogen større pålidelig end teksten. Hvordan vi derimod vurderer dette forhold specifikt i Rouchs film og tekster, vender jeg tilbage til i afsnit 4.3.

#### 4.2. Dialogisk metode med kamera og med notesbog

Hvorfor opgav Rouch stort set tekstens medie til fordel for filmen? Han har selv angivet, at det var en stor fordel, at man med filmoptagelserne kunne analysere ritualer retrospektivt, ligesom filmene kunne dokumentere forskellige etnografiske fænomener. Skal vi forstå, hvorfor Rouch valgte filmens medie frem for tekstens, så tror jeg heller ikke, man kan komme uden om den åbenlyse begejstring og entusiasme, der stråler ud af alle hans beskrivelser af samarbejdet ind over kameraet. Rouchs taler om, at han oplever det som en "ciné-pleasure" (Fulchignoni 1989:300), og hans temperament har passet til filmprocessens spontanitet, for, som han skriver:

"I often compare this dynamic improvisation with that of the bullfighter before the bull. In both cases nothing is given in advance, and the smoothness of a faëna (a strategy of play) in bullfighting is analogous to the harmony of a traveling shot which is in perfect balance with the movements of the subjects (...) Actually this work done in the field is what specifically marks the filmmaker-ethnologist. Instead of waiting until he has returned from the field to elaborate on his notes, he must try, under threat of failure, to synthesize them at the very moment he observes particular events. He must conduct his cinematic study, alter it or cut it short, while on location." (Rouch 1995:89-90)

Ud over dette dynamiske aspekt fremhæver Rouch det som helt centralt, at han med filmene kunne formidle sin viden til de, etnografien handlede om, og udnytte en *feed-back* metode til at teste og udvikle sine foreløbige konklusioner (Rouch 1989[1960]:346; Rouch i Prédal 1996:28). Som jeg beskrev i sidste afsnit, har receptionsforskningen vist, at læsninger er individuelle, og at der langt fra altid er sammenfald mellem de betydninger, afsenderen henholdsvis modtageren lægger i filmen eller teksten. Med dette forbehold in mente vil jeg dog give Rouch ret i, at filmen kan nå et langt større publikum end teksten, især i lyset af, at mange af etnografiens informanter er analfabeter, ligesom de fleste af Rouchs er det<sup>51</sup>. Desuden gør filmen ved hjælp af sine indeksikale koder, der giver den en faktisk lighed med det filmede, ofte stort emotionelt indtryk på de tilskuere, der udsættes for film om sig selv. Ved at iagttage sit eget liv bevidstgøres den filmede ofte om egne kulturelle og sociale roller og bliver i stand til at italesætte sin egen kultur. Sådanne iagttagelser kan være en frugtbar indgang til den filmedes egen erfaringsverden, fordi han selv markerer, hvad han oplever som betydningsbærende.

Da jeg og min medinstruktør filmede 'Moshes Nytår - en tradition skabes' (Jørgensen & Givoni 1998), viste vi løbende vores optagelser til vores hovedpersoner, mens vi optog, og de blev

---

<sup>51</sup> Rouch har beskrevet, at han sendte sin afhandling til sine nigerske informanter, for at de kunne læse den. Da han senere kom tilbage, viste det sig, at de havde revet bogens fotos ud, hængt dem op, og kasseret resten af afhandlingen. Dette skyldtes ikke, at de ikke kunne læse den, for en lærer havde læst højt af bogen, men teksten havde simpelthen ikke appelleret til dem. Erfaringerne med filmens *feed-back* var helt anderledes positive (Rouch i Prédal (ed.) 1996:28).

derfor hurtigt inddraget aktivt i vores etnografiske projekt. De blev opmærksomme på, hvordan deres nytårsritual blev repræsenteret, og fandt derfor selv stor interesse i at instruere os i, hvordan deres fejring af nytåret ville forløbe, i at fortælle os, hvis der var noget, vi ikke havde uddybet nok, og endda i at diskutere tekniske problemer som for eksempel lysætning. Der opstod flere episoder, hvor de direkte blev påvirket af at se vores optagelser og mere entusiastisk begyndte at diskutere elementerne i deres eget nytårsritual, og som sådan virkede både vores og kameraets tilstedeværelse katalyserende på en bevidstgørelses- og identifikationsproces, som de selv allerede var i gang med.

Da jeg året efter var på feltarbejde i Accra - uden kamera - lykkedes det mig langt fra i samme grad at involvere informanterne i mit projekt. Det havde ikke været nogen umulighed at give mine informanter udkast eller mindre tekststykker, men jeg var ganske enkelt mere blufærdig over at levere en halvfærdig og rodet tekst, end jeg ville have været, hvis jeg havde haft nogle råoptagelser at fremvise. Der ligger en træghed i arbejdet med tekster, som nok kan overvindes, men som måske med fordel kan afløses af en provokerende deltagelse på andre måder. Mine ghanesiske informanter var faktisk meget bedre end jeg til at få den slags ideer, og det skete for eksempel et par gange, efter at jeg havde lavet et båndet interview, at nogle lavede et gen-interview med mig, der kunne handle om alt fra bistandshjælp i Danmark, til min barndom, og til hvad mit projekt handlede om. Kort sagt blomstrede dialogerne her, og da en af mine informanter en dag optog sådan et interview på video, og jeg bagefter lånte kameraet og gjorde det modsatte, kom vi i løbet af få dages leg med kameraet tættere på hinanden, end mange ugers aftensnakke på verandaen havde bragt os. Disse små episoder ser jeg i dag som værende af en meget mere dynamisk og dialogisk natur end den mere formelle *feed-back*, der foregik efter, at jeg havde forladt felten<sup>52</sup>. For mig opstod *feedback* situationerne spontant, men jeg udnyttede ikke disse legende erfaringer optimalt, fordi jeg ikke så deres relevans for de problemstillinger, jeg havde på min dagsorden. Spørgsmålet er, hvor åbne vi er over for den dialogisk producerede viden? Hvor lydhøre er vi over for de 'indfødte etnografer' viden? Inkorporeres den i vores etnografier? Præsenterer vi den som en del af vores egen viden? Hvordan bruger de den selv? Opfatter de den som relevant og anvendelig viden? Svarene på sådanne spørgsmål afhænger i høj grad af vores opmærksomhed på de dialogiske muligheder, og både som skrivende og filmende etnografer kunne vi med fordel tænke mere bevidst over, hvordan vi kan bruge *feed-back* som en decideret metode.

Tilsyneladende foregår *feed-back* processerne oftest med et kamera som medie, men kunne man ikke forestille sig, at nogle af disse metodiske fordele kunne overføres til en skrivende etnografers feltarbejde? Samarbejde med informanterne kan jo foregå omkring mange ting, og *feed-back* kan provokeres for eksempel ved at fortælle eller læse historier om informanterne til informanterne, ved at vise fotos fra felten for dem (Pink 2001:66ff.) eller ved at indvie dem i foreløbige konklusioner. *Feed-back*'ens genstand behøver ikke nødvendigvis at handle om informanterne, når blot den fremprovokerer ny viden, og for eksempel lærte jeg på mit feltarbejde blandt de unge ghanesiske medieproducenter meget om deres egne kulturelle identifikationer og deres meninger om mediers roller ved at arrangere og gennemføre et par filmforevisninger, blandt

---

<sup>52</sup> Jeg sendte nogle afsnit til mine hovedinformanter og siden en artikel (Jørgensen 2001) til mange af dem, jeg havde arbejdet sammen med, men deres *feed-back* blev både spredt, sparsom og i brevmediets formelle form for høflig til at være egentlig dialogisk. Det ville have været et stort privilegium at kunne rejse tilbage og diskutere det med dem.



andet med Rouchs 'Les maîtres fous' (1954) på programmet. Jeg kan forestille mig en mængde provokative muligheder, hvormed man kan katalysere sin egen forståelse i den etnografiske proces, hvis man giver sig selv lov til at spille en aktivt intervenserende rolle, og jeg tror, at de fleste etnografer slet ikke så sjældent gør det, blot oftest uden at være eksplicitte omkring det. En etnografisk metode, der således tilstræber provokation og aktiv indblanding i feltens 'virkelighed', hænger tæt sammen med en dialogisk epistemologi, der fokuserer på det etnografiske møde som det sted, hvor viden udvikles. I afsnit 5.4 uddyber jeg denne sammenhæng med et eksempel fra én af Rouchs film, 'Chronique d'un été' (1960), ligesom *feed-back* løbende vil indgå i specialets centrale diskussion om, hvordan vi kan forstå de dialogiske perspektiver i Rouchs etnografiske virkelighed. Her vil jeg blot runde af med at konstatere, at inden for etnografisk film er *feed-back* blevet et egentligt metodisk redskab, der effektivt giver plads til både de filmedes og etnografens stemmer, og jeg tror, at man kan tilskrive både filmmediets 'læsevenlighed' og metodens dynamiske effektivitet, at der fortsat findes en del eksperimenter med genren (se f.eks. Connor, Asch & Asch 1986; Guiking 1993; El Guindi 1998:477-8; Pink 2001:85-92; Hastrup og Elsass 1990; Elsass 1991). Rouch har således været med til at etablere en ny metode inden for etnografisk film, og det kunne være interessant i fremtiden at se den brede sig til etnografien generelt.

#### 4.3. Dialogisk epistemologi i etnografisk film og etnografisk tekst

Skellet mellem filmen og teksten har stået skarpt i etnografien. I 'Writing Culture' (Marcus & Clifford 1986) som i 'Anthropology as Cultural Critique' (Marcus & Cushman 1986) nævnes hverken etnografiske film eller visuel antropologi, og selv i de efterfølgende diskussioner om repræsentationsproblematikker er det kun sparsomt berørt. Marcus & Cushman skriver dog i den nye introduktionen til andenedgivelsen af 'Anthropology as Cultural Critique' (Marcus & Cushman 1999[1986]), at en af de ting, de ville have gjort anderledes, hvis bogen skulle skrives om i dag, var, at de ville have beskæftiget sig med alternative former for etnografisk repræsentation, herunder film. I dette lys kan det undre, at etnografisk film hverken nævnes i den af Marcus redigerede 'Critical Anthropology Now' (Marcus 1999) eller andre opfølgere på repræsentationsdebatten som eksempelvis 'After Writing Culture' (Allison, Hockey and Dawson (eds.)1997). Heller ikke James Clifford, der i 'Writing Culture' var yderst optaget af alternativer til den etnografiske tekst, beskæftigede sig hverken her eller i sine senere udgivelser (Clifford 1988; 1997) med etnografisk film, og det til trods for, at Rouchs '*cinéma direct*' var ham ganske velkendt (Clifford 1983:140-1)<sup>53</sup>.

Undtagelser fra denne blindhed over for det visuelle muligheder er stadig ganske få<sup>54</sup>. George Marcus præsenterer én af dem, idet han i sin artikel, "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage" (Marcus 1990) skriver om,

---

<sup>53</sup> Clifford (1983) har beskæftiget sig indgående med Marcel Griaules etnografi og herunder de dialogiske perspektiver i hans arbejde.

<sup>54</sup> I nyere metodebøger begynder etnografisk film dog at spille en større rolle, for eksempel i Bernard (1998), hvor Fadwa El Guindi har skrevet et kapitel om visuel antropologi, og i Davies (1999), der også har dedikeret et kapitel til brugen af visuelle medier. Om Rouch skriver Davies, at han er "probably the most influential ethnographic filmmaker in stimulating the development of the reflexive potential for filming" (op.cit.:127), men hun nævner ham derefter ikke med et ord og beskriver underligt nok i stedet reflektive etnografiske film med eksempler fra diverse anglofone filmskabere. Sandsynligvis indikerer dette, at en sprogbarriere kan være en del af forklaringen på Rouchs forholdsvis beskedne berømmelse uden for den frankofone antropologi.

hvordan man metaforisk kan overføre filmens klippeteknikker til en reorganisering af de rumlige og tidslige dimensioner i etnografisk tekst. Artiklen fremstår som et vigtigt skridt i Marcus' udvikling af en multi-situeret etnografi. Den er samtidig et næsten unikt og meget vægtigt argument for en øget gensidig integrering af etnografisk film og tekst på et epistemologisk niveau, hvilket er forbilledligt i en verden, der, som Marcus siger, stiller nye udfordringer til hele disciplinen (op.cit.:2,15).

Marcus mener derudover, at etnografiske film har fået en noget stedmoderlig behandling i etnografien. Narrative etnografiske film er blevet set som noget fundamentalt anderledes end tekster, og som noget, der skulle illustrere de klassificerende modeller, som hovedparten af de antropologiske teorier har handlet om. De har derved fungeret som en slags case studies, "messier and truer than writing" (Marcus 1990:2). "In short, ethnographic films have not yet in themselves served as arguments about established ethnographic representations of a particular subject so as to alter fundamentally the way anthropologists see or think about their objects of study", skriver Marcus (ibid.). Selvom det er forkert proportioneret at tale om en 'fundamental' ændring, kan Rouchs film i sig selv modificere Marcus generalisering, hvilket gerne skulle blive klart i løbet af dette speciale. Både Marcus (1990), David MacDougall (1998:95-6) og Paul Henley (2001) argumenterer da også for, at den etnografiske disciplin har ændret sig og i sine nye epistemologiske former har tilnærmet sig den visuelle antropologi. På denne baggrund vejrer etnografiske filmmagere altså morgenluft, og med tiden vil flere antropologer forhåbentlig begynde at lægge mere mærke til etnografens metode i etnografiske film for at undersøge, om man kan låne erfaringer fra arbejdet med det ene medie til arbejdet med det andet. Dette kræver naturligvis, at etnografisk film lever op til at være videnskabelige antropologiske dokumenter i sig selv og ikke blot visuelle appendikser til det, der skrives. Vender vi nu tilbage til Rouchs dialogiske tilgang, hvordan kan vi da vurdere den som videnskab i et epistemologisk perspektiv?

## **Film og videnskab**

Den kritik af etnografisk film, man oftest hører, er, at de ikke formidler egentlig videnskab, eller at filmen i hvert fald må akkompagneres med en tekst, for at man kan forstå den på nogen videnskabelig måde. Goldmans kritiske angreb af Rouchs banebrydende og meget omtalte 'Chronique d'un été'(1960)<sup>55</sup> er typisk<sup>56</sup>. Goldman kritiserede her filmen generelt for kun at kunne handle om individer, mens sociologi beskæftiger sig med begreber. 'Chronique d'un été', der fra Rouchs side netop var et sociologisk eksperiment, blev af Goldman set som et ikke-medieret dokument, som udelukkende kan blive interessant, hvis det følges af en teoretisering, der nødvendigvis må finde sted uden for filmen (Goldman 1979:64-6). Goldman mente, at filmens mange interviews gjorde den meget autentisk, men samtidig, at disse partikulære fortællinger var forhindringer for videnskaben. Æstetik og videnskab vil for evigt være uforeneligt, for "in relation to science: equivalence to reality is called truth. In aesthetics, it is called realism" (Goldman 1979:66). Et sådant skarpt skel har de fleste etnografer nu lagt bag sig, og man kunne afvise Goldmans kritik med de samme argumenter, hvis ikke det var fordi, denne idé om at et videnskabeligt dokument nødvendigvis skal indeholde en analyse, en form for 'dybere' lag eller sandhed, for at være gyldigt, stadig er så fremherskende. Rouch har ganske vist betonet individets rolle mere end det

---

<sup>55</sup> Læs mere om 'Chronique d'un été' i afsnit 5.3.

<sup>56</sup> En parallel kritik af 'Les maîtres fous'(1954) findes i Muller (1971, i Stoller 1992:153).

kollektive, det kulturelle eller strukturelle, men begge niveauer er repræsenteret i hans epistemologi. Rouch lagde afstand til de samtidige strukturalistiske kolleger, ikke mindst Claude Lévi-Strauss<sup>57</sup>, som har befundet sig på i de antropologiske kredse i Paris i samme periode, men til trods for, at han ikke selv har ekspliciteret nogen anden teoretisk model for det kulturelle eller kollektive, læser jeg det ikke sådan, at han ikke erkender det som betydningsfuldt. Der ligger da også i min brug af Kristevas 'semi-analysis' i afsnit 4.2 en forståelse af teksten og filmen som kulturelle produkter. Jeg vender tilbage til dette i afsnit 5.6 og 6.6.

Som nævnt findes der stadig repræsentanter for det synspunkt, at sansning og erfaring ikke er så vigtige elementer som analyse i etnografien, og at det sidste er mere videnskabeligt end det første. En af den visuelle antropologis mest aktive debattører, Jay Ruby, har således skelnet skarpt mellem etnografiske og antropologiske film, og beskrevet de første som marginale i forhold til antropologien (Ruby 2000:3-7), fordi, mener han, de handler om eksotiske menneskers kulturer, mens antropologiske film er noget helt andet, nemlig "films designed by anthropologists to communicate anthropological insights" (Ruby 2000:1; se også Loizos 1993:7-8). Sådanne antropologiske indsigter kan opnås, idet "[a] visual anthropology logically proceeds from the belief that culture is manifested through visible symbols embedded in gestures, ceremonies, rituals, and artifacts situated in constructed and natural environments.(...) The cultural self is the sum of the scenarios in which one participates" (Ruby 2000:ix). Visuel antropologi handler for Ruby altså om studiet af visuelle repræsentationer, og for Ruby betyder det blandt andet, at det, vi skal filme, er de visuelle manifestationer af kultur. Det er både en uretfærdig reduktion af filmens muligheder og et selvmodsigende standpunkt. Ved at filme ritualer og genstande sikrer filmskaberer ikke af sig selv, at publikum opnår en kulturel forståelse, for det, der er sværest at billedliggøre, er netop, hvordan kulturen kropsliggøres eller manifesteres i det materielle. Her vil forklarende ord ofte være nødvendige, og således er man ikke bedre hjulpet på vej, end hvis man laver film om social organisation, kulturel identitet eller andre 'mindre visuelle' fænomener. Ruby sammenblender niveauerne og forveksler en antropologi om det visuelle med brugen af visuelle medier i antropologien. For mig at se kan begge dele sagtens rummes i en visuel antropologi, men der er ingen grund til på forhånd at afgrænse hvilke antropologiske temaer, filmene skal formidle. Jeg beskrev ovenfor, at filmens styrke i forhold til tekstens netop er dens evne til at formidle det sansede og dermed bidrage til en dybere forståelse af det empiriske både som en del af og en forudsætning for en antropologisk analyse. Hvorfor da udelukke de fire andre sanser end den visuelle i vores film eller i vores tekster?

Rubys argument om, at etnografiske filmmagere for ofte laver film *om* antropologi, i stedet for antropologiske film (Ruby 2000:170), er jeg derimod meget enig i. Også David MacDougall skelner mellem antropologiske film, der forsøger at vinde nye territorier gennem en integreret antropologisk undersøgelse, modsat film *om* antropologi, der blot dokumenterer allerede eksisterende viden (MacDougall 1998:76). De bedste antropologiske og etnografiske film

---

<sup>57</sup> Det kan næppe overraske, at Claude Lévi-Strauss også havde en blandet holdning til Rouchs film. Han skelnede klart mellem dem som etnografisk dokumentar og fiktionsfilm, og han erklærede i 1965, at mens han beundrede Rouchs etnografiske dokumentarfilm, var film som 'Moi, un noir' og 'La pyramide humaine' langt fra sandheden, og han mente, at "it would probably be better made with professionals, a scenario and mise en scène". Lévi-Strauss tilskrev generelt Rouchs 'cinéma direct' samme status som "the note-books of the ethnographer or sociologist working in the field. Only we don't publish our notebooks: they are for our own use." (Lévi-Strauss i Eaton 1979:20-1).

præsenterer sig selv som en undersøgelsesproces, hvor forståelse gradvist opnås gennem de forhold, filmmageren-etnografen udvikler til de filmede og til publikum. Sådanne film giver ikke blot en billedlig repræsentation af etnografiske data, men bibringer med en form for viden, der udspringer af selve den etnografiske og filmiske proces. Antropologisk analyse og etnografisk beskrivelse smelter her sammen, ligesom den gør i de bedste etnografiske tekster. At udvikle filmiske former, der således kan præsentere ny antropologisk viden, er en af etnografisk films vigtigste udfordringer, og det er en opgave, der er nært knyttet til antropologiens epistemologi. Formidlingens form er afgørende for, hvad vi kan vide, og den kommer derfor til at afspejle, hvad vi forstår ved god videnskab.

Rouch er en af de få etnografiske filmmagere, der har arbejdet intenst på at udvikle sådanne filmiske former (Ruby 2000:171), og har det været svært for den antropologiske omverden at få øje på, er det nok fordi, som Stoller skriver, “[l]ike the work of any good playwright or poet, Rouch’s films do not represent theories of possession or magic, they embody them, leaving to the audience the opportunity to resolve ethical, cultural, political, or epistemological problems” (Stoller 1992:216). Rouch har tilsyneladende enten ikke haft noget behov for at markere sig inden for etnografiens teoridannelse eller ikke været bevidst om sine potentielle bidrag til den, men som dette speciale søger at vise, kan vi læse en epistemologi ud af hans film.

### **Dialoger og gyldighed i ‘Jaguar’, ‘Moi, un noir’ og ‘Migrations au Ghana’**

Men kan Rouchs film leve op til de krav, vi normalt stiller til videnskab? Der foregår i disse årtier en interessant debat i antropologien om, hvilke af de metodiske begreber, vi har kendt indtil nu, der er anvendelige til at vurdere etnografien, hvordan de skal forstås og hvordan de eventuelt skal transformeres for at være relevante (se eksempelvis Sanjek 1990; Wolcott 1995; Otto 1997b; Selmer 1998). Jeg fokuserer her på, hvordan kan vi vurdere *gyldigheden* og *pålideligheden* (Wolcott 1995; Bernard 1995:19-43) i henholdsvis Rouchs film og tekster, og det gør jeg med udgangspunkt i de to film og den tekst, jeg har behandlet tidligere i dette kapitel.

Rouch nævner i starten af ‘Migrations au Ghana’ (Rouch 1956) sine hjælpere ved navn (heriblandt Damouré Zika, Ibrahima Dia, Illo Gaouel og Douma Besso (op.cit.:36)), og vi får at vide, at bogens data bygger på spørgeskemaundersøgelser, gruppeinterviews og individuelle samtaler på arbejdet eller i hjemmene (Rouch 1956:37). Disse ganske detaljerede oplysninger øger pålideligheden i Rouchs undersøgelse, og det samme gør de kritiske vurderinger, han foretager over hvilke resultater, der kom ud af hvilke metodiske undersøgelsestyper (op.cit.:37). Den svækkes dog af, at både Rouch selv og disse assistenter herefter fuldstændig forsvinder ud af teksten, så vi ikke får noget indblik i selve undersøgelsesprocessen. Teksten fremstår ikke dialogisk, uanset at det er meget sandsynligt, at Rouchs indsamlere og venner har haft både indflydelse og interesse i projektet. Hvad angår gyldigheden, så skriver Rouch, at det, han havde sat sig for at undersøge, var migranternes adfærd, det vil sige deres rejseruter, opholdenes varighed og lokaliteter, deres økonomi, deres relationer indbyrdes og med indbyggerne i Guldkysten, deres mentalitet og religiøse liv og deres politiske aktiviteter (op.cit.:36). Disse forhold er da også det, undersøgelsens fortrinsvis statistiske materiale konkluderer på. Konklusionerne forekommer dog noget løsrevne og af og til endda irrelevante, som for eksempel når de bruges til at beskrive “den typiske migrant” og “de essentielle træk ved migration” (op.cit.:192-3). Rouch foretager nogle andre og langt mere substantielle beskrivelser på baggrund af sit kvalitative

materiale, og nogle af hans mest interessante konklusioner omhandler for eksempel den ujævne gruppe migranternes stigmatisering som en homogen gruppe *'bushmen'* i Accra og den 'supertribalisering', mange af migranterne gennemgik i det fremmede (op.cit.:162-4). Rouch er tydeligt selv mest optaget af hvordan det sociale og kulturelle liv udspillede sig i praksis og af, hvordan det oplevedes at være immigrant, end eksempelvis af, hvor mange migranter, der fulgte hvilke ruter eller hvad den gennemsnitlige timeløn var.

Han har udtalt, at han oplever filmene, 'Moi, un noir' og 'Jaguar' som bedre beskrivelser af migranternes virkelighed, end bogen, 'Migrations au Ghana'(1956) (Rouch, pers.kom. 13.7.2001), hvilket jeg ser som en bekræftelse af, at hans primære interesse var migranternes erfaringsverden. I filmene er det netop migranternes sanseoplevelser, der formidles. Som Rouchs øvrige *'ethno-fictions'* er 'Moi, un noir' (1958) og 'Jaguar'(1954-67b) dialogiske produktioner, der er foregået som fælles improvisationer, men mens disse metodiske forhold forklares tydeligt i indledningen til 'Moi, un noir', er det en viden, seeren ikke umiddelbart kan læse ud af 'Jaguar'. I nogle af Rouchs film svækkes pålideligheden således af, at vi er nødt til at ty til andre kilder for at blive oplyst om de metodiske valg, hvad end det bliver hans artikler, interviews, foredrag eller en af de efterhånden slet ikke så få udsendelser eller film om hans arbejde<sup>58</sup>. Vi har derfor et problem med pålideligheden i forhold til det enkelte værk, og sådanne ramme-oplysninger om metode og teoretisk standpunkt, om til- og fravalg (inklusiv den konkrete redigering) kan være svære at integrere i en narrativ film. Dette er et generelt problem, producenter af narrative, processuelle etnografiske film må kæmpe med, for det kan hurtigt komme til at virke klodset, hvis man i en film, der primært forsøger at formidle sanse-oplevelser, bruger mange ord på at eksplicite sine metodiske processer. På den anden side har man med den narrative film et redskab, der på et ikke-verbalt plan kan øge pålideligheden betydeligt, idet man som kameramand kan arbejde selv-refleksivt og på passende vis gøre opmærksom på sin tilstedeværelse i de filmede situationer. Filmer man sådan, kan vi faktisk helt bogstaveligt se feltarbejderen over skulderen, og vores indsigt forstærkes af, at vi præsenteres for filmens indeksikale lyd og billeder. Vi kan opleve og sanse, hvordan forholdet er mellem etnografen og de mennesker, han filmer, og bruger han således sin egen tilstedeværelse som en 'stemme' i filmen samtidig med, at vi hører de filmedes stemmer, kan vi få et godt indblik i, hvordan den etnografisk-filmiske proces er foregået. I den narrative film – som i den narrative tekst - må vi således vurdere pålideligheden anderledes end i en forklarende tekst. Her er det hændelser, vores viden bygges på, og det er vores egne sanselige oplevelser, der giver os følelsesmæssige erfaringer af de filmedes kulturelle virkelighed. Filmens indeksikalitet styrker pålideligheden og den øges i film som 'Jaguar' og 'Moi, un noir' af, at de filmede fremstår som hele mennesker i filmens narration og af, at vi kan forstå en rationalitet i deres handlinger. Deres adfærd fremstår med en sandsynlig integritet, fordi Rouch og hans venner fremstiller en sammenhængende og overbevisende fortælling, og dette har de kun kunnet gøre, fordi de på forhånd har besiddet en grundig viden om de på én gang personlige, kulturelle og sociale fænomener, de ville berette om.

Et andet begreb, der har været set som et nødvendigt element i en gyldig undersøgelse, er generaliserbarheden. Med deltagerobservationen som vores vigtigste metode er det et begreb, de fleste etnografer har givet afkald på, men jeg mener, at vi, som Mead har foreslået det, med fordel kan se kontekstualiseringen af de etnografiske informanternes forhold til omverdenen som

---

<sup>58</sup> Se f.eks. Diawara 1995, Dubosc 1991, Meyknecht et.al. 1993.

etnografiens måde at generalisere på (Mead 1953 i Wolcott 1995:174). Rouch gør meget ud af at kontekstualisere de filmede hovedpersoners forhold til omverdenen. Vi forstår for eksempel, at de blot er enkelte blandt mange migranter, når de bevæger sig blandt mylderet af minearbejdere og af 'bottle-boys' og tømrerarbejdere på havnene i Accra og Abidjan. Vi forstår noget om de generelle konflikter mellem kolonimagterne og afrikanerne, når Lam forarges over, at det er briterne, der profiterer af det hårde arbejde i guldminerne, eller når der jokes blandt havnens lastarbejdere, *kaya-kayas* om kasserne fulde af whisky, der bliver læsset af til briterne, og vi forstår noget om den generelle følelse af afrikansk mindreværd, når Robinsons kæreste fra Nigeria stikker af med en italiensk sømand, eller når Damouré skælder ud på sine arbejdsmænd og siger, at de er nogle dovne afrikanere.

Det, vi ikke kan se i filmen, er naturligvis det, der er udeladt. Dette er et uomgængeligt problem, som både filmende og skrivende etnografer må forholde sig til, men i den henseende er det, der virkelig er afgørende for gyldigheden, i hvor høj grad en sådan selektionsproces fremmer etnografens evne til at svare på de spørgsmål, han har stillet sig selv. Når vi vurderer gyldigheden i Rouchs film er det vigtigt at holde sig for øje, at han havde forskellige mål med forskellige typer film, som jeg beskrev det i kapitel 1 og i afsnit 3.3. Hans '*ethno-fictions*', som altså er de film, jeg primært behandler i dette speciale, skulle først og fremmest formidle en tværkulturel erfaring til et ikke-afrikansk publikum, mens succeskriteriet for mange af de mere klassisk dokumenterende film var, at de filmede selv skulle finde den formidlede viden gyldig og anvendelig. Det er derfor ikke overraskende, at Rouch i højest grad gør brug af en selv-refleksiv stil i 'Moi, un noir', 'Jaguar' og de andre '*ethno-fictions*', og at det her er selve det tværkulturelle møde, der er i centrum. Rouch har øget publikums muligheder for identificering ved at bruge filmens medie, idet filmen netop har en force i at formidle sansesoplevelser i forhold til teksten. Valget afspejler med al tydelighed, hvad det er for vidensformer, Rouch helst beskæftiger sig med og dermed, hvad han opfatter som etnografisk virkelighed. Gyldigheden i Rouchs '*ethno-fictions*' ligger i høj grad i vores mulighed for indlevelse og i, at han i sin selektion af hvilke scener, vi skal se, på smuk vis formår netop at svare på de spørgsmål, han har stillet. Generelt er de først og fremmest: Hvordan opleves det at transcendere kulturelle grænser? Hvordan oplever de filmede deres omgivende verden? Hvordan er deres sociale og kulturelle virkelighed?

#### **4.4. Delkonklusion: Dialog og gyldighed i etnografisk film og etnografisk tekst**

Jeg indledte dette kapitel med at citere Rouch for, at filmen og etnografien har en fælles opgave i at 'transcendere konceptuelle universer'. Jeg fandt ud af, at teksten og filmen benytter sig af forskellige kommunikative koder, og mens filmen primært appellerer til at formidle forståelse, er tekstens umiddelbare force dens evne til forklaring. Pointen i denne modsætning er, at såvel den etnografiske film som tekst kæmper for at overskride sine kommunikative koder. I begge tilfælde søger man at kombinere de to mediers forcer for at nå publikum, for kombinationen af forståelse og forklaring er jo netop en forudsætning for tværkulturel forståelse. Det vigtige er derfor, at være opmærksom på selve modsætningens konstruktion, og på, at vi ikke kan forstå noget som 'ren visuel formidling' eller 'ren tekst' (Crawford 1992:66). Hvor Rouch forholdsvis tidligt tog et valg om at koncentrere sig om filmen som sit etnografiske medie, er jeg overbevist om, at vi med fordel kan tilstræbe at vende de her fremførte modsætninger på hovedet og producere både bedre film og bedre tekster, hvis vi bliver bevidste i vores brug af de forskellige

kommunikative koder. Teksten må benytte sig af narrative former og sproglig billedliggørelse for eksempel ved brug af metaforer, og filmmageren må nøje overveje samspillet mellem billede, lyd og forklaring. I begge tilfælde kan det lade sig gøre via processuelle og narrative etnografier, der fokuserer på feltens dialogiske møder og integrerer den antropologiske analyse og metodiske proces i formidlingen af etnografien. Det handler slet ikke kun om formidling, men også om, hvordan etnografien forholder sig til og konstruerer sit objekt, altså om etnografens epistemologiske perspektiv. Samspillet mellem etnografens og informanternes stemmer bliver det helt centrale i den dialogiske etnografi, ikke kun som et slutprodukt, men som noget, der har formet hele processen, og der åbnes op for, at informanterne faktisk kan påvirke epistemologien. Subjektive positioner forhindrer ikke videnskabeligheden i den etnografiske proces, for tværtimod bliver den både pålidelig og gyldig netop ved en fremlæggelse af de involverede subjektiviteter og deres interrelationer. Næste kapitel er en undersøgelse af, hvordan sådanne samspil er foregået og formidlet i Rouchs dialogiske etnografi.

## Kapitel 5: 'Shared anthropology' og refleksivitet

"It is this permanent 'ethno-dialogue' that is one of the most interesting slants of today's ethnographic approach: knowledge is no longer a stolen secret, which is later devoured in western temples of knowledge.... [Knowledge] ... is the result of an endless quest in which ethnographers and others walk a path which some of us call 'shared anthropology'" (Rouch i Fulchignoni 1989:299)

En dialogisk formidling af det etnografiske møde bygger på to 'grundpiller', på selv-refleksivitet og på en integrering af informanternes 'stemmer'. Rouch forener disse to ting i sin '*shared anthropology*', idet han er eksplicit om, hvem der 'spiller hvilke roller', og eksperimenterer med at give de filmede samme autoritet som ham selv. Jeg gennemgår og diskuterer i dette kapitel Rouchs måde således at 'dele'<sup>59</sup> etnografien med sine informanter på i en '*shared anthropology*'. Det handler her først i kapitlet om, hvordan dialoger kan udtrykkes i en etnografiske formidling, men som jeg har beskrevet, er perspektiverne gensidigt afhængige, og jeg vil i løbet af kapitlet fokusere stadigt mere på metode og epistemologi.

Jeg vil begynde med at beskrive, hvordan Rouch i forskellige perioder og i forskellige film har gjort sin tilstedeværelse synlig via filmenes diegetiske og ekstra-diegetiske konstruktion<sup>60</sup>. For at give min læser et indblik i, hvordan en sådan selv-refleksivitet kan forme sig på film, vil jeg derefter plukke blandt den dialogisk eksperimenterende 'Chronique d'un été's (1960) mange bevægende scener og undersøge, hvordan Rouchs og de filmedes stemmer forvaltes, og hvordan autoriteten hermed fordeles i filmen. Jeg har valgt at lade 'Chronique d'un été' være den vigtigste case i dette kapitel, fordi den indeholder stærke dialogiske elementer og desuden demonstrerer den *feed-back* metode, Rouchs film ofte er blevet forbundet med. Jeg vil efterfølgende diskutere, hvordan vi kan forstå Rouchs arbejde generelt som en '*shared anthropology*', for endelig, i det sidste afsnit at belyse hans selvrefleksive og dialogiske tilgang blandt andet via Marcus og Cushman's (1982) teori om en selvrefleksiv tilgangs anvendelighed i forhold til en tværkulturel etnografisk forståelse.

### 5.1. Selvrefleksivitet og etnografens stemme

Ifølge Marcus & Cushman (1982:47-8) har epistemologisk selv-refleksivitet to funktioner i etnografiens projekt om tværkulturel forståelse. Det problem, vi til stadighed forsøger at løse, er, hvordan vi på den ene side kan lade læseren høre de andres stemmer og bevare deres særegenhed og fremmedhed, samtidig med at vi gør dem forståelige? Hvordan kan vi undgå at vores eget sprog med alle dets indbyggede etnocentriske begreber, i sit forsøg på at gøre det ukendte familiært, kommer til at transformere det fuldstændigt? Feltarbejderen må her bruge sine intellektuelle og empiriske erfaringer som narrative redskaber, så læseren kan identificere sig med jeg-fortælleren og derigennem forstå det ellers uforståelige i felten. Desuden kan en epistemologisk selv-refleksivitet ses som en retorisk teknik, der (gen)etablerer feltmødets autenticitet. I en komparativ kontrastering mellem feltens 'jeg' og de andre kan repræsentationen af feltens subjekter valideres som ægte møder. Hermed følger den selv-refleksive etnograf i

<sup>59</sup> Denne danske oversættelse af verbet, at 'dele' udtrykker desværre ikke præcist den dobbelte betydning (henholdsvis noget, flere *tager* deres *del* i, og det at *deltage* i et fællesskab), der ligger i det franske 'partager' eller det engelske 'to share', og jeg foretrækker derfor at bruge det anglofone '*shared anthropology*'.

<sup>60</sup> Det diegetiske er den historie (fiktiv eller dokumentarisk), der konstrueres i optagelsen og redigeringen, og det ekstra-diegetiske er noget, der ligger udenfor filmens narration men alligevel er integreret i filmen. Det er typisk musik eller en *voice-over* (Barbash & Taylor 1997:9).



fodsporene på blandt andre Mead og Malinowski i den forstand, at deres kulturelle komparationer, der byggede på os-dem-dikotomiseringer, nu er blevet personaliseret i et jeg-dem møde, der bygger på den enkelte etnografs evne til at forstå og formidle andre livsformer i en kulturel oversættelse (Marcus & Cushman 1982:49). Der kommer nu meget mere fokus på gyldigheden i det enkelte projekt, fordi vi ikke hverken kan eller vil læne os op ad en videnskabelig eller en vestlig autoritet. Hvordan spiller så selv-refleksiviteten og gyldigheden sammen i Rouchs etnografier? I filmen - som i teksten - ligger der nogle betydningsfulde valg om, hvordan hvilke stemmer skal høres, og det bliver afgørende, hvordan man konstruerer både sin egen og informanternes 'roller' i arbejdet med filmens diegetiske og ekstra-diegetiske former.

## 5.2. Filmens konstruktion og diegese

Selvom Rouch aldrig er holdt op med at eksperimentere, er en række karakteristika fælles for næsten alle hans film. En del af dem har at gøre med den selv-refleksive rolle, han indtager som filmmager. For det første er Rouch "violently opposed to film crews" (Rouch 1995[1975]:87), fordi sådanne *crews* ofte virker stærkt forstyrrende, og for det andet skal lydmanden forstå de filmedes sprog, hvorfor det er "indispensable" (ibid.), at han tilhører de filmedes etniske gruppe. For det tredje må filmmageren, hvad man i filmens verden oftest kalder 'instruktøren', være den samme som kameramanden, der er den samme som etnografen (Feld 1989:235). Han skal opholde sig længe i felten, *inden* han begynder at filme, for at reflektere, lære og stræbe efter gensidig forståelse, og følgelig vil han tilegne sig en viden, der giver ham den nødvendige autoritet som den eneste, der ved "when, where and how to film" (Rouch 1995[1975]:55). Han skal arbejde med håndholdt kamera og bevæge sig meget<sup>61</sup>, for arbejder kameramanden fra en statisk position, vil ulempen ikke kun være, at publikum vil opleve blikket som voyeristisk. De filmede vil føle den samme stivhed, endnu stærkere og med konsekvens for, hvordan de forholder sig til etnografen. "For me then, the only way to film is to walk about with the camera, taking it to wherever it is the most effective, and improvising a ballet in which the camera itself becomes just as much alive as the people it is filming." (op.cit.:89), skriver Rouch.

Sådan ser altså det ideelle filmhold ud. Det er lille, dynamisk, fleksibelt og således gearret til at kunne komme informanterne så nært som muligt i 'feltens ballet'<sup>62</sup>. Det er ganske stramme rammer, Rouch her sætter for dansens og improvisationens rum. Ikke desto mindre har han kun i få film afvejet fra dem<sup>63</sup>, og han har tilsyneladende omkring dette tidspunkt kunnet fastslå en strategi på baggrund af sine første 25 års eksperimenter, som han har kunnet anvende i de efterfølgende 25 år. På filmskolen, Les Ateliers Varan i Paris, hvor man i dag uddanner dokumentarister i Rouchs metode, er denne 'ballet' i felten med kameramanden, lydmanden og de filmede noget af det vigtigste, man lærer<sup>64</sup>. Naturligvis spiller en håndværksmæssig erfaring en stor rolle for et godt kameraarbejde, men det er en vigtig pointe, at det at 'filme etnografisk' langt

---

<sup>61</sup> Rouch anbefaler derfor, at man kun bruger vidvinkel. Det er desuden afgørende at lære, hvordan man skal gå med et kamera (Rouch 1979:56).

<sup>62</sup> Ligesom Rouch her skriver om en 'ballet', har den norske antropolog, Cato Wadel, skrevet om en etnografisk 'runddans', men denne foregår på et andet plan og handler om den cykliske revurdering mellem teori, metode og data, som etnografen løbende foretager (Wadel 1991:129-31).

<sup>63</sup> Den mest bemærkelsesværdige afvigelse er nok i 'Chronique d'un été', der - udover at være et 'shared anthropology' projekt, hvor de filmede var med til at forme filmens forløb - både var et samarbejde med en anden instruktør, Edgar Morin og med ikke færre end fire kameramænd. Se afsnit 5.3.

<sup>64</sup> Jeg deltog selv i en af Les Ateliers Varans workshops i 1996. Se også afsnit 5.7.

fra kun handler om at tage et kamera med i felten og få 'gode' eller smukke optagelser med hjem. Det helt centrale er, at man bruger kameraet aktivt som et metodisk redskab, og her er det afgørende, hvordan man konstituerer sin egen rolle i felten blandt andet gennem sine konkrete bevægelser.

Rouchs idealer om filmholdets rolle spejler ganske godt en almindelig, ikke-filmende deltager-observatørs ideelle positionering. Man befinder sig oftest alene og ikke i forsker-hold, og man kræver, at den, der samtaler og optager interviews (= 'lydmanden'), oftest én selv, taler informanternes sprog. Er det ikke tilfældet, bruger man informanter, der tilhører feltens etniske gruppe(r) som tolke. Man opholder sig længe i felten, inden man begynder at producere egentlig tekst, og man overvejer selvrefleksivt sin egen rolle i forhold til hele projektet.

I arbejdet med film har etnografen ikke kun forskellige selv-refleksive muligheder i det pro-filmiske<sup>65</sup>, men også i redigeringen, hvor filmens diegese konstrueres (Barbash & Taylor 1997:9-10). Filmens fortælling, diegesen, spejler uundgåeligt, hvordan etnografen har forholdt sig, mens der blev optaget, og giver dermed seeren en idé om, hvordan feltarbejdet er blevet udført. Udover på denne måde at lægge et selvrefleksivt og dialogisk aspekt i filmens fortælling kan man i redigeringen vælge at gøre formidlingen mere selv-refleksiv ved at tilføje ekstra-diegetiske elementer som for eksempel en senere indtalt narration. Spørgsmålet om, hvordan man udnytter sådanne diegetiske og ekstra-diegetiske muligheder, har paralleller i de valg, man tager omkring repræsentation og skrivestil i konstruktionen af en etnografisk tekst. Her kan man for eksempel indskrive en selv-refleksiv jeg-fortæller eller sprænge tekstens narration og skrive fra en anden (for eksempel en analytisk) synsvinkel. Sådanne valg er afgørende for, hvordan man som publikum ledes gennem teksten eller filmen og dermed også for hvilke(n) stemme(r), man kan lokalisere.

Man har konventionelt skelnet skarpt mellem fiktion og dokumentar som genrer, både i film og tekster. Skellet er først og fremmest konstitueret ved, at hvor den dokumentariske film ofte vil forsøge at bekræfte sin forbindelse til det pro-filmiske, søger fiktionsfilmen i modsætning hertil at gøre alt for at skjule disse referencer. Rouch har kombineret genrerne, idet han på den visuelle side har arbejdet på at skabe en cinematografisk narrativitet i sine film, uanset om det gjaldt '*ethno-fictions*' eller mere konventionelle dokumentarfilm, mens han på lydsiden har gjort udbredt brug af midler, man normalt ikke ser i fiktionsfilm, som for eksempel en narrativ *voice-over*. Han skriver, at for ham ville det ideelle være, at filmens lydspor blot var synkronlyden, men problemet er i mange etnografiske film, at sproget er uforståeligt for publikum (Rouch 1995[1975]:91). Derfor har han suppleret synkronlyden med en oversættende *voice-over*, og sådan en kan da også forme sig på mange måder og fungere mere eller mindre autoritativt. Rouch skriver, at hans værste erfaringer var med skuespillere, og de mindst dårlige med selv at indtale *voice-over*'en både på fransk og på engelsk med sin karakteristiske, franske accent, som det for eksempel kan høres i de engelske versioner af '*Les maîtres fous*' (1954) og '*Tourou et Bitti. Les tambours d'avant*' (1967a). Pointen er ikke at bruge en korrekt og skolet skuespillerstemme er, at en sådan kan virke anonym og klinge som en nærmest universel sandhed. En anden mulighed, som de fleste etnografer tyr til<sup>66</sup>, er undertekster, men for Rouch ødelægger de hele billedets æstetik og

<sup>65</sup> Det pro-filmiske er alt det, der virkelig skete før og under optagelserne og kun en meget begrænset del af dette kommer således til at udgøre det filmiske (Barbash & Taylor 1997:8).

<sup>66</sup> Jeg skrev i kapitel 2, hvordan David MacDougall og hans kone, Judith, omkring 1970 var blandt de første til at bruge undertekster. De har siden brugt tekster i alle deres film, men ser i dag mere kritisk på det: "Subtitled films

kan alligevel ikke nå at oversætte alt (Rouch 1995[1975]:87). Han har derfor oftest anvendt en *voice-over* og forsøgt at lade sin egen subjektivitet skinne igennem, blandt andet ved at give den en poetisk eller spontan form, der fremstår betydeligt mere livlig end 1970ernes typiske, didaktiske *voice-over*. Jeg mener nu, at der vil være tilfælde, hvor undertekster er en bedre løsning end *voice-over*. Dette kan ikke mindst være tilfældet, hvor filmens dialoger er afgørende for betydningen. Vel kan man ikke nå at oversætte alle de betydninger, der for filmens personer ligger i det filmede, men dette problem er blot en afspejling af et af de dilemmaer, etnografien altid har og altid vil kæmpe med. Vores forståelse og formidlingen af den vil altid være begrænset, - men vi opgiver den ikke af den grund.

### 5.3. 'Chronique d'un été'

Rouch eksperimenterede som sagt med, hvordan både hans egen og de filmedes stemmer kunne høres i hans film, og blandt alle disse eksperimenter fremstår 'Chronique d'un été' (1960) som den mest radikale undersøgelse af dialogens muligheder. Filmen kan ses som dialogisk fra flere perspektiver, idet den ikke kun er et eksperiment i, hvordan etnografien repræsenterer sine subjekter, men også i, hvordan man påvirker dem gennem den etnografiske proces, og endelig søger filmen at gå i dialog med sin franske samtid. Rouch producerede 'Chronique d'un été'<sup>67</sup> i samarbejde med sociologen, Edgar Morin, og den er et forsøg på at lave en undersøgelse af parisernes liv denne sommer, midt i Algerkrigen. Den kombinerer fiktion, drama, provokation og ikke mindst selv-bevidst refleksivitet og kritik. Vi følger personerne i en temmelig desillusioneret fransk hverdag og får deres historier om, hvordan deres forhold til sig selv, hinanden og omgivelserne udvikler sig gennem arbejdet med filmen. 'Chronique d'un été' er i høj grad bygget op omkring dialoger, idet en stor del af filmen består af personlige interviews og af gruppesamtaler om forskellige emner som penge, arbejde, kærlighed, fremmedhed, racisme og ikke mindst tilblivelsen af denne film. Det, der på dette tidspunkt var noget helt nyt, var, at den processuelle konstruktion af filmen var helt integreret i filmen. Scenerne, hvor der tales om filmens forløb, foregår meget elegant som en væsentlig del af selve filmens fortælling og som en integreret meta-narration i narrationen, og denne konstruktion gjorde filmen både til en klassiker i dokumentarfilmens historie og - hvad der er nok så relevant her - til en meget tidlig forløber for en antropologisk repræsentationsdebat. Her eksperimenteredes nemlig med den etnografiske 'tekst', med tekstens 'stemmer', og med etnografens autoritet.

'Chronique d'un été' er ikke nogen typisk film for Rouch, men den er en vigtig milepæl i hans arbejde. Noget af det, der var atypisk både for Rouch selv og for samtidens etnografi var, at filmen foregår i Paris, i Rouchs eget samfund. Han har aldrig selv kommenteret dette, og generelt har Rouch aldrig været optaget af at retfærdiggøre eksperimenterende grænseoverskridelser, for hvorfor ikke? Hvorfor ikke forsøge at anvende etnografiens metoder i eget samfund, som resten af etnografien blev interesseret i to-tre årtier senere? Mit indtryk er, at Rouch i disse hjemlige

---

exaggerate the importance of speech in social life. That is a part of the price we pay for them. (...) I think this change[til synkronlyd og undertekster]was worthwhile, but I also think it is time to try to get away from the excessively verbal. I think we need to explore sound as environment. I think we need to make films about relationships expressed nonverbally, and the many times in life when people are alone" (D. MacDougall i Barbash and Taylor 2001:5).

<sup>67</sup> 'Chronique d'un été' er kendt som den første 'cinéma vérité' film. Den er den første dokumentarfilm, hvori der blev brugt synkronlyd og håndholdt kamera, der både var lydløst og kunne filme betydeligt længere scener end tidligere.

omgivelser følte sig mere fri til at eksperimentere med dialoger, for han og Morin var i denne film betydeligt mere pågående dels med at bruge kameraet som et provokerende instrument og dels med at fremmane meget personlige bekendelser, end Rouch nogensinde har været det i sine vestafrikanske film. Et af filmens bevægende eksempler herpå er en scene, hvor en af filmens kvinder, Marceline, fortæller, mens hun går over Place de la Concorde og gennem de tomme markedshaller, les Halles, i Paris. Rouch havde udstyret Marceline med en *clip-on* mikrofon, og de tomme store markedshaller var en glimrende, næsten lydløs baggrund<sup>68</sup>. Holdet skubbede Rouchs 2CV gennem hallerne, med slukket motor, og i en leg med sammenhængen mellem lyd og billede bevægede de sig længere og længere væk fra Marceline, hvis fortælling de ikke længere kunne høre. Som afslutning af scenen stoppede de bilen, og Marceline nærmede sig kameraet. Hun havde blot fået besked på at tale om, hvad der faldt hende ind, og da holdet bagefter gennemså optagelsen, viste det sig, at hendes enetale var en grusom beretning, fortalt til hendes afdøde far, om genforeningen med moderen og broderen på Gare de l'Est ved hjemkomsten fra Auschwitz lige efter krigen. "We had chosen, without realizing it, a building which looked like the vaulted roof of a train station. We had fixed the camera on an object in motion and, coming from the other side of horror, Marceline arrived" (Rouch i Fulchignoni 1989:271), opdagede Rouch til sin store overraskelse. Pointen er naturligvis, at optagelsernes omgivelser aldrig er uskyldige, ligesom kameraets tilstedeværelse aldrig er det. Marceline talte, fordi hun var provokeret til det af et kamera, et på en gang fraværende og potentielt tilstedeværende publikum, og hun talte om hjemkomsten, fordi hun befandt sig i omgivelser, der bevægede hendes tanker i den retning. Denne og andre personlige fortællinger - ikke mindst en af de andre kvinder, den italienske Marilous smertefulde og ensomme beretninger fra et eksistentielt limbo - virker stærke på lærredet og var for kvinderne selv grænseoverskridende, sikkert ubehagelige og antageligt også selvudviklende. Rouch har ikke siden vovet sig ud i lignende psykologiske dramaer (Rouch i Blue 1967:85-6; MacDougall 1998[1989]:111; Loizos 1993:62-3), men de konstruktive erfaringer tog han med i sine film fremover. Iscenesættelsen og kameraets konstruerende og provokative potentialer blev centrale etnografiske redskaber og har siden været kendetegnende for hans stil, hvilket jeg vil vende tilbage til i næste kapitel, der omhandler Rouchs måde at forholde sig til virkeligheden på.

"The camera (...) is for me what lets me go anywhere, what permits me to follow someone. It is something with which one can live or do things that one couldn't do if one didn't have the camera. When my friends and I say today that we use the 'contact camera' or 'contact lenses', it means that we work with wide-angle lenses, so we can be very close to the people we film. It ends up reducing our action to an adventure which is the most perfect disorder, since we film with wide-angles, that is, seeing everything, but reducing ourselves to proximity, that is, without being seen by others. We have become invisible by being close and by having an extremely wide view: that's the model of disorder." (Rouch i Fulchignoni 1989:272)

forklarede Rouch i 1989. Denne 'uorden' er ifølge ham det unikke i filmens skabelsesproces. Den er kameraets tilstedeværelse, der får de filmede til at agere anderledes, end de ellers ville gøre. Den er den re-organisering, der foregår i redigeringsrummet, og således er det både via det diegetiske og det ekstra-diegetiske, at den konstruktive uorden råder. Uordenen, fiktionen eller løgnet, som Rothmann (1997:72-3) endda kalder det, er den rekonstruktion af virkeligheden, der er enhver films præmis, og som '*cinéma direct*' er så eksplicit omkring. Det er alle de brud, man

---

<sup>68</sup> Igen var det ifølge Rouch selv en eksperimenteren med teknikken, der drev ham til en etnografisk og cinematografisk opdagelse, ligesom da han erfarede *feed-back*-metodens effektivitet, som jeg beskrev i afsnit 3.3.

laver i forhold til en kalkering af virkeligheden, alle de ellipser og 'falske sammenstillinger', man skaber i redigeringen, alle de indgreb i de filmedes almindelige adfærd, som kameraet provokerer til, og alle de historier, der således hjælpes på vej, skæres bort eller på anden vis manipuleres i forskellige retninger. Efter 'Chronique d'un été', skriver Loizos (1993:63), satte man næsten konsekvent anførselstegn omkring 'dokumentar' for at signalere det problem med virkeligheden og sandheden, Rouch og Morin havde fokuseret så tydeligt på.

I 'Chronique d'un été' optræder både Rouch og især Morin ofte i billedet ved interviewene, og i de mange gruppediskussioner spiller de roller som fremtrædende katalysatorer for de andres svar. Selv-refleksiviteten er her helt integreret i *feed-back* metoden. Mest oprivende bliver det i den sidste diskussion, hvor de filmede kommenterer på hinandens roller, og hvor især Marceline og Marilou kritiseres for ekshibitionistisk at have spillet roller. Marceline svarer, at hun havde påtaget sig en rolle, der på én gang var et aspekt af Marceline og en dramatiseret rolle skabt af Marceline: "(...) Lad os sige en personlighed blandt alle de facetter af personligheder, som vi hver især bærer inden i os" (Marceline i Rouch & Morin 1962:165)<sup>69</sup>. Jeg synes, det er et meget ærligt svar, og samtidig giver det os en idé om, hvad vi som etnografer kan opfatte som virkelighed, når vi er i felten. Ligesom vi selv kun spiller nogle af de roller, vi har i os, men ikke lever alle vores roller ud i feltens møder, må vi også forvente, at vi aldrig kan få et fuldt billede af vores informanter. Spørgsmålet om, hvordan vi kan begribe og formidle virkeligheden, er således helt centralt i 'Chronique d'un été'. Jeg vil nu forlade denne diskussion for i næste kapitel at tage den op igen og gå i dybden med flere eksempler fra Rouchs etnografier.

#### 5.4. 'Feed-back' og de andres stemmer

Det, der driver narrationen fremad i 'Chronique d'un été', er den dynamiske *feed-back*, der foregår mellem Rouch og Morin på den ene side, og resten af de filmede på den anden. I filmens første sekvens diskuterer Rouch og Morin med Marceline:

Rouch: You see, Morin, the idea of bringing people together around a table is splendid. But I don't know if we will manage to record a conversation as normally as we would if there was no camera present. For example I don't know if Marceline will manage to relax, and start to talk completely normally.

Morin: We'll have to see.

Marceline: I think I'm going to have quite a bit of trouble.

Rouch: Why?

Marceline: Because I'm a bit intimidated.

Rouch: Intimidated by me?

Marceline: Intimidated because... at a given moment you have to be ready, and then I'm not really strongly, I think...

Rouch: At this moment, you aren't intimidated.

Marceline: No. Right here and now, not.

Rouch: Right, you aren't intimidated, now. What we're asking, with all kinds of trickery, Morin and I, is just for you to talk, to answer our questions. If you say something you don't like, it can always be cut out...

Marceline: Yes.

Rouch: So there is nothing for you to be nervous about.

---

<sup>69</sup> Min oversættelse fra: "Disons aussi un personnage parmi toutes les facettes de personnages que chacun de nous porte en lui." Ordene er et uddrag af Marcelines eftertænkninger over filmen og ikke redigeret med i den endelige film.

(Gengivet i Loizos 1993:60)

De tre fortsætter samtalen og bliver enige om, at Marceline skal gå ud og stille et spørgsmål til folk, hun møder på gaden: "Are you happy?". Dette bliver starten på Marcelines forhold til kameraet, der udvikler sig fra det forsigtige og generte og til det selv-bevidste og selv-fremstillende. Som beskrevet ovenfor kommenteres denne udvikling også af Marceline selv, ligesom de øvrige filmede kommenterer deres egne oplevelser i de gentagne gruppediskussioner. Rouch havde anvendt den samme *feed-back* teknik i 'La pyramide humaine' (1959), som han afsluttede lige inden 'Chronique d'un été', og vi kan se disse to film som ultimative eksperimenter i *feed-back* metoden.

Efter 'Chronique d'un été' blev *feed-back* metoden en mere integreret og implicit del af den etnografiske og filmiske proces. Rouchs brugte den fortsat i sine '*ethno-fictions*', f.eks. 'Jaguar' (1967b), 'Petit à Petit'(1970), 'Cocorico, Monsieur Poulet' (1974a), 'Madame l'eau' (1993) og 'Moi fatigué debout, moi couché' (1997), hvor *feed-back* smeltede sammen med en fælles konstruktion af filmens forløb, men her blev diskussionerne om filmenes tilblivelse ikke taget med i de færdige film. Jeg ser det som en eksperimentel modningsproces, Rouch har gennemgået, hvorfra vi nu kan høste erfaringerne.

"If a film is more formally than politically reflexive, it may lose sight of the historical world of which documentary tries to provide a record. Also, if all a film does is to remind spectators that they're watching a representation of reality rather than reality itself, then the filmmaker would seem to suppose, as film critic Louis Comolli has suggested, that spectators are 'total imbeciles, completely alienated human beings, in order to believe that they are thoroughly deceived and deluded by (filmic) simulacra'",

skriver Barbash & Taylor (1997:32). Vi ser i dag sjældent film, der er så selv-refleksive, og det forekommer unødvendigt, netop fordi vi har disse eksperimenteres erfaringer med os i vores filmiske læsning, og dermed har en bevidsthed om, at film er noget, der er konstrueret. Det er det samme, der gør sig gældende, når skrivende etnografer i dag kan demonstrere deres egen tilstedeværelse på en langt mere sofistikeret måde, end i de tidligste selv-refleksive etnografier. Som disse ofte gør, så valgte Rouch fra starten af 1960erne selv at spille en mere diskret rolle i sine film. Ofte var det hans stemme, der indtalte *voice-over*'en, men kun sjældent ser man ham i filmene. Vi er nu klar over, at vi ser med hans '*cine-eye*', og vi kan koncentrere os om, hvad det er, dette subjektive blik søger og viser os. Det skinner samtidig klart igennem, hvordan disse halvt improviserede, halvt konstruerede historier er et samarbejde mellem alle de medvirkende, for eksempel fordi der ofte er nogen, der kigger ind i, joker med og taler til kameraet, og altså til Rouch; for eksempel fordi vi fornemmer, hvordan Rouch ubesværet kan bevæge sig rundt mellem de filmede; for eksempel fordi Rouch eller andre direkte fortæller om samarbejdet; og for eksempel fordi *voice-over*'en i film som 'Moi, un noir' (1958) og 'Jaguar' (1967b) er improviseret af filmenes hovedpersoner. Således 'spiller' de filmede sig selv, som Marilou og Marceline gør det i 'Chronique d'un été', men vi forstår, at de ikke er skuespillere, og at det er deres egne meninger og syn på verden, deres stemmer fortæller os. De bidrager til udviklingen af den etnografiske proces og agerer autonomt i det abstrakte felt, hvor en konkret historie skabes og udvikler sig. Den er selvfølgelig forskellig fra film til film men altid et møde mellem individer, der ikke tilhører samme kultur og som åbent stiller spørgsmålstejn ved egne følelser, identifikationer, ønsker, forbehold, hvad der skræmmer dem, og hvad der gør dem lykkelige.

Rouch kaldte *feed-back* metoden en “audiovisual counter-gift” (Rouch 1979:62) og signalerede dermed, at den skulle gøre etnografien tilgængelig for de mennesker, etnografien handlede om. Den skulle eksponere “the Other to that Other’s critique” (Piault 2001:7), og inddrage mødets parter i konstruktionen af et rum for antropologisk refleksion, både i etnografens og i de filmedes verden. Det sidste er der ikke mange etnografer, der har formået - eller overhovedet tilstræbt, og da slet ikke så langt tilbage som i 1950erne.

### 5.5. ‘Shared anthropology’ og gyldighed

Vi kan tale om *feed-back* både som noget, der gør feltens møder mere dynamiske, som noget, der kan give informanterne stemme i formidlingen, og som en katalyserende metode til dataindsamling. En *feed-back*-metode er dog kun en del af Rouchs ‘*shared anthropology*’. Man kan ikke tale om ‘*shared anthropology*’ som en metode, men “[s]hared anthropology’ is the story of Rouch’s films. It is a story in which Rouch has used the medium of film to share with the other the results of his work”, skriver Stoller (1992: 170-1). Det er altså en tilgang, der nok indeholder nogle metodiske aspekter, som vi kan beskrive og kopiere, men samtidig tager både en meget videre politisk og meget smallere personlig kurs, som præcis afspejler de perspektiver, Rouch gennem årene har haft på verden. Jeg forstår det sådan, at ‘*shared anthropology*’ i høj grad er farvet af den enkelte etnograf og de positioner, han befinder sig i, og derfor aldrig kan gentages på præcis samme måde af en anden etnograf. Denne opgivelse af at kunne reproducere Rouchs etnografi betyder dog hverken, at vi ikke kan lære af hans metodiske erfaringer, eller at vi ikke skal vurdere gyldigheden af hans etnografi. Det sidste er et uomgængeligt krav, hvis vi overhovedet vil kalde det etnografi.

Jeg skrev i afsnit 3.3, at etnografen kan øge gyldigheden af sin formidling med en epistemologisk selv-refleksivitet som den, der findes i ‘*cinéma direct*’, og det samme gør sig gældende i alle Rouchs ‘*shared anthropology*’ film. Det forløsende er her, at selv-refleksiviteten ikke blot er en slags indledning eller efterskrift om “the fumbling path of the ethnographer in her own gradual process of misunderstanding and misrecognition, occasionally illuminated by small beacons of recognition and clarification, of cultural translation.” (Schepher-Hughes 1992:24). Den er epistemologisk, idet den er helt integreret i forholdet til informanterne og i måden, hvorpå det etnografiske projekt tænkes. Når jeg for eksempel ser ‘Jaguar’ (1967b), fornemmer jeg klart, at filmens fire hovedpersoner spiller sammen med Rouch bag kameraet, og jeg oplever, at de ting, de vælger at vise, er betydningsfulde for dem. Barbash & Taylor skriver lakonisk, at “it’s as easy (if not easier) to stage a reflexive scene as any other kind. There’s nothing to stop you from scrupulously setting up a Vérité-style scene featuring yourself on-camera, listening to apparently innocent bystanders talking, supposedly spontaneously, about anything under the sun. You might even get away with it.” (Barbash & Taylor 1997:32), men jeg synes, at de her glemmer, at man ikke vurderer en etnografisk film på en enkelt scene. Selvfølgelig kan man konstruere en scene (eller et stykke tekst) som en løgn, men man undervurderer publikum, hvis man glemmer, at vi alle læser både med hovedet, idet vi har referencer uden for filmen, og med hjertet og for eksempel vurderer de filmedes adfærd som sandsynlig eller ej. At skabe en troværdig film er slet ikke noget nemt projekt, selv når man har med ‘sande’ optagelser at gøre. Når man vælger en reflektiv stil, vælger man samtidig at eksponere interaktionerne mellem de filmede og den filmende. I både mine egne og andres optagelser har jeg oplevet den ubehagelige fornemmelse af, at der af den ene eller den anden grund var mislyde i forholdet mellem filmens parter, og netop fordi interaktionen ‘hen over kameraet’ er så synlig, når man ‘ser med

kameramandens øjne', opleves det med samme ubehag, som når man i en samtale med et andet menneske pludselig mærker, at et eller andet er galt. Langt mere uskyldige 'mislyde' end løgne kan forstyrre et filmpublikum. Forvirring, ufokuserethed, manglende interesse og irritation er blot nogle af de mest velkendte følelser, man kan slås med i felten, men risikerer at skæmme den færdige film med. Det forholder sig anderledes med teksten, fordi man kan ændre de enkelte ord, mens der er grænser for, hvor meget, de filmede optagelser kan manipuleres.

Der ligger således i det filmiske medie, til forskel fra i det skriftlige medie, et tvingende selv-refleksivt element, en essentiel refleksivitet, fordi vi som seere altid vil kunne følge etnograf-kameramandens blik og kropslige positioneringer. I teksten har vi ikke den samme bevidsthed om, hvor feltarbejderen rent kropsligt befinder sig i forhold til informanterne, for en sådan skal her verbaliseres, og så vidt jeg ved, mangler vi foreløbig at se et eksempel på en etnografisk opdagelsesrejse i *etnograf*-kroppens 'dans i felten', der ellers kunne være både underholdende og lærerig.

## 5.6. Etnografens stemme

Rouch har ikke lagt skjul på, at han lavede etnografi for at forandre verden, og som sådan har han altid haft et sigte, der handlede om at gå i dialog med verden omkring ham. Som modstandsmand hjemme i Frankrig under anden verdenskrig, som antikolonialist og franskmand i de vestafrikanske kolonier i 1950'erne og 1960'erne, som en central skikkelse i den parisiske film- og kunstavantgarde, som anarkist i ungdomsoprøret på Sorbonne i 1968 og i en lang række andre situationer har han været stærkt involveret i politiske spørgsmål, både hjemme i Frankrig og i de tidligere kolonier og i internationale udviklingsspørgsmål. Stadig i dag spiller en revolutionær og anarkistisk entusiasme i hans øjne, når han taler om alle de broer, virkelige som metaforiske, som han har sprængt i luften i årenes løb (Rouch, pers. kom. 13.7.2001; Rouch, IWF 23.6.2001). Det siger sig selv, at et sådant engagement også giver modstandere både i og uden for Afrika<sup>70</sup>. I England og Frankrig forbød man i kolonitiden en del af hans film, fordi de sås som fornærmelser mod kolonistyrene. Særligt galt gik det med 'Les maîtres fous'(1954), der handler om en gruppe unge migranter fra Niger, der arbejder i Accra i Ghana, og deres månedlige ritual, hvor *les Hauka*, ånderne, besætter de tilstedeværende. Det særlige ved disse ånder er, at de aggressivt imiterer de franske og britiske koloniherrer og -damer og således, forklarer Rouchs *voice-over* os, hjælper de unge Songhay mænd med at skabe en mening med alt det nye, koloniseringen bringer med sig. I ritualet spankulerer de rundt, General Malia (generalen over det Røde Hav), Madama Lokotora ('Madam Doctor'), Corporal Gardi (generalen over livgarden), Gerba ("Conductor"), Samkaki (truck chaufføren), Madam Salma (gift med Kaptajn Salama, kommandør af Niamey club), stivbenede, med hænderne på hoften, opspilede øjne og fråde om munden, hilsende på hinanden, nogle højtråbende, én, 'Commandant Mugu' brændende sig selv med en fakkelt, og alle ivrigt diskuterende, hvad de skal ofre til guderne. De beslutter at ofre en hund og spise dens kød. Ligesom 'ild-showet', der ikke sætter sig nogen spor på Commandant Mugs krop, beviser denne handling, at de er ikke-menneskelige, for en Songhay ville aldrig drømme om at spise en hund

---

<sup>70</sup> For seks forskellige afrikanske filmproducenters kritiske meninger om Rouch, hans film og hans rolle i Vestafrika, se Prédal (ed.) (1996:89-106). Heriblandt er interviews med Oumarou Ganda fra 'Moi, un noir' og Safi Faye fra 'Petit à petit'.



eller drikke dens blod, og aldrig være i stand til, som det sker senere, at gribe ned i den kogende gryde efter stykker af kød med de bare næver.

Europæerne skældte Rouch ud for, at han gjorde nar ad dem, og afrikanerne skældte ham ud for at skildre dem som vilde barbarer, da han viste 'Les maîtres fous' hjemme i Paris (personlig kom.; Stoller 1993:119; Prédal 1996:83-4). Stoller (1992:158) skriver, at hver gang han har vist 'Les maîtres fous', har mindst én af hans antropologistuderende kastet op, og jeg oplevede selv, da jeg foreviste den på en filmskole i Accra i 1998, at det for mange af de studerende og enkelte undervisere var umuligt at acceptere den som en dokumentarfilm. Filmen er særligt kontroversiel, men ikke den eneste, der har fået sindene i kog både hjemme i Europa, og blandt forskellige afrikanske instruktører, der har anklaget Rouch for at vise de forkerte billeder af afrikanerne (Rouch, pers. kom. 13.7.2001; Prédal 1996:78-9, 83-4, 104-6; Guindi 1998:466; Diawara 1995; Fischer 1997). Der kunne skrives mange sider om alle disse kontroverser, men det afgørende i lyset af hans idé om en '*shared anthropology*' er, at Rouch i alle disse situationer er gået i dialog i film, i bøger, aviser og blade, til konferencer og filmforevisninger og således har set sin stemme som én, der skulle blande sig med omverdenen, og altså ikke som en privilegeret europæer eller bedrevidende videnskabsmand. Han har ikke kun anvendt dialogerne som en metode til at indsamle viden, men som et grundlag for hvordan og hvorfor etnografi overhovedet er relevant.

## 5.7. Etnografens 'sti'

"Tomorrow will be the day of the self-regulating color videotape, of automatic video editing, of 'instant replay' of the recorded picture ('instant feedback'). The dreams of Vertov and Flaherty will be combined into a mechanical 'cine-eye-ear' which is such a 'participant' camera that it will pass automatically into the hands of those who were, up to now, always in front of it. Then the anthropologist will no longer monopolize the observation of things. Instead, both he and his culture will be observed and recorded. In this way ethnographic film will help us 'share' anthropology" (Rouch [1975]1995:98),

skrev Rouch i midten af 1970'erne. På det tidspunkt var andre begyndt at få lignende ideer om at give deres informanter kameraer, så de selv kunne formidle deres kultur. For eksempel havde Worth & Adair (1970a; 1970b) udført deres video projekt hos Navajos i Nordamerika, men for Rouch handlede det om et videre perspektiv end et enkelt projekt. Han havde brugt afrikanske lyd mænd i næsten alle sine film og enten uddannet en del af sine informanter eller sørget for, at de kom til Paris for at studere cinematografi. En række af dem, såsom Desiré Ecare, Oumarou Ganda, Moustapha Allassane, Safi Faye og Inoussa Ousseini har gennem årene gjort karriere i filmbranchen (Stoller 1992:3; Ruby 2000:211; Diawara 1992:24; Prédal 1996:91-2,97-103). Rouch blev i 1978 bedt om at lave en film om Mozambiques uafhængighed sammen med Jean-Luc Godard og Ruy Guerra, men han valgte i stedet at skabe en workshop, hvor mozambiquerne selv lærte at filme. Dette blev startskuddet på organisationen Varan, der siden har etableret sig med workshops på samtlige kontinenter og med en permanent filmskole i Paris<sup>71</sup>. Rouch har således fulgt Songhays forskrift om, som *griot*'en at lade sig hjælpe til at finde sin 'sti', modtage lærdom fra de gamle og senere i livet selv hjælpe andre med at træde ad de samme stier og bygge videre på de erfaringer, han allerede har gjort sig (Stoller 1992:4).

---

<sup>71</sup> Se Les Ateliers Varans program, målsætning og et kort over deres internationale forgreninger i appendiks 2.

Jeg deltog selv i en af Les Ateliers Varans workshops i 1996 og lærte der at lave 'cinéma direct' efter Rouchs idealer, og således er jeg, sammen med mange andre studerende verden over, blevet rustet til at videreføre hans visioner om at gå i dialog og filme vores billeder af verden. Rouchs store arbejde for vestafrikanske film og andre ildsjæles tilsvarende arbejde kloden over har sammen med den teknologiske udvikling gjort kameraer stadig mere tilgængelige for de, der ikke tidligere havde adgang til den slags teknologi. Det ovenstående citat skal dog ikke læses sådan, at vi da som etnografer skal holde op med at filme ude i verden. Rouch filmer selv fortsat op til i dag, og adspurgt kritisk i 1996 af den senegalesiske instruktør, Sembène Ousmane, hvorvidt det stadig er relevant, at europæiske instruktører filmer i Afrika, svarede Rouch, at antropologien bygger på forudsætningen om, at vi som udenforstående har et eksteriørt blik, der sætter os i stand til at se ting, som en *insider* kan have svært ved at få øje på (Prédal 1996:104). På sin vis devaluerer Rouch her sin egen evne til at lave film som 'Chronique d'un été' (1960), 'La punition' (1960), 'Les veuves des quinze ans' (1964b) og 'Gare du Nord' (1964a), der alle foregår i hans egen kultur, men jeg læser det sådan, at grundlaget for en god etnografisk film ikke ligger i en akademisk tænkt og distancerende 'andethed', men tværtimod i en personlig nysgerrighed og involvering, der hos Rouch netop består i mødet med noget ukendt.

### 5.8. Epistemologisk selvrefleksivitet og 'complicity'

I indledningen til dette kapitel skrev jeg, at Clifford og Marcus (1982) har skrevet om en epistemologisk selv-refleksivitet som et vigtigt redskab, når vi forsøger at formidle noget ukendt og umiddelbart uforståeligt. Rouch giver med sin selv-refleksive formidling seeren af sine film mulighed for at identificere sig med ham og forestille sig, hvordan man selv ville have spurgt, hvordan man ville reagere på de svar, han får, og hvordan man ville have konstrueret filmens narrative forløb. Man bliver opmærksom på, at det ikke er en uskyldig virkelighed, men en konstrueret og redigeret filmisk sandhed, der udspiller sig for ens øjne, når man for eksempel på grund af det (i hvert fald på det tidspunkt) uvante håndholdte kamera og de forstyrrende *jumpcuts* bliver revet ud af filmens illusoriske efterligning af virkeligheden. I visse situationer har denne strategi nok været den eneste mulige, særligt når Rouch er stødt på uforklarlige fænomener i Songhays magiske univers. For eksempel ser man i en af Rouchs første film, 'Les magiciens de Wanzerbe' (1949), en hel forsamling Songhay magikere gå i trance. De danser, græder og eksponerer pludselig de guldkæder, de ellers altid bærer nede i maven, for publikum<sup>72</sup>. Havde Rouch filmet dette med en helt neutral og stabil kameraføring, havde vi som seere ikke haft den samme fornemmelse af ikke kun at være vidner, men gennem Rouch også deltagere i denne ophidsede og magiske virkelighed.

En anden egenskab ved den epistemologiske selv-refleksivitet er ifølge Clifford & Marcus (1982), at man kan bruge den som en retorisk teknik i en komparativ kontrastering mellem feltarbejderen og de andre og hermed genetablere feltmødets autenticitet. Jeg genkender ikke dette i Rouchs retorik, for i modsætning til de fleste andre antropologer taler han hverken i sine film,

---

<sup>72</sup> *Sohantye*-magikerne arver deres kræfter fra faderen eller en anden indviet. Ved dennes død får han eller hun en metalkæde, som forgængeren har båret i sin mave, og som han eller hun nu skal sluge for at få magiske kræfter. Den eksponeres herefter kun i trance danse ved de særlige *sohantye*-samlinger. Det kan være livsfarligt for en *sohantye*, hvis en mere magtfuld fjende knækker kæden, der da ikke kan sluges igen og vil forårsage magikerens død (Rouch 1989[1960]:341-2).

interviews eller bøger om en os-dem-dikotomi, og derfor klinger ord som 'kulturel oversættelse' og 'komparativ kontrastering' skævt i relation til hans arbejde. Men hvordan skal vi da forstå Rouchs tværkulturelle møder?

Rouch ynder selv at tale om transcendens, om at både han og hans informanter overskrider grænser i deres samarbejde og at der foregår en kulturel udforskning fra begge parter side. Det ser vi for eksempel, når Damouré Zika og Lam Dia i 'Petit a petit'(1970) tager til Paris for at undersøge bygningskonstruktioner og fransk levevis, når de franske og vestafrikanske studerende i 'La pyramide humaine'(1959) bliver venner, kærester, fjender og rivaler med hinanden, og når vestafrikanske Jean-Pierre og Landry i 'Chronique d'un été'(1960) lærer, at det nummer, der er tatoveret på jødiske Marcelines arm ikke er hendes telefonnummer, men bærer en helt anden, dyster betydning. Transcendensen betyder for Rouch ikke, at vi kan gå fra en *outsider*-position ind i informanternes verden og indtage en *insider*-position, for den viden, mødet kan generere, er ikke "the native's point of view, his relation to life,[...] his vision of his world" (Malinowski 1922:25), men etnografiens intersubjektive erfaringer. Det er derfor mere relevant at forbinde Rouchs epistemologiske selvrefleksivitet med et af Marcus's senere nøglebegreber, '*complicity*' (meddelagtighed) end med den komparative kontrastering. Som jeg har beskrevet i afsnit 2.6 argumenterer Marcus for en multi-situeret etnografi, hvor det centrale er, hvordan mødet konstitueres, og hvordan parterne er involverede i projektet gennem et forhold til den samme "third" (Marcus 1998:122). Denne '*tredje*' part er de lokale og globale, politiske og kulturelle kontekster og diskurser, der betinger mødet, går forud for det og eksisterer længe efter det. Det handler blandt andet, men slet ikke kun, om kolonialisme eller postkolonialisme, og i det hele taget om de dynamiske og komplekse magtforskydninger, etnografiske møder altid udspiller sig i. Marcus' ide om *complicity* er altså ikke, at det skal formidles som et selv-refleksivt lag i den øvrige analyse, men at det er selve udgangspunktet for feltarbejdet.

Når jeg ser på Rouchs arbejde i lyset af Marcus' multi-situerede tilgang, så er der en del lighedspunkter og nogle afgørende forskelle. Rouch arbejdede allerede fra starten, som Marcus anbefaler det, med flere forskellige lokaliteter i sine feltarbejder i nogle af hans film (f.eks. 'Petit à petit', 'Cocorico, Monsieur Poulet', 'Jaguar') er selve rejsen endda det vigtigste tema. Desuden er hans feltarbejder altid foregået ved hjælp af flere forskellige metoder (f.eks. Rouch 1956; 'Jaguar', 1967b). Formidlingsmæssigt var Rouchs publikum i højere grad de vestafrikanere, hans film oftest handlede om, end det var vestlige (eller antropologiske) publikummer, og som nævnt opfattede Songhay hans bidrag på linie med deres egne bidrag til folkets historie. Også i deres måder at tænke på forholdet til informanterne på, ligner de i udgangspunktet hinanden. De forestiller sig begge, at dialogiske forhold skal være kernen i etnografien, og Rouch er i høj grad bevidst om sin egen '*complicity*' i forholdet til sine informanter. Både i filmene, bøgerne og i sin levede praksis har han beskæftiget sig aktivt med de politiske diskurser, der gennem tiderne har været kontekster for hans etnografiske arbejde, som for eksempel racisme og etnisk diskrimination (f.eks. i 'Chronique d'un été', 'Jaguar' og 'La pyramide humaine'), udvikling og udviklingspolitik (f.eks. i 'Madame l'eau') og migration og fremmedhed (f.eks. i 'Migrations au Ghana', 'Moi, un noir' og 'Petit a petit'). Allerede i de tidlige bøger forholder Rouch sig historisk og kontekstualiserer for eksempel i "Migrations au Ghana" (Rouch 1956) migrationen i forhold til de erobringer og koloniseringer, der er foregået i Vestafrika, ligesom han i 'La religion et la magie

Songhay' (Rouch 1989[1960]) forbinder Songhays traditionelle religion med udefrakommende indflydelser for eksempel fra Islam og fra kolonisternes levevis.

Dette kan man dog kun kalde *'complicity'* i Marcus' forstand, hvis etnografens personlige involvering i disse diskursive forhold er selve udgangspunktet for etnografien. Det er den glimtvis i film som 'La pyramide humaine' og 'Chronique d'un été', men her er det ikke så meget Rouch selv som andre hvide medvirkende, der fremstår som de 'meddelagtige' personer. Rouchs involvering er mere personlig og den er noget, man som seer fornemmer og oplever i hans film, snarere end det er noget, der præsenteres med ord. Det hænger nøje sammen med de særlige kommunikative koder, filmen benytter sig af, som jeg skrev om i kapitel 4. Jeg er overbevist om, at Rouchs yndlingstemaer, religion og magi, undersøges bedre med denne metode end med Marcus' etnografiske møder, som i højere grad er baseret på verbale udvekslinger end på sansede erfaringer.

Rouch omtaler kameraet som "uundværligt og medskyldigt" (Rouch 1989[1960]:347) i de etnografiske og filmiske møder. Det er afgørende for ham, at hans egen og kameraets tilstedeværelse påvirker de konkrete situationer i felten og at filmprocesserne generelt påvirker de filmede menneskers liv. Både Rouch og Marcus forstår således etnografi som noget, der konstruktivt skabes i mødet mellem etnografen og informanterne<sup>73</sup>, men karakteren af dette møde tager forskellige former. Rouch udvikler for eksempel et egentligt metodisk redskab, en '*ciné-trance*'<sup>74</sup>, som er en imitation af informanternes trancer i besættelsesceremonierne. Rouch "claims that he has never allowed himself to become 'authentically' possessed, preferring instead to 'follow' the spirits, to 'believe in the beliefs' of the people he studies" (DeBouzek 1989:309). Han opnår dermed en subjektiv erfaring og en mulighed for at 'spille en rolle', der fremstår som meningsfuld for Songhay og får dem til at agere i forhold til ham som en ligeværdig 'medspiller' i fælles "role plays" (Otto 1997a:98-9)<sup>75</sup>. Dette er kun muligt, fordi Rouch både sprogligt<sup>76</sup>, religiøst og sanseligt forstår i dybden, hvad der foregår omkring ham, og hans forståelse især af de religiøse fænomener er svær at forestille sig uden de mange-årige erfaringer i Vestafrika. Hermed ligner Rouchs forhold til hovedinformanterne måske netop en sådan '*rapport*', som Marcus mener, at vi må opgive i den ændrede verden, vi som etnografer nu arbejder i.

Clifford har kritiseret Marcus for, at et multi-situeret feltarbejde er et oxymoron, for "[h]ow many sites can be studied intensively before criteria of 'depth' are compromised?", spørger han retorisk (Clifford 1997:57). Mens man tidligere havde det som et ideal at investere lang tid i at lære andre sprog og kulturelle koder, foregår Marcus' feltarbejde i forskellige lokaliteter og ikke nødvendigvis med en nær tilknytning (en '*rapport*') til enkelte personer. Marcus skriver da også, at de af hans kolleger, der arbejder i sådanne multi-situerede eksperimenter, oftest arbejder i hjemlige omgivelser, mens diasporiske kosmopolitter i kraft af deres flerkulturelle kompetencer er nogle af de bedste forskere, når etnografien bevæger sig ud af USA (Marcus 1998:246-7). Jeg synes, det vil være trist at begrænse den enkelte etnografis forskningsmuligheder til velkendte

<sup>73</sup> Jeg diskuterer det etnografiske mødes konstruerede natur i kapitel 6.

<sup>74</sup> Jeg beskriver *cine-trancen* i afsnit 6.1.

<sup>75</sup> Med "rollespil" mener jeg ikke en fuldstændig iscenesættelse, men, som jeg beskrev i afsnit 5.3 i forbindelse med Marcelines 'roller' i 'Chronique d'un été', at vi alle rummer en mængde roller i os. Ton Otto skriver: "Although the role-play is an imitation of social reality, it is also very much part of a reality that is conditioned by the opportunities the presence of an anthropologist creates for local actors" (Otto 1997a:99).

<sup>76</sup> Jeg nævnte i starten af dette kapitel, i afsnit 5.2, at det for Rouch er et ideal, at enten han selv eller lydmanden forstår informanternes sprog i dybden.

egne, hvor man allerede besidder gode kompetencer. For mig at se er netop det tværkulturelle projekt etnografiens kerne, og vores fag handler i høj grad også om at kunne tilegne os viden om noget ukendt og formidle det i det kendte. På den anden side er det desværre kun få af os, der får mulighed for at arbejde inden for rammer, der muliggør så dyb og livslang en involvering i en region, som Rouch var i stand til, og pragmatisk set vil vores sproglige og kulturelle kompetencer ofte være mere begrænsede. Forhåbentlig vil der stadig fremover i antropologien være plads til både empirisk dybt funderede etnografer som Rouch og til en ny type multi-situerede feltarbejdere. I de korterevarende feltarbejder vil vi med fordel kunne benytte os af de mest konstruktive metodologiske vindinger fra både Rouchs og Marcus' dialogiske etnografier, nemlig udvidelserne af etnografens aktivitetsrum, for det første re-lokaliseringen af det etnografiske feltarbejde og for det andet ideen om at blande sig aktivt i debatter i de felter, hvori man bedriver sit etnografiske arbejde. Disse forhold øger de dialogiske aspekter både epistemologisk og formidlingsmæssigt og gør desuden en stor del af det, man har anset for en slags andenhands-aktiviteter i felten, til en integreret del af selve etnografien.

### **5.9. Delkonklusion: Dialogens stemmer**

Det ligger implicit i den etnografiske film, i hvert fald siden opfindelsen af synkronlyden omkring 1960, at fortællingen bæres af informanternes 'stemmer', deres verbale og fysiske adfærd. Hermed er de filmede informanternes autoritet dog ikke automatisk givet, og det er afgørende at undersøge, hvordan både etnografens og deres stemmer indgår i filmens narration. 'Chronique d'un été' er et eksperiment i dialoger, og selve filmens narrative struktur er konstrueret over dialogerne om filmens tilblivelse. Med denne film undersøgte Rouch, hvordan *feed-back* processer kan anvendes som et egentligt metodisk redskab til generering af etnografisk viden. Her er selv-refleksivitet ikke blot et ekstra-diegetisk lag i filmens fortælling, men en del af selve filmens struktur og derfor også af den etnografiske epistemologi. Som sådan ligner Rouchs involvering, især i denne men også andre af hans film, George Marcus' '*complicity*'. Både Rouch og Marcus integrerer deres egne stemmer om etnografiens metodiske og epistemologiske processer med informanternes stemmer, de forfølger begge et tema snarere end en afgrænset lokalitet eller gruppe mennesker, og de bruger begge deres etnografiske viden til at gå i dialog med det samfund, denne viden udspringer af. Rouch har således meget tidligt udviklet en dialogisk epistemologi, hvis centrale elementer forholdsvis uproblematisk kan overføres på en tekstbaseret etnografi. Imellem ham og Marcus er der dog den afgørende forskel, at Rouchs livslange involvering i særligt Songhay men også andre vestafrikanske folk, har givet ham en omfattende tværkulturel viden, mens Marcus i praksis opgiver dette måske nok gammeldags men stadig beundringsværdige tværkulturelle projekt, som jeg mener, er antropologiens mest interessante udfordring. Det er mit store håb, at der for fremtiden vil være unge etnografer, der vil følge såvel Marcus' som Rouchs 'stier', for hver især giver de konstruktive bud på, hvordan vi kan forvalte både vores egne og informanternes roller i en dialogisk og '*shared*' antropologi.

I næste kapitel vil jeg endelig gå ind i den diskussion, jeg har taget flere tilløb til i dette kapitel, om, hvordan vi med Rouchs tilgang kan forstå den etnografiske virkelighed som noget, der konstrueres i de etnografiske møder. Herunder er en afklaring af fiktionens status i forhold til virkeligheden presserende for at vi kan forstå både Rouchs '*ethno-fictions*' og, på et generelt niveau, hans etnografiske virkelighed som en form for videnskab.

## Kapitel 6: Rouchs etnografiske virkelighed

Rouch imødegår med refleksiviteten over sin egen og informanternes 'stemmer' forskerens subjektivitet i repræsentationen, men han opfatter ikke refleksivitet som en simpel mekanisme, der kan eliminere forskerens ellers objektive data-indsamling. Subjektivitet kan og skal ikke udryddes, men med refleksiviteten flyttes fokus til, på hvilke måder subjektivitet er et centralt aspekt i etnografisk viden, metode og repræsentation. Hos Rouch bevæger vi os væk fra en forståelse af etnografien som en observation af virkeligheden og frem til at fokusere på, hvordan den etnografiske virkelighed er konstrueret (Rorty 1986:3; Ellen 1993:32). Som jeg har beskrevet, opleves virkeligheden nemlig i '*cinéma direct*' som en 'filmisk virkelighed', altså som en fremstilling af en virkelighed, der på ingen måder er uberørt af kameraets tilstedeværelse. Jeg vil i dette kapitel forsøge at indkredse og begrebsliggøre det, vi kan kalde Rouchs etnografiske virkelighed. Da jeg mødte Jean Rouch i Paris, var et af mine spørgsmål til ham, hvordan vi kunne tale om en etnografisk virkelighed. Han svarede lidt skælmsk, lidt undvigende og meget beskedent: "Det er en ting, vi ikke ved ret meget om"<sup>77</sup>. Men netop spørgsmålet om, hvordan - og om - vi kan repræsentere en anden kulturel virkelighed, er helt centralt i Rouchs etnografi, og herunder er relationen mellem fiktion og virkelighed et af de vigtigste temaer<sup>78</sup>.

Jeg vil indledende undersøge den overskridelse af skellet mellem fiktion og virkelighed, der hos Rouch ikke blot foregår som en krydsning af genrer i formidlingen men er grundlæggende for hans epistemologiske forståelse af virkeligheden. Jeg har tidligere været inde på dette, men her vil det være tid til en kritisk problematisering af, hvorvidt vi kan acceptere fiktioner som en del af virkeligheden og af videnskaben. Jeg vil herunder også undersøge, om man kan tale om en sammenhæng mellem fiktionernes rolle og de dialogiske aspekter i Rouchs etnografi. Jeg har i sidste kapitel beskrevet, hvordan Rouch gjorde hyppig brug af en *feed-back* metode, men en sådan er ikke hans eneste dialogiske tiltag. Rouch arbejdede på at anvende Songhays epistemologi og dermed deres opfattelse af virkeligheden i sin egen teoridannelse, og jeg vil eksemplificere dette ved at gøre rede for hans forsøg på at udvikle en teori over Songhays begreb om personen, herunder etnografens person som observatør og filmskaber. I filmen 'Tourou et Bitti. Les tambours d'avant' (1967a) demonstrerer Rouch, hvordan han arbejder ud fra denne teori om personen, idet han selv går i en '*ciné-trance*', der overskrider grænserne for en konventionel vestlig begrebsliggørelse af virkelighed og afsøger en tværkulturel etnografis transcenderende evner. Inspirationen til at fokusere på trancens og transcendensens muligheder kom nok fra Songhay, men også fra surrealisternes hjemme i Paris, og jeg vil derfor kort gøre rede for Rouchs surrealistiske forbindelser, inden jeg giver plads til en afrundende diskussion af, hvorvidt Rouchs ideer om en cinematografisk kreativitet kan kædes sammen med en etnografisk konstruktivisme, og i så fald: Hvordan kan vi forstå dette som etnografi, videnskab og virkelighed?

### 6.1. En fiktiv virkelighed

Rouchs film er

---

<sup>77</sup> "On ne sait pas grande chose la-dessus" (Rouch, pers. kom. 13.7.2001, min oversættelse).

<sup>78</sup> Rouch beskriver, hvordan han helt fra sin barndom har været optaget af, hvordan virkeligheden repræsenteres og som 6 eller 7-årig fik sin far til at forklare sig forskellen på fakta og fiktion efter at have set 'Nanook of the North' (1922) og derefter 'Robin Hood' som de første film i sit liv (Rouch n.d.).

“a recognition of the parallel improvisatory and dramaturgical qualities of both everyday life and direct filming that signals the intersection of social and cinematic theory in Rouch’s oeuvre. And it is from that recognition that his work so forcefully dissolves and obliterates the parochial distinctions between fact and story, documentary and fiction, knowledge and feeling, improvisation and composition, observation and participation” (Feld 1989:243).

Det varierer meget, hvordan disse grænseoverskridelser foregår i Rouchs forskellige film. Helt tilbage fra de første, dokumenterende film som ‘Les Magiciens de Wanzerbe’ (1949), ‘Cimetière dans la falaise’ (1952) og ‘Yenendi. Les hommes qui font la pluie’ (1952) har Rouch overskredet grænserne mellem viden og følelse og mellem improvisation og komposition ved at anvende en forholdsvis forsigtig narrativ dramatisering af hverdaglivet. I ‘*ethno-fictions*’ som ‘Moi, un noir’ (1958) og ‘Jaguar’ (1954-67b) blev dette radikaliseret som en egentlig iscenesættelse og et improviseret plot, der imiterede featurefilmens form, ligesom Rouchs egen tilstedeværelse blev mere synliggjort, som jeg har beskrevet det i afsnit 4.1. Også ‘Petit à petit’ (1970), som jeg vil behandle nedenfor, hører til denne gruppe film. I ‘*cinéma vérité*’ eksperimenterne, ‘Les maîtres fous’ (1954) og ‘Chronique d’un été’ (1960) og i den lille perle om ‘*ciné-trancen*’, ‘Tourou et Bitti. Les tambours d’avant’ (1967a), som jeg også vil beskrive nedenfor, ophævedes grænsen mellem deltagelse og observation, idet selve mødet mellem etnografen og de filmede blev udgangspunkt for filmen. En kategorisering som den, jeg her foretager, må tages med alle mulige forbehold, men jeg vil dog yderligere udskille én gruppe film, nemlig den talrige mængde af dokumenterende ‘*cinéma direct*’ film, Rouch har filmet blandt Songhay og Dogon, først og fremmest ved ceremonier og ritualer<sup>79</sup>. Her overskrider Rouch de ovenfor nævnte grænser i mindre synlig grad end i de øvrige film, idet hans egen tilstedeværelse ikke fremstår helt så eksplicit, men snarere sanses via kameraføringen og en begrænset, men poetisk og personlig narration<sup>80</sup>. I alle Rouchs film spejles det fælles træk, at han ikke kun forstår fiktive elementer som en del af virkeligheden, men også forstår den filmede, etnografiske virkelighed som noget fiktivt. Her er ikke noget skarpt skel mellem fiktion og fakta, men derimod en konstant eksperimenteren med og udforskning af grænserne mellem disse genrer. Hans ‘*ethno-fictions*’ er ‘etnografiske fantasier’, opbygget over historiske og sociale realiteter og ‘spillet’ af ‘fiktive’ karakterer (DeBouzek 1989:304). Selv når Rouch har med ‘virkelige’ mennesker at gøre, spiller det fiktive en stor rolle, og han har for eksempel i forbindelse med sin ‘Ciné-portrait de Margaret Mead’ (1977) udtalt, at: “For me, documentary and fiction are similar... (Mead) is what we call in anthropology a ‘totemic ancestor’, so we’re already in the imaginary. I know that with the camera, when we have a dialogue, it’ll be a fiction film on the world, the U.S, what we think, our dreams, etc...” (Rouch i DeBouzek 1989:305). I modsætning til de tilhængere af en ‘*observational style*’, som jeg omtalte i afsnit 2.3, er det altså ifølge Rouch slet ikke muligt at lave dokumentarfilm uden en vis grad af iscenesættelse (Fulchignoni 1989:299). I stedet for at erklære, at dokumentaren dermed er fiktion, mener jeg, det er mere rammende at forstå det sådan, at Rouch i sine forskellige film har bevæget sig i et kontinuum mellem kontrol og ikke-kontrol i forhold til iscenesættelsen og narrationen.

Filmen ‘Petit à Petit’(1970) er en af de film, hvor vi kan finde allerflest fiktive elementer, men selv her præsenteres vi for en lang række grænsetilfælde, som for eksempel en hovedrolleindehaver, der ‘spiller sig selv’. ‘Petit à petit’ handler om det nigerske eksport-firma,

<sup>79</sup> For eksempel ‘La chasse au lion a l’arc’ (1965), Yenendi-filmene (se note 89), ‘Pam Kuso Kar’ (1974), og næsten alle film om Dogon, som de mange Sigui-film (1966-1973) og ‘Le dama d’Ambara’ (1974)

<sup>80</sup> Jeg vender i afsnit 6.5 tilbage med en vurdering af gyldigheden i Rouchs forskellige typer film i relation til de forskellige målgrupper, de forsøger at kommunikere med.

Petit à petit, (som er en opfindelse fra filmen, 'Jaguar') og bossen, Damourés rejse til Paris for at undersøge, hvordan man bygger højhuse (rejsen foregår i virkeligheden med et andet formål). Damourés rejse er samtidig en (virkelig) udforskning af det moderne Paris, som han går rundt i gaderne og observerer og kommenterer (improviseret og efter visse aftalte retningslinier). Blandt andet tager han på bedste antropologisk vis mål af franskmændenes hoveder og andre fysiske proportioner, ligesom han undersøger deres tænder og påklædning. Dette gør han i en stribe af *vox-pops*, små dokumentariske indslag med tilfældige mennesker på gaden (Kan man sige, at en *vox-pop* er virkelighed? Er Damourés parodi af antropologerne?). Historiens videre forløb er en fiktion, hvor de personer, Damouré møder, alle er skuespillere, der dog bruger deres egne navne i filmen. Mere dokumentarisk fremstår for eksempel filmen, 'Cocorico, Monsieur Poulet'(1974a), hvor Lam 'spiller' en kyllingehandler (som han virkelig er), der kører på salgstur i omegnen af Niamey (som han virkelig gør) i sin gamle 2CV. Bilen har ingen bremses, intet lys og ingen nummerplader, og filmen igennem splittes og samles den gang på gang. Rouch havde forventet, at historien skulle skrives hen ad vejen, men det viste sig, at den skrev sig selv, for bilen brød virkelig(!) sammen i tide og utide, og hver gang det skete, udviklede historien sig i en ny retning (Fulchignoni 1989:295). "Lad os ikke stoppe her. Der bor djævlene her", sagde Lam, og således kom en hun-djævel for eksempel til at spille en levende rolle som en synlig (men fiktiv?) figur i fortællingen. Filmen må kunne betegnes som en etnografisk komedie, centreret omkring den næsten levende 2CV.

Når vi i disse film hører Lam, Illo, Tallou, Damouré og andre udtale sig, kan vi da tage deres ord for gode varer? Når vi balancerer mellem fiktion og virkelighed, hvordan kan vi da vide, om det er deres eller Rouchs pointer, der passerer igennem i filmene? Kan vi kalde det virkelighed, hvis vi ikke ved, hvordan dette forholder sig? Kan vi kalde det videnskab?

Mens Rouch ikke bekymrer sig stort om, hvorvidt han holder sig inden for videnskabens rammer, når han anvender fiktion i sine film, er han absolut ikke ligeglad med, hvorvidt publikum gøres opmærksom på disse produktionsforhold i filmene. Det læser jeg ud af, at han indleder de fleste af sine film, og i hvert fald alle '*ethno-fictions*', med at fortælle lidt om filmens kontekst og herunder, hvorvidt filmen er en improvisation, og hvem, der har hvilke roller i konstruktionen af historien. Rouch har givet os nogle muligheder for at vurdere gyldigheden af sit arbejde, men han tager samtidig selv i høj grad ansvaret for det, blandt andet idet det altid er ham alene, der er anført som instruktør. Rouch har i 1971 udtalt:

"I consider myself a film maker as well as an ethnographer. I believe that ethnography is poetry. I don't really believe in the human sciences very much, I've said so many times. The human sciences have something terribly subjective about them in the last analysis. The films are in spite of everything *auteur* films, by their method and by their point of view. I know another film maker or cameraman wouldn't do it the same way." (Rouch 1971 i Eaton 1979:50, forfatterens kursivering)

I dag er det vel de færreste etnografer, der så enkelt ville afvise videnskaben med, at den er subjektiv, og Rouchs idé om, at etnografi er poesi, klinger ikke længere helt så radikalt som først i 1970'erne. Da Rouch ikke selv eksplicit har afklaret dette paradoks mellem på den ene side at være etnograf og på den anden side ikke tro på de humane videnskaber, vil jeg nu forsøge at belyse hans '*ethno-fictions*' som både virkelighed og videnskab ved hjælp af en senere antropologisk, post-strukturalistisk og semiotisk teoriudvikling.



Jeg gør her, som i afsnit 4.2, brug af Julie Kristevas ‘*semi-analysis*’ (Allen 2000) og hendes syn på alle tekster som intertekstuelt konstituerede af samfundets omgivende sociale og kulturelle ‘tekster’. Kristeva bygger videre på Bakhtins sprogteorier, på Roland Barthes idé om, at subjektet forsvinder i teksten<sup>81</sup>, fordi tekster indgår i en konstant semiotisk produktionsproces, og på Jacques Derridas idé om en “transcendental signified” (Allen 2000:32<sup>82</sup>) som noget ideologisk absolut, hvis kulturelle konstruerethed ingen umiddelbart er bevidste om. Dette kulturelt absolutte læner sig op ad monologiske kræfter, på samme måde som den vestlige logiks fundamenter har gjort det i århundreder. Aristoteles’ begreb om ikke-modsætninger bygger nemlig på, at en ting ikke på én gang kan være noget (A) og noget andet (ikke-A). Med andre ord kan ‘A’ ikke både præsentere ‘her’ og ‘der’, hverken i tid eller i rum (Allen 2000:43-5), og et udsagn kan ikke have mere end én betydning.

Hos Kristeva er forståelsen af verden mere kompleks. De monologiske kræfter spiller sammen med dialogiske kræfter for eksempel i det poetiske sprog, og et sådant kan ikke adskilles fra virkeligheden eller fra videnskaben. Forskellen mellem den monologiske og den dialogiske tænkemåde er, at i den sidstnævnte er subjektet aldrig isoleret. I teksten kan fortællerens udsigelse ikke forankres i et enkelt subjekt, for en hel mængde sociale og kulturelle ‘tekster’ spiller sammen i tekstens udsigelser, og “[t]he subject in writing is always double because the words that subject utters are intertextual (clichéd, already written)” (Allen 2000:42). Derfor kan man i det poetiske sprog benytte sig af, at man kan indskrive mere end ét betydningslag i et udsagn. Et poetisk udsagn, for eksempel, besidder ikke kun en umiddelbar, men også en metaforisk betydning, og det vil blive læst på forskellige måder af forskellige subjekter.

I en sådan intertekstuel forståelse er både videnskabelige og ‘fiktive’ kontekster dele af virkeligheden (op.cit.:35). Selv i den mest ‘rent’ dokumentariske film gælder det, som Allen her skriver om teksten:

“What is clear is that when we are dealing with literary forms of writing we cannot presume that the language we are dealing with gives us direct access to the subject who wrote it. Even in confessional modes of writing, the ‘I’ of the text cannot be identical to the authorial ‘I’, as we are dealing with a subject of enunciation rather than a subject of utterance” (Allen 2000:41)

Som læsere - eller seere - kan vi altså ikke være sikre på, om det er fortællerens - eller ‘skuespillerens’ - fortolkning, vi hører, men derimod ved vi, at det altid er forfatterens - eller filmmagerens. Et sammenfald er en mulighed, især i dokumentarfilmen, men ikke engang her kan det tages for givet. I forhold til Rouchs ‘*ethno-fictions*’, kan vi for eksempel i ‘Petit à Petit’ ikke udelukkende ud fra filmen selv vide, hvorvidt Damouré virkelig er bygmester for det højhus, vi ser i filmen, og heller ikke, om han virkelig gifter sig med de to piger, de bringer med hjem fra Paris, eller om han virkelig synes, at kapitalismen har et umenneskeligt ansigt. Det vigtigste er da heller ikke Damourés person, men derimod det faktum, at filmen er skabt som et udtryk for sine sociale og kulturelle kontekster, og at den er et intertekstuelt samspil af både disse og af konkrete personers ‘tekster’. Den er et produkt af en hel række ‘tekster’, som er Rouchs, Damourés, Lams, Illos og en hel mængde andre etnografiske virkeligheder, og som sådan udgør den en dialogisk

---

<sup>81</sup> Om Barthes’ “death of the author”, se Allen 2000:70-5.

<sup>82</sup> Se også afsnit 4.2.

konstrueret etnografisk virkelighed. David MacDougall siger det meget fint: "Documentary representation may finally produce a fiction, but (in Nichols phrase) it is a fiction unlike any other" (MacDougall 1998:95). Dette gælder i helt særlig grad den etnografiske fiktion, fordi den er særligt afhængig af at kunne formidle sine sociale og kulturelle kontekster. I forbindelse med en intertekstuel forståelse af kulturelle forhold må vi dog som Pink (2001:5) være opmærksomme på, at vi ikke, som i Geertz' idé om *'thick description'*, kan reducere kulturer og mennesker til tekster, der blot kan 'læses'. Pointen ved at anvende et intertekstuel perspektiv er da heller ikke, at vi skal gå litterært til værks i kulturanalyser, men at vi kan forstå, at både sociale og konkrete 'tekster', herunder film, aldrig optræder som semiotisk isolerede størrelser. Der er altid talrige kontekster, narrationer og diskurser, der har en afgørende påvirkning på et etnografisk mødes sociale interrelationer, praksisformer og erfaringer.

Som nævnt mener Rouch ikke, at det er afgørende *for filmen*, om en person 'spiller en rolle' eller faktisk 'er sig selv', men dette er ikke ensbetydende med, at han er ligeglad med læserens eller seerens genremæssige 'kontrakt' med filmen. Det ser jeg som et udtryk for, at han tager Damouré, Lam og de andre, han filmer, alvorligt som de enkelte individer, de også er, og ikke blot som 'en Songhay', 'en Peul', 'en Sorko' eller en anden anonym repræsentant for 'en kultur'. Jeg skrev i afsnit 5.3. i forbindelse med 'Chronique d'un été', at personerne i filmen 'spiller' nogle af de roller, de allerede rummer i sig. På samme måde gælder det, at ligesom vi kun selv lever nogle af vores roller ud, mens vi er i felten, må vi også forvente, at vi aldrig kan få et fuldt billede af vores informanter i en etnografisk film. En af filmens kvinder, Marilou spiller iøjnefaldende meget op til kameraet og er yderst opmærksom på, at hun kommunikerer med et publikum bag kameraet. Rothman skriver herom, at "[t]he deep point is that it is not possible to be such a woman without playing such a woman. And in the kind of film *Chronicle* aspires to be, it is not possible to play such a woman without being such a woman." (Rothman 1997:78). Marilous 'optræden' er så sandelig teatralisk, men i samspillet med kameraet afslører hun sig med så rystende en skrøbelighed, at jeg ikke ved, hvordan man skulle kunne spille den, uden at rumme den i sig. Rouch tror på, at vi *er* rollerne, og allerede derfor bliver dramatiseringen af virkeligheden en uomgængelig del af den dokumentariske og etnografiske film.

Når Mick Eaton da skriver, at "every film is a fictional film" (Christian Metz i Eaton 1979:52), så er det sandt i den forstand, at den filmede virkelighed altid er en konstruktion, og i den forstand at også læsningen af den er en betydningskonstruerende proces. Rouch gjorde sig tidligt sådanne tanker, men i dag opfatter de fleste etnografiske filmskabere filmens status på samme måde. Den kontroversielle, dekonstruktivistiske etnograf og filmskaber, Trinh T. Minh-ha var en af de første til at erklære, at "there is no such thing as documentary - whether the term designates a category of material, a genre, an approach, or a set of techniques" (Minh-ha 1991:29), men hun har siden anerkendt kategoriens anvendelighed for kommercielle og forskningsmæssige formål (Hohenberger 1997:22-3). Det samme gør Rouch, og jeg tror, at vi med fordel kan benytte os af disse kategorier, når bare vi gør det vel vidende, at de ikke udgør en essentialistisk dikotomi. "Drama is one way of creating order in the chaos of human expression. It is an analytical tool and not reality incarnate", skriver antropologen og filmkonsulenten, Jakob Høgel (2001:18-9)<sup>83</sup>, og i dag er det da også sådan, både i dokumentarfilm generelt og indenfor etnografien, at i hvert fald yngre filmskabere ikke længere tøver med at dramatisere virkeligheden. Som antropolog er det ganske interessant at observere, hvordan man i

---

<sup>83</sup> Se også Crawford (1993:191)

tidens populære *doku-drama*'er, i dogme-film og selv i journalistiske programmer blander genrene, men samtidig fremstår det med al tydelighed, at det absolut ikke er ligegyldigt, hvordan det foregår og med hvilket formål.

Mens Rouch har udtalt, at "there is almost no boundary between documentary film and films of fiction" (Rouch i Fulchignoni 1989:299<sup>84</sup>), ønsker David MacDougall at markere grænsen kraftigere. For det første, siger han i et interview med Barbash & Taylor, er der "far more to the person in documentary than what one films, but there is no more to a fictional character than what is in the film, however richly it is evoked" (Barbash & Taylor 2001:10), og for det andet er "documentary filmmaking [...] for me importantly a way of making contact with the world, of sensing and declaring the existence of things, whereas fiction would seem to be a way of adding to the world in its own image" (ibid.). I Rouchs '*ethno-fictions*' kan fiktionen imidlertid ikke siges at *tilføje* noget til virkeligheden, for den er nemlig allerede *en del af* virkeligheden, fordi virkeligheden hos Rouch erkendes som andet og mere end det umiddelbart synlige. Derfor er der også meget mere i de fiktive karakterer end det, vi ser, for de fiktive karakterer er jo intertekstuelle produkter af en mængde sociale og kulturelle 'tekster'. Netop fordi de hos Rouch er konstrueret i et etnografisk dialogisk møde, tilbyder de os den "kontakt med verden", MacDougall er ude efter. Hos Rouch bliver den fiktive karakter således et kulturelt væsen, der formidler os en etnografisk viden, der rækker langt ud over det enkelte selv. Derfor eksisterer der ikke nogen dikotomi mellem det imaginære og det dokumentariske, og der kan gælde det samme for Rouchs '*ethno-fiktive*' figur, som MacDougall her specifikt tilskriver den dokumentariske figur:

"Rather than dealing with products of imagination, we are dealing with real human beings encountering a filmmaker who coexists with them historically. (...) We interpret the perplexing exteriors of social actors in some ways as we interpret people in daily life, but we also perceive them through the narrative apparatus that the filmmaker has erected for us. On this epistemological level, at least, documentary confronts us with more complex forms than we are asked to deal with in fiction." (MacDougall 1998:100-1).

Rouchs sidestilling af den fiktive og den dokumentariske person er en af de absolutte styrker i hans etnografiske fiktioner. Hvad end vi benytter fiktive elementer i etnografisk film eller i etnografisk tekst, så kan vi her i en helt særlig grad gøre brug af en kulturel intertekstualitet. Etnografisk fiktion bygger på etnografisk viden og på en særlig kontekstualitet, der gør, at den adskiller sig markant fra almindelige fiktionsfilm, til trods for at de også er intertekstuelle. Når det lykkes Rouch at gøre sine '*ethno-fictions*' til videnskab, sker det dels i kraft af denne intertekstualitet, dels i kraft af, at han fra sine subjekter adopterer en epistemologisk viden om, at fiktioner også er en del af virkeligheden, og frem for alt i kraft af, at han selv-refleksivt lader seeren eller læseren forstå den etnografiske proces som noget, der genererer etnografisk viden.

## 6.2. Rouchs teori om personen

Det har for Rouch været en del af hans empirisk orienterede tilgang, at han ikke brød sig om at anvende bastante teoretiske begreber, og i stedet vendte han blikket mod vestafrikanernes egne epistemologier (Fulchignoni 1989:273). Han var i starten af 1970'erne med til at danne en afdeling på Centre nationale de la recherche scientifique (CNRS) og på l'Ecole Pratique des Hautes Etudes i Paris, som de kaldte '*Systèmes de pensée en Afrique noire*'<sup>85</sup>, og hvis opgave det var at forsøge at afdække afrikaneres begrebsdannelser og forklaringssystemer om sig selv og verden omkring

<sup>84</sup> Dette er en del af citatet, der indleder kapitel 4.

<sup>85</sup> "Tanke-systemer i det sorte Afrika" (min oversættelse, Rouch 1989[1960]:324).

dem (Rouch 1989[1960]:324; Fulchignoni 1989:297). Rouchs vægtigste bidrag kan læses i artiklen “On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer” (Rouch 1978<sup>86</sup>) og refereres her kort, fordi Rouch her forsøger at anvende Songhays begreber på etnografens person. Det gør han fordi

“If the notion of ‘personne’ - the self, person - is effectively one of the key religious factors involved in trance, possession dance, magic and sorcery, it appears that it would be dishonest to leave the matter there, since the ‘self’ of the observer who attends to these phenomena equally merits attention. This is especially so when the observer records and plays back the sounds and visual images for the subjects of these trances; those filmed consider these images to be a reflection of themselves and of their divinities; that is, part of the ‘self’ of both men and gods.” (Rouch 1978:2)

### Personen i besættelsesdansen

Generelt opfatter Songhay virkeligheden sådan, at der findes en verden, hvor guderne og ånderne bevæger sig, og hvortil også et menneskes sjæl kan rejse. Denne parallelle verden er helt adskilt fra den umiddelbart synlige verden, men for den udenforstående observatør kan skellet næsten være umuligt at se, bemærker Rouch, for begivenheder i den ene verden spiller ind på den anden, og i sprogbruget skelner Songhay oftest ikke (Fulchignoni 1989:298; Rouch 1989[1960]:85).

Præsterne, *zima*'erne<sup>87</sup> forklarer besættelsen med, at åndens ‘dublet’<sup>88</sup>, eller sjæl, som også kaldes ‘*bia*’, overtager danserens, ‘hestens’, *bia* og derefter taler og handler gennem denne. Ideen om personens *bia* forstås på én gang som en ‘dublet’, en ‘skygge’, en ‘refleks’ og som personens ‘sjæl’. *Bia* er personlig men kan forlade én midlertidigt, når man drømmer, ved besættelse eller i krisesituationer, men det er en yderst risikabel situation. Under besættelsesceremonierne ser danseren ånden træde ind i cirklen og gå hen mod sig med et stykke blodig hud fra et nyofret dyr i hænderne. Danseren begynder at græde og ryste, og når ånden dækker hans hoved med den blodige hud, ‘kvæles’ han, hans *bia* forlader ham, og ånden overtager hans krop. Når ritualet efter nogen tid igen er ovre, løfter ånden huden, forlader kroppen og giver danserens egen *bia* plads igen. Danseren åbner sine øjne, blændet, hostende og skuttende sig for at fjerne de blodige spor i ansigtet.

### Magikerens person, ‘sohantye’, og ‘tyarkaw’, ‘heksen, der spiser sjæle’

Magikeren, *sohantye*, kan kommunikere direkte med guderne, og hos ham eller hende kan Songhay konsultere usynlige kræfter, få beskyttende amuletter og spådomme. *Sohantye* er flittige rejsende i tid og rum i den forstand, at de kan sende deres *bia* af sted, i form af en grib, for at konsultere ånderne eller undersøge forskellige forhold. På disse farefulde rejser skal de indhente viden og klare sig blandt andre både fjendtlige og venlige *sohantye*, blandt hekse, onde og gode ånder og i selskab med verdensskaberen, Ndebi og Gud selv. Magikerens krop bliver ubevægelig

<sup>86</sup> En let omskrevet version af artiklen findes i Rouch 1989[1960]:337-49.

<sup>87</sup> Rouch skriver, at den besatte ingen hukommelse har om trancen eller den ånd, der besatte ham eller hende, og derfor måtte han opgive at interviewe dem herom. Ånderne selv kunne heller ikke interviewes via trancens medier, og derfor er informationskilderne begrænset til ‘*zima*’erne, der er de ansvarlige for initiering og besættelse (Rouch 1989[1960]:338)

<sup>88</sup> Min oversættelse fra fransk; “double” (f.eks. Rouch 1989[1960]:338) og fra engelsk “double” (f.eks. Rouch 1978:3). Rouch lader det stå åbent, hvorvidt ånden *er* eller *har* *bia* (sjæl), for ånder kan materialisere sig for de største *zimaer*, men de gør det yderst sjældent (ibid.).

tilbage, men han eller hun mister aldrig kontrollen, mens *bia*en er af sted på disse rejser. De gode magikers onde modsætning er heksene, *tyarkaw*. De bruger deres stærke kræfter til at stjæle menneskers *bia*, som de spiser og forårsager dermed deres død. Også *tyarkaw*'ens *bia* kan rejse i tid og rum, og det er den, der fanger ubeskyttede sjæle enten fra rejsende på savannen, der lokkes i fælder, eller ved besættelsesceremonierne. Ofret, der mister sin *bia*, bliver sløv og hvis hans *bia* ikke er tilbageerobret af en hjælpende *sohantye* inden syv dage, dør han. Kampe mellem *sohantye* og *tyarkaw* om stjalne *bia* foregår næsten altid i det hinsides, og kun i ganske sjældne tilfælde opsøger *sohantye*-magikeren i den synlige verden en *tyarkaw* for at tvinge hende eller ham til at afgive sin magt ved at skide sit 'hekseæg' ud.

### **Observatørens, og særligt etnograf-filmmagerens, person**

I en verden så fuld af skrøbelige og farlige situationer, kan en enkelt forkert bevægelse sætte gang i eller stoppe besættelsen, og observatøren kan derfor på ingen måde være neutral (Rouch 1978:7). Fra Vertov har Rouch lært, at filmen har sin egen 'virkelighed', og at han påtager sig en '*ciné-attitude*', når han filmer. Denne er en konstant parathed over for begivenhedernes forløb, en fleksibilitet og en bevægelighed, og i denne forbindelse taler Rouch i et berømt citat om, at etnograf-filmmageren

"is no longer the one who greeted the old men at the edge of the village. To take up Vertovian terminology, he is 'ciné-ethno-watching', he 'ciné-ethno-observes', he 'ciné-ethno-thinks'. Those who confronted him modify themselves similarly, once they have placed their confidence in this strange habitual visitor. They 'ethno-show' and 'ethno-talk', and at best, they 'ethno-think', or better yet, they have 'ethno-rituals'. It is this permanent 'ethno-dialogue', which seems to me one of the interesting angles of current ethnographic progress: knowledge is no longer a stolen secret, later to be consumed in the Western temples of knowledge. It is the result of an endless quest where ethnographers and ethnographees meet on a path which some of us are already calling 'shared anthropology'" (Rouch i Fulchignoni 1979:298-9)

Songhay ser etnograf-filmmageren transformere sig foran deres øjne, ligesom de ser danseren gøre det, når han eller hun besættes. Etnograf-filmmageren holder op med at tale, og hans blik begrænses, for han ser nu kun gennem et fremmed apparat og lytter nu også kun gennem et medie, mikrofonen (Rouch 1978:7). Således indtræder der en "ciné-trance" (op.cit.:8), der kan sidestilles med den, der foregår i danseren, hvis trance Rouch filmer. Sådanne øjeblikke opnås vanskeligt, de er krævende og lykkes kun ganske sjældent til fulde. Rouch foreslår, at vi går et skridt videre i sammenligningen. Etnografens 'fangst' af billeder ligner *tyarkaw*-heksens fangst af *bias*, og det, Rouch omhyggeligt gemmer under specielle forhold (lav luftfugtighed og temperatur, mørke) er en "pakke af refleksioner" (ibid.), der kan sidestilles med *tyarkaw*'ens "pakke af stjalne *bia*" (ibid.). Mens kameraet kan have samme beskyttende egenskaber som den blodige hud, kan filmenes afsending og ekspedition i fjerntliggende laboratorier sidestilles med *tyarkaw*'ens bortførelse af *bias*. Men som Rouch selv påpeger, så stopper analogien her, for etnograf-filmmageren bringer de 'tilfangetagne refleksioner' tilbage efter et par måneder, og her får de igen liv, mens heksens mål er at slå sit offer ihjel.

Rouchs ser sig selv som en, der både tager og giver sjæle, som en, der 'spiser', og som en, der viser disse *bias* aftryk på filmstrimlerne og dermed bringer dem tilbage. Men hvordan skal vi forstå den transformation af *bia*, der sker gennem Rouchs behandling af dem? Kan Songhay personen have to *bia*, én i sin fysiske krop og en anden i et fransk filmlaboratorium? Hvad skal denne proces gøre godt for? Der er ikke så få uafklarede punkter, og Rouch skriver her, i 1978, at

dette blot er spæde skridt mod en Songhay teori om filmmageren, men at han vil arbejde videre på det projekt med mere forskning sammen med *zima*-præster, *Sorko*-fiskere og *sohantye*-magikere (ibid.). Desværre venter vi, hans læsere, stadig på denne fortsættelse. Det kunne være yderst interessant at høre, hvordan den kan videreudvikles sammen med ideen om etnografen som en *griot*, en slags folkefortæller, for hermed kunne vi få et bud på en etnografi, der ikke bygger på vestlige koncepter, ikke finder sin største eksistensberettigelse inden for antropologien, men først og fremmest finder sin nytteværdi i det 'etnograferede' samfund. Det har været en af Rouchs største ambitioner at nå frem til en sådan afklaring om alternative epistemologier til vores egen, og han har udtalt herom:

"In fact, I think that anthropology (which allows us to share our culture with other cultures) - will help us to discover that we are citizens of a world which is marvelous in its diversity. As long as we are unable to take on this diversity, we will have resolved nothing. But one day we will discover other systems of explication and of science, and our Cartesian science will be enriched by this discovery." (Rouch i Fulchignoni 1989:273)

### 6.3. 'Ciné-trance': 'Tourou et Bitti. Les tambours d'avant'

Rouch gør dog kreativt brug af ideerne om trancen og filmmagerens rolle, og i ingen film er det så tydeligt som i 'Tourou et Bitti. Les tambours d'avant'(1967a), hvordan etnografens rolle fortolkes af både Songhay mennesker og ånder. Filmen er én enkelt ubrudt optagelse, hvorved publikum oplever sekvensen uredigeret, som med Rouchs øjne, som en deltager og en katalysator for begivenhederne. Rouchs narration introducerer og fortæller, hvad hans egen rolle er: "(...) On 15 March 1971, the fisherman Sorko Daouda asked me to come to Simiri, in the Zermaganda, to film a possession dance in which the black spirits of the bush were to be asked to protect the future crops against locusts...." (Gengivet i Ruby 1989:355).

Sådan indleder Rouch filmen, mens han med kameraet på skulderen bevæger sig ind i den lille landsby, hvor musikerne og danserne i tre dage har arbejdet for at tilkalde ånderne. Vi går forbi offerdyrene, forbi børnene og de voksne tilskuere, og ser de trætte dansere på landsbyens åbne plads. De er ved at blive urolige. Hvis ånderne ikke kommer, får de ingen beskyttelse mod græshoppernes hærgen af høsten i regntiden<sup>89</sup>. Rouch går tæt på musikerne med de rituelle trommer, Tourou og Bitti, men pludselig stopper musikken. Rouch filmer videre, og med ét ser vi, at ånderne er på vej. En gammel mand og siden en gammel kvinde ryster, danser og bliver besat. Ånden, Kure, der har besat manden, forhandler med landsbyens leder og siger, at han vil have kød og gedeblood, og lederen kræver en god høst til gengæld. Besættelsen er lykket og høsten reddet, og mens ånderne danser til Tourou og Bittis rytmer og venter på den ged, der skal ofres til dem, bevæger Rouch sig væk, ud af landsbypladsen og mod solen der går ned med trommerne som akkompagnement. Rouchs narration i filmen slutter: "Upon seeing this film again, it seemed that the filming itself unleashed and accelerated the possession. And I would not be surprised to learn from the priests of Simiri, when I next show them this film, that it is my 'ciné-trance' which played, that evening, the role of the essential catalyzer" (op.cit.:356).

Rouch har fremhævet 'Tourou et Bitti. Les tambours d'avant' som et succesfuldt eksempel på 'ciné-trancen' og brugt begrebet generelt om særligt gunstige øjeblikke i filmarbejdet

---

<sup>89</sup> Ritualerne til renselse, sikring af en tilpas mængde regn og forsoning med tordenguden, Dongo er yderst vigtige hos Songhay, der plages af ekstreme vejrforhold med hyppige tørkeperioder, græshoppeangreb, oversvømmelser og meget voldsomme og talrige lynnedslag, når det tordner (Rouch 1989[1960]:325-6). Rouch har skildret sådanne Yenendi-ritualer i forskellige landsbyer i mindst 19 film.

(Fulchignoni 1989:297, 299), hvor “det er nødvendigt [...] ikke at stoppe fra det øjeblik, hvor man fornemmer, at man er i denne tilstand, på opdagelse i en anden verden (...)” (Rouch, pers. kom. 13.7.2001<sup>90</sup>). Han kalder det også “etnografi i første person” (i ‘Tourou et Bitti. Les tambours d’avant’)<sup>91</sup>, fordi fortællestilen her er etnografens beretning om sin subjektive oplevelse direkte i kameraet. Når jeg ser filmen, forstår jeg godt, at Rouch, i kraft af sin status blandt disse mennesker og deres ånder, kan spille en helt aktiv rolle for selve besættelsens indtræden. Kun Rouch og Songhay kan vide, om det var det, der skete, men som seer forstår jeg, at Rouch er en aktør i Songhays samfund og med sin ‘forstyrrende’ tilstedeværelse netop gør det muligt at spille en aktiv og dialogisk rolle. Hans narration, som han indtalte imens han filmede (Rouch, pers. kom. 13.7.2001), vidner om skift ikke kun i tid og rum men også i hans egen, filmmagerens bevidsthed, og han taler for eksempel i besættelsens mest intense øjeblikke med en ændret stemme, som om vi hører åndernes stemmer. Rouch skriver, at

“The camera played the role of a ritual object. The camera becomes a magic object that can unleash or accelerate the phenomena of possession because it leads the filmer onto paths he would never have dared to take if he did not have it in front of him, guiding him to something which we scarcely understand: *cinematographic creativity*” (Rouch i Fulchignoni 1989:297, min kursivering<sup>92</sup>)

Kunne vi også skrive “etnografisk kreativitet”? I lyset af den konstruktivistiske tilgang, jeg finder i Rouchs etnografi, mener jeg, at et sådant begreb ville være ganske passende, og jeg vil komme nærmere ind på dette i afsnit 6.5, hvor jeg diskuterer konstrueretheden af den etnografiske virkelighed. Rouch udledte således sin idé om ‘*ciné-trancen*’ af Songhays epistemologi, men han har også fortalt, at han ved de første overvældende oplevelser af besættelsesceremonier blev mindet om surrealismens eksperimenteren med grænserne mellem fakta og fiktion, subjekt og objekt, bevidsthed og underbevidsthed (Rouch, pers. kom. 13.7.2001; DeBouzek 1989:307; Stoller 1997:126), og jeg vil nu undersøge forbindelsen mellem de afrikanske og de surrealistiske transcenderende virkelighedsopfattelser, som Rouch oplevede hjemme i Paris.

#### 6.4. Sur-realismen

“Everything was connected for young people, as we were then. We discovered at the same time surrealist art, poets like Eluard, Breton, the painting of Salvador Dali, Tanguy, Max Ernst, Magritte, the music of Erik Satie and Stravinsky, the jazz of Duke Ellington and Louis Armstrong. What you have to understand was that at this time, in the thirties, ‘anthropology’ per se did not exist. All the people who were in some way ‘artists’ or ‘anthropologists’, well, they were philosophers, they were thinkers, they were writers, they were poets, they were architects, they were filmmakers, they were members of only one very wide group. It was, in fact, *l’avant-garde*. They were exchanging their experiments, and Paris was a kind of strange workshop where there was a sharing of all these experiments” (Rouch i DeBouzek 1989:302)

Sådan har Rouch selv karakteriseret ungdomsårenes Paris. Han blev cinematografisk og filosofisk inspireret af Flaherty og Vertov, Marcel Griaule var hans antropologiske mentor, og Songhay og Dogons religion og magi satte dybe spor, men samtidig fik surrealistene, blandt andet Bréton og Eluard stor indflydelse på hans anskuelse af virkeligheden. De surrealistiske

---

<sup>90</sup> Min oversættelse fra: “La nécessité par exemple dans les films ethnographiques de ne pas s’arrêter a partir du moment ou on sent qu’on est dans cet état, la decouverte d’un autre monde (...)”.

<sup>91</sup> Se også MacDougall 1998:102.

<sup>92</sup> Se også Stoller 1989:258-9

malerier, bøger og film skildrede en verden, der her i mellemkrigstiden ikke længere oplevedes som noget givet, familiært, ja, ikke engang noget sammenhængende, og de fremhævede brud på traditionelle grænser mellem det bevidste og det underbevidste og mellem det velkendte og det eksotiske eller primitive. Det sidstnævnte gjorde, at antropologien, eller i hvert fald de antropologiske objekter, nød en nærmest fetish-agtig status blandt surrealisterne. Omvendt satte de surrealistiske kunstnere deres præg på de franske antropologers opfattelse af virkeligheden, og disse forsøgte på ingen måde at præsentere en sammenhængende afrikansk lokalitet uden diskontinuitet og brud, som man ellers stræbte efter i den samtidige britiske og amerikanske antropologi (Clifford 1981:556). Den meget omfattende indsamling under den store Dakar-Djibouti-ekspedition, som Marcel Griaule ledede i 1931-3, er et typisk eksempel herpå. Poeten og antropologen, Michel Leiris' 'L'Afrique fantôme'(1934), der til dato ses den som den eneste surrealistiske feltdagbog, var den mest sammenhængende skildring af ekspeditionen, men til gengæld var de 'etnografiske data', herunder korte optegnelser over forskellige observationer, enorme (op.cit.:554-60). Blandt surrealisterne var strategien for formidlingen af virkeligheden fra starten at sætte publikum i en familiær verden for pludselig at overraske med brud på den almindelige symbolske orden og dermed fremprovokere en invasion af noget fremmed, en åbning mod noget ubevidst eller ukendt. Den etnografiske humanismes strategi var (og er) derimod at gøre det ukendte kendt og forståeligt. Dermed er der ikke tale om to modsætninger men snarere om antinomier, der forudsætter hinanden og i praksis har inspireret hinanden.

Afstanden er med årene vokset mellem surrealisterne og antropologerne, men en række fællestræk eksisterer stadig og har gennem hele Rouchs karriere været betydningsfulde for hans opfattelse af virkeligheden og videnskaben. Efter surrealisterne kunne verden ikke længere ses som noget simpelt eller kontinuerligt, der blot kunne undersøges induktivt og beskrives empirisk. Man har ikke kunnet forstå virkeligheden som noget, der er direkte tilgængeligt, og man har fremhævet de konstruktivistiske procedurer i den etnografiske vidensproduktion, forsøgt at give rum til de andres stemmer og ikke udeladt de resultater, der kunne få ens egen kultur til pludselig at fremstå som det uforståelige (Clifford 1981:553, 563-4).

Det er umiddelbart tydeligst i Rouchs film om trance og ritualer, hvordan hans etnografi er inspireret af surrealisterne, men i alle hans arbejder spiller det underbevidste en betydelig rolle. Der er en klar parallel til surrealisterne i Rouchs erkendelse af, at han i '*ciné-trancen*' selv, ligesom danseren, bliver transformeret i besættelsen, og det spejler sig i den 'trance', surrealisterne forsøgte at sætte sig selv i, når de eksperimenterede med Breton og Eluards "écriture automatique"(DeBouzek 1989:308). I trance-tilstanden mente man at kunne få adgang til det ikke-reflekterede og at kunne bane vejen for det underbevidstes passage til det bevidste (op.cit.:307-10). Rouch har skrevet om '*ciné-trancen*', at "this demonstration of the active, involuntary role played by the observer will lead me to attempt to get closer to the situation of the ethnographer in his own field" (Rouch 1978:2). At indgå i en "aktiv, ufrivillig" rolle lyder umiddelbart som noget af en selvmodsigelse, men det handler om, at Rouchs, som surrealisterne, lader det ubevidste som en guidende kraft tvinge ham til at arbejde på en bestemt måde. Han lader sig besætte, og det, han besættes af, er selve den dialogiske og filmiske situation. For vi rationalistisk tænkende væsener lyder dette noget fantastisk, og Rouch mener da heller ikke, at man kan forklare det med andet end tro; en tro på at hans film lige såvel er skabt af hans underbevidste filmmager som af en omhyggelig og skarpsindig etnograf (DeBouzek 1989:305).



Hos Rouch mødes etnografien og surrealismen, videnskaben og kunsten således, og jeg må erklære mig enig med såvel Stoller (1997), som Clifford (1981) og DeBouzek (1989) i, at denne symbiose har beriget Rouchs etnografiske arbejder. "Art may move people to think new thoughts and feel new feelings, but it does not articulate theories that enable us to 'know' the truth", skriver Stoller (1992:206). Det, kunsten derimod kan, er at 'kropsliggøre' sandheden. I Rouchs etnografi spiller kunsten og kroppen således hovedrollerne, sammen med forskningen og det etnografiske håndværk, idet han sidestiller en række af fagets traditionelle dikotomier, mellem det poetiske og det faktuelle, det sansede og det sproglige, det fremmede og det velkendte.

## **6.5. Cinematografisk kreativitet og etnografisk konstruktivisme**

Med tilkendegivelsen af kunstens rolle i etnografien følger, at vi må tildele kreativiteten en passende status. Kreativitet hviler ikke kun på etnografens poetiske og æstetiske håndværk i formidlingen men i mere afgørende grad på hans epistemologiske åbenhed over for feltens overraskelser: "[Rouch] sees liberation in the crossing of boundaries (...) But this kind of film can only exist when filmmakers regard their work as more than a transmission of prior knowledge. [Ethnographic filmmakers] need to approach filming instead as a way of creating the circumstances in which new knowledge can take us by surprise", skriver MacDougall (1998[1991]:163) i den forbindelse om Rouch. Jeg citerede ovenfor Rouch for, at der i hans filmiske arbejde ligger en skabelse af noget nyt, der føjes til den filmede virkelighed, en "cinematografisk kreativitet" (Rouch i Fulchignoni 1989:297). Når Rouch da sidestiller cinematografiens og etnografiens projekt, må det også gælde for hans etnografiske epistemologi, at den indeholder en etnografisk kreativitet og et konstruktivistisk aspekt.

Jeg nævnte allerede i kapitel 2, at Paul Rabinow i 'Writing Culture' (Rabinow 1986:236-9) argumenterede for, at vi må sætte fokus på, hvordan viden og vidensparadigmer produceres af videnskabens mænd og kvinder. Rabinows konstruktivisme knyttede sig til det faktum, at "representations are social facts" (op.cit.:234), og at vidensproduktionen derfor aldrig er uskyldig. Den er et produkt af eksisterende diskurser og påvirker omvendt også både virkelighedens diskurser og sociale praksisformer. Videnskaben kan derfor ikke sætte sig i en privilegeret position, og når vi som videnskabsmænd og -kvinder ytrer os, må vi være bevidste om de kontekstuelle magtrelationer, vores ytringer udspiller sig i forhold til. Mens Rabinow her taler om en epistemologisk konstruktivisme på et diskursivt niveau, har Lizette Josephides i 'After Writing Culture' (Josephides 1997) draget de samme konklusioner på baggrund af egne og andres konkrete etnografiske felterfaringer. Josephides fremhæver "the creativity of interconnections" (op.cit.:18) i Anna Tsings 'In the Realm of the Diamond Queen' (Tsing 1993), hvori etnografen føres ind i rollen som talerør for et marginaliseret, indonesisk samfund og eksplicit baserer sin etnografi på sine egne og hovedinformantens kreative udveksling af fortællinger og indrømmelser. Her er der tale om en mere konkret, politisk subjektivitet, der skaber politiske repræsentationer, og når vi som videnskabsmænd og kvinder vælger at gå ind i sådanne, hvordan kan vi da forsvare, at dette er videnskab?

Det kan vi, hvis vi erkender, at virkeligheden kun begribes gennem subjekter, og at etnografien derfor er en forhandling af virkeligheden (Ellen 1993:32, Pink 2001:20). Det er i et sådant lys, Paul Stoller, som jeg i indledningen til kapitel 3 lod Ruby citere ham for, har kaldt Rouch en "premature postmodernist" (Stoller 1992:200). Jeg vil dog sætte et stort spørgsmålstegn ved, hvor passende en sådan retrospektiv anvendelse af begrebet er på Rouchs arbejde, for nok

imødegik Rouch de postmoderne idéer om en evokativ, polyfonisk og poetisk eksperimenteren, ligesom han tidligt opgav en epistemologisk objektivitet, men han har ikke artikulert dette som et opgør med det moderne. Han var fra starten i opposition til den koloniale ideologi om den hvide races overlegenhed, og hans anarkistiske indstilling forhindrede en interesse i bastante sociologiske teoridannelser som eksempelvis Lévi-Strauss' strukturalisme, men gennem hele hans karriere har han ladet sig lede af troen på menneskeheden fællesskab, af en humanisme med stort 'H'. Hans enkelte værker kan ses som elementer i én samlet narration om dette, menneskeheden fællesskab, i al dens mangfoldighed. Den bliver båret af en forholdsvis afgrænset gruppe identificerbare karakterer, som hans publikum genkender helt fra de første film sidst i 1940'erne og op til i dag, og gennem "a procedure of incompleteness" (Piault 2001:4), hvori Rouch er i en "permanent dialogue" (ibid.) med både de vestafrikanske samfund og sit eget.

Piault (2001) har desuden lokaliseret et fænomenologisk aspekt i Rouchs etnografi, idet Rouch tager udgangspunkt i de filmede informanternes levede erfaringer og i fænomenerne, som de fremstår og forklares i sig selv af informanterne, som vi eksempelvis har set ham gøre det omkring forståelsen af trance og besættelse. Også Paul Stoller (1992:209-18) har kaldt Rouch fænomenolog og herunder betegnet ham som en 'radikal empirist'. Det gør han ud fra, at Rouch minimerer sit teoretiske begrebsapparat til fordel for en dyb og specifik empirisk viden i kombination med en ideologisk humanisme. Michael Jackson, som er en af de antropologer, der både af andre oftest er blevet forbundet med, og selv tydeligst har bekendt sig til en radikal empirisme, har netop argumenteret for en minimering af teoridannelserne og en forståelse af virkeligheden gennem informanternes og etnografens levede erfaring (Jackson 1989;1995:1998; Stoller 1992:213-5). Til forskel fra hos traditionelle empirister (som eksempelvis Rouchs mentor Marcel Griaule tidligst i dennes karriere), er der i den radikale empirisme ikke nogen antagelse om, at viden produceres uafhængigt af forskerens subjektivitet, og radikale empirister ser følgelig deres egne etnografiske erfaringer som en ikke-privilegeret viden (Jackson 1989:3; 1998:194). Disse fænomenologiske betegnelser forekommer mig ganske rammende i forhold til Rouchs etnografiske tilgang, til trods for at han aldrig selv har bekendt sig til fænomenologien. Der er dog de samme problemer i Michael Jacksons radikale empirisme, som jeg ofte synes man møder i fænomenologien generelt, nemlig at den ikke er tilstrækkelig eksplicit omkring sin metode og ikke giver os svar på, hvordan vi kan forstå den andens erfaring. Fokuseringen på, at vi erkender via erfaring bliver en forhindring for "knowing others minds" (Pink 2001:12).

Det er en sådan kritik, postmoderne tænkere, som eksempelvis Tyler (1986)<sup>93</sup> har imødegået ved at opgive at finde anden mening i informanternes ord og handlinger end "an expression of our own consciousness" (Pink 2001:12). Den etnografiske viden kan her kun blive en subjektiv formidling af etnografens oplevelse af virkeligheden. Umiddelbart lyder dette måske ligesom Rouchs erkendelse af sin egen subjektivitet, men Rouchs etnografi er konstrueret sammen med informanterne i en dialogisk '*shared anthropology*'. Dens udtryk er en virkelighed, der er produceret gennem en intersubjektivitet mellem etnografen, informanterne og de kontekster, disse indgår i, og denne reflektive proces fremstår eksplicit. Jeg beskrev ovenfor med Kristevas intertekstuelle forståelse i afsnit 4.2 og 6.2, hvordan etnografien gør brug af en særlig kulturel

---

<sup>93</sup> Se afsnit 2.5.

kontekstuel viden i de etnografiske møder, og hvordan Rouchs etnografiske fiktioner følgelig kan forstås, ikke som falskhed, men som noget dialogisk og intertekstuelt konstrueret.

“To call ethnographies fictions may raise empiricist hackles. But the word as commonly used in recent textual theory has lost its connotation of falsehood, of something merely opposed to truth. It suggests the partiality of cultural and historical truths, the ways they are systematic and exclusive. Ethnographic writings can properly be called fictions in the sense of ‘something made or fashioned’, the principal burden of the word’s latin root, *ingere*. But it is important to preserve the meaning not merely of making, but also of making up, of inventing things not actually real”,

skrev Clifford i ‘Writing Culture’ (Clifford 1986:6). For Clifford handler det fiktive ikke mindst om den selektive proces, etnografen uundgåeligt må gennemgå i konstruktionen af det etnografiske dokument, og som i George Marcus’ multi-situerede tilgang er en etnografisk konstruktivismen ligeledes epistemologisk implicit. Dette er ikke mindst tydeligt i den artikel, Marcus har skrevet om anvendelsen af den etnografiske films montageteknikker på den etnografiske tekst (Marcus 1990), som jeg beskrev i afsnit 4.3.

Det er således vigtigt i en konstruktivistisk og dialogisk etnografi, at vi både som forfattere og filmmagere holder os for øje, at vi må styrke det etnografiske mødes pålidelighed og dermed gyldigheden ved i formidlingen at gøre feltens intersubjektive møde tilgængeligt for vores publikum. Som Ellen (1993:32) skriver, kan interaktionen mellem etnografen og hans værter udvikles til at blive det vigtigste metodiske redskab, men jeg vil hertil føje, at forudsætningen herfor er, at feltens dialoger netop ikke kun er et metodisk redskab, men også er udgangspunkt for formidlingen og genstand for epistemologiske overvejelser. Den videnskabelige gyldighed vurderes traditionelt i forhold til, hvorvidt forskeren faktisk har undersøgt det, han satte sig for at undersøge (Wolcott 1995:168-9), og i det etnografiske projekt om tværkulturel forståelse må gyldigheden vurderes i forhold til alle faserne i den etnografiske proces, både de, der foregår før, under og efter filmens eller tekstens produktion. Gyldigheden er helt afhængig af pålideligheden, for kun en pålidelig fremstilling af forskningsprocessen kan overbevise læseren eller seeren om dens gyldighed. Da etnografien arbejder i tværkulturelle kontekster, må det være relevant at spørge, *hvem* der skal vurdere gyldigheden af det etnografiske dokument? Jeg var i kapitel 4 inde på, at Rouch ikke kun havde forskellige målsætninger, men også forskellige målgrupper med sine forskellige etnografiske værker. Mens hans tidlige bøger og film fortrinsvis henvendte sig til det akademiske publikum hjemme i Paris, og hans *’ethno-fictions’* i høj grad blev produceret for at skabe tværkulturel forståelse i et bredt publikum, udgør filmene om og *til* Songhay og Dogon selv den langt største andel blandt de mere end 140 film, Rouch har filmet og instrueret. Jeg har i løbet af dette speciale koncentreret mig om at vurdere gyldigheden i de første to typer af Rouchs film, og jeg er faktisk ikke kompetent til at vurdere den i forhold til de sidste. Her er vi nødt til at spørge de filmede selv, hvordan de vurderer de billeder, der formidles af dem, og om de via filmene opnår en anvendelig og gyldig viden. Denne pointe er meget vigtig, når vi sammenligner Rouchs arbejde med den øvrige antropologiske disciplin, for den illustrerer, hvordan han på helt radikal vis har draget konsekvensen af en dialogisk epistemologi.

## **6.6. Delkonklusion: En etnografisk virkelighed**

Skønt Rouch har forsøgt at udlede en teoretisk forståelse af Songhays epistemologi, har han været klar over, at det, han kan begribe og formidle med filmen og med etnografien, ikke er

Songhays forståelse af virkeligheden, altså *'the natives point of view'*. Samtidig har han heller ikke forstået det sådan, at etnografien var begrænset til hans egen, etnografens, subjektive forståelse af virkeligheden. Den etnografiske virkelighed må hos Rouch ses som et dialogisk produkt af feltmødets kontekstualiserede interrelationer. Den er således noget, der er konstrueret, og altså en fiktion i ordets bogstavelige forstand.

Rouch er som nævnt ikke den eneste antropolog, og langt fra den eneste etnografiske filmmager, der funderer sin epistemologi i en konstruktivistisk opfattelse af virkeligheden, men han nåede på et for antropologien opsigtsvækkende tidligt tidspunkt frem til denne erkendelse allerede i midten af 1950'erne. Hans indflydelse i etnografisk film har i denne henseende været omfattende, idet han har videregivet sine erfaringer som filmiske erfaringer, fordi det netop var gennem arbejdet med kameraet, at han så magtforholdene i feltmødets interrelationer udkrystallisere sig. Har etnografiske filmmagere således ladet sig inspirere af Rouchs konstruktivisme, tog det derimod cirka tre årtier, før antropologer som Rabinow og Clifford formulerede lignende erkendelser, og disse var ikke inspirerede af etnografisk film men af skrivende etnografers felterfaringer og autoritetsproblemer.

Det er i dette lys, at jeg satte mig for at undersøge ikke blot, hvordan Rouchs epistemologi er groet ud af hans felterfaringer, men også hvordan han metodisk har operationaliseret denne konstruktivistiske epistemologi. Mit håb er, at min undersøgelse kan være med til at bygge en bro over den kløft, der måske nok snævres ind i disse årtier, men som stadig er en forhindring for en frugtbar udveksling af metodiske og epistemologiske erfaringer mellem henholdsvis etnografiske forfattere og filmmagere. Jeg håber således, at Rouchs metodiske og epistemologiske erfaringer kan være til inspiration for etnografien generelt og vil nu opsummere dem som en del af specialets konklusion.

## Kapitel 7: Konklusion

“Rouch’s ethnography is like the talk of a Songhay elder: it carries us off in many directions simultaneously, but in the end it straightens itself out into a wholesale critique of classical humanism, academic imperialism, and intellectualism - all of which fragment rather than reintegrate the experience of social life. Rouch’s theoretical positions are embedded in his characters, in his cinematic techniques (...), and in his narratives.” (Stoller 1992:201)

Jeg har gennem dette speciale søgt efter svar på antropologiens repræsentationsproblemer i Jean Rouchs etnografiske metodologi og epistemologi, og jeg vil nu vende tilbage til de spørgsmål, jeg stillede i indledningen: Kan dialogiske tilgange løse nogle af repræsentationsdebattens problemer med formidling og autoritet? Hvordan kan etnografi formidles som ægte møder mellem levende subjekter, som virkelig og levet erfaring både for etnografen og informanterne? Kan der i etnografiens dialogiske tilgange findes konstruktive tilgange til en etnografisk metode, epistemologi og formidling? Kan Rouchs dialogiske og filmiske arbejde inspirere også ikke-filmende etnografer i epistemologiske spørgsmål og metodiske overvejelser?

Jeg vil begynde med det sidste spørgsmål. Jeg har argumenteret for, at Rouchs etnografiske virkelighed må forstås som et kreativt og intersubjektivt møde, hvor han i dialogiske samarbejder med sine informanter konstruerer etnografisk viden. Her er ikke nogen idé om, at skellet mellem subjekt og objekt kan eller skal opløses, for Rouch interesserer sig ikke for en sådan objektiverende dikotomi, men derimod for interrelationerne i hvert specifikke møde. Denne proces er dialogisk, ikke kun i sin metodiske tilgang, men også i et epistemologisk perspektiv, idet Rouch forsøger at forstå informanternes egne begreber om og forståelser af verden omkring dem.

Det er ikke mindst inspirationen fra feltarbejderne blandt Songhay, som han har viet hovedparten af sine film og mange år af sin antropologiske karriere til, som har fået ham til konstant at revidere, hvad vi overhovedet kan forstå som viden. Selve det, at dialogen er blevet så central i Rouchs arbejde, skyldes ikke mindst Songhays magikere og præster, der har opfattet Rouch først som en form for lærling og siden som en *'griot'*, en fortæller af historier om kontinuitet og forandring i åndernes og menneskenes verdener. For Songhay har en sådan *'griot'*s fortællinger en gyldighed både i forhold til gruppens historiske fortid og i forhold til deres dynamiske kulturelle selv-identifikationer. Ikke kun blandt Songhay, men også hos migranter i Ghana og hos Dogon i Mali er Rouch ofte blevet opfordret til at producere nye film om et givet emne, og interessen om filmene har han således delt med de filmede. Han går med disse film i en fortsat dialog med Songhay, Dogon og med de vestafrikanske kontekster, han har arbejdet i.

Sekundært strækker Rouchs formidling sig mod et publikum i Frankrig, i den vestlige verden og blandt hans antropologiske fæller. I disse tværkulturelle projekter føres vi på etnografiske opdagelsesrejser, hvor vi ved at se Rouch over skulderen kan opleve hans møder med vestafrikanere og franskmænd i fælles etnografiske virkeligheder. Ofte indeholder disse møder en kritik af forholdet mellem Europa og de tidligere kolonier, og Rouch har gennem et halvt århundrede skabt debat om aktuelle konfliktfyldte emner som racisme, migrationsproblemer, fremmedgørelse og marginalisering både i sin franske og vestafrikanske samtid.

Helt centralt i Rouchs dialogiske *'shared anthropology'* er altså den dialogiske konstruktion af viden, vi som etnografer udfører sammen med vores informanter, når vi arbejder i felten. Det er ikke nok for Rouch, at der er en felt og nogle informanter, som etnografen beskriver via sit

kamera, for etnografien findes netop og udelukkende i en syntese mellem disse aktører. I denne refleksive og dialogiske proces udvikler etnografen og informanterne ny viden, der kan formidles og dermed indgå i nye dialoger, og feltarbejdets rammer, herunder valget af medie, påvirker denne proces. Uanset om vi arbejder med pen og notesbog eller med kamera og mikrofon i felten, indeholder en sådan konstruktivistisk tilgang dog en tværkulturel forståelses mulighed, hvis etnografen på pålidelig vis formidler, hvordan den etnografiske proces er foregået. Derved får vi nemlig muligheden for at identificere os med etnografen og forestille os, hvordan vi selv ville agere og reagere i hans sted. I dette dialogiske perspektiv er det ikke kun selve værket, filmen eller teksten, vi skal forstå som antropologi. Den antropologiske vidensproduktion foregår fra samarbejdets begyndelse og stadig længe efter, at filmen eller teksten har nået et publikum, og således må vi forstå antropologi hos Rouch som hele den etnografiske proces.

Et af de vigtigste redskaber til at katalysere forståelse og ny viden i denne proces er *feed-back* metoden, som Rouch udviklede i sine film- og feltarbejder hos Songhay. Jeg har argumenteret for, at den katalyserende rolle, kameraet indtager i sådanne processer, uproblematisk kan overføres til skrivende etnografers arbejde. Katalyserende etnografisk *feed-back* kan eksempelvis foregå omkring ens egne foreløbige forskningsideer og -resultater eller de kan være billeder, fortællinger eller materielle genstande, som man introducerer for at fremprovokere reaktioner, der kan føre til yderligere viden og forståelse. Endelig kan selve 'dansen' og herunder måderne, hvorpå man selv fysisk positioner sig i mange situationer anvendes konstruktivt og bør i hvert fald ikke forblive ureflekteret.

Antropologien har langt fra løst de problemer, 1980ernes repræsentationsdebat lokaliserede, og jeg viste i kapitel 2, at dialogiske etnografier har været og stadig er begrænsede. Med repræsentationsdebatten udviklede antropologien sig generelt i retning af nogle af de områder, hvor etnografisk film har sine styrker, og hvor Jean Rouch særligt har haft sine gennem adskillige årtier. Fyrré år efter at han begyndte at lave sine film, fra starten af 1980erne og stadig her i det nye årtusendes start har antropologien en mere åben attitude end tidligere over for, hvordan etnografisk viden produceres og formidles. Ser vi specifikt på Rouchs anerkendelse i antropologien, så mener jeg dog ikke, det vil være passende at sige, at hans status inden for antropologien generelt er blevet mere velkonstitueret i løbet af de sidste cirka tyve år, ligesom jeg ikke er overbevist om, at det er tilfældet for etnografisk film generelt. Måske fik etnografisk film tværtimod mere opmærksomhed i perioden omkring repræsentationsdebatten for i dag at være gledet lidt i baggrunden igen. Jeg håber i dette speciale at have overbevist min læser om, at der ikke findes nogen gyldig teoretisk begrundelse for at anskue etnografiske film som mindre epistemologisk og metodisk interessante end tekster. Filmen har formidlingsmæssigt både svagheder og styrker i forhold til antropologien, og blandt de sidste finder vi særligt evnen til at formidle sansede og ikke-verbale erfaringer. Sådanne evner skattes i nutidens antropologi langt højere end tidligere, fordi der er en stigende erkendelse af, at de er afgørende for en tværkulturel forståelse. Rouch kom tidligt til en sådan erkendelse, og dette er kun et af de bidrag til den generelle antropologiske epistemologiske og metodiske refleksioner, hans teoretiske og dialogiske perspektiver kan tilbyde. Rouch viser os en mulighed for i alle det etnografiske projekts faser at dele autoriteten og med upriviligerede stemmer indgå i dialoger med de mennesker, etnografien handler om. En sådan etnografi stiller ikke kun spørgsmål til dem, men også til os, som antropologer, europæere og mennesker.

Når vi som etnografiske filmmagere ikke oplever, at vores arbejde bliver anerkendt som fuldt gyldig videnskab, hænger det for mig at se både sammen med, at vores antropologiske kolleger ikke forventer at finde teoretiske pointer i etnografiske film og med, at for mange etnografiske filmmagere faktisk også undlader at stræbe så højt. Rouch har tilsyneladende uden at bekymre sig om videnskabeligheden improviseret sig frem til sine dialogiske og epistemologiske innovationer og dermed netop leveret viden, der kan bidrage til en teoretisk antropologisk debat. Rouchs forholdsmæssige ukendthed blandt antropologer må nok ikke mindst tilskrives, at han valgte ikke at bruge megen energi på at udgive teoretiske værker, og man kunne som visuel antropolog klandre ham for, at han således ikke har blandet sig i de akademiske debatter om filmens status i etnografien. Rouch har et noget finurligt forhold til den vestlige verdens videnskab, for mens han selv i høj grad er intellektuel, søger han på alle måder at nedbryde den autoritet, der netop ofte forbindes med intellektualitet og videnskab. Jeg læser Rouchs tilbageholdenhed over for antropologisk teoridannelse både som et eksplicit valg og som en meget stor respekt for empiriens dybde og for den etnografiske virkelighed, han fandt sig selv i.

Med samme ubekymrighed som ovenfor nævnt har Rouch fremstillet film, han på én gang har betegnet som fiktion og etnografi. En sådan antagelse er kontroversiel og må nødvendigvis føre til et skeptisk spørgsmål: Mister etnografien ikke sin gyldighed, hvis den fraskriver sig sine indeksikale kvaliteter og indrømmer at være fiktion? Med baggrund i Rouchs epistemologi er svaret, at også fiktionen rummer indeksikalitet, for fiktion er en integreret del af virkeligheden. Som i Kristevas *'semi-analysis'* må vi nemlig forstå alle tekster som socialt og kulturelt kontekstualiserede. Fiktioner er som alle andre *'tekster'* intertekstuelle og må forstås som noget, der både taler om den kulturelle virkelighed, de er produceret i, og tilføjer betydning til denne virkelighed. Etnografiske fiktioner fortæller i særlig høj grad om kulturelle virkeligheder, fordi de mennesker, der kreativt har skabt dem, har researchet gennem længere perioder og anstrengt sig for at formidle en betydningsfuld og gyldig kulturel viden.

Med et konstruktivistisk videnskabssyn bliver det helt essentielt, at vi har nogle redskaber, vi kan vurdere videnskaben med. Først og fremmest må vi undersøge etnografiens gyldighed, og herunder er en pålidelig formidling helt nødvendig for, at vi kan få indblik i den kreative etnografiske proces. En dialogisk formidling har særlige muligheder for at øge pålideligheden, fordi vi her kan høre både etnografens og informanternes *'stemmer'* og dermed vurdere deres medvirken til konstruktionen af viden. Hos Rouch oplever vi det især i de narrative *'ethno-fictions'*, hvor Rouchs og informanternes roller enten er beskrevet eksplicit i filmens narration eller integreret i dens diegetiske form. I nogle af de andre film er vi dog nødt til at ty til andre kilder, og i sådanne tilfælde modsvares den svækkede pålidelighed i den enkelte film af de mange interviews og artikler, der findes af og om Rouch og hans etnografiske og filmiske metoder og om produktionen af specifikke film. Pålideligheden afhænger således fuldstændigt af, hvor dialogisk den etnografiske proces er foregået og hvor dialogisk den er formidlet. Pålideligheden er afgørende for, hvordan vi kan vurdere gyldigheden, og hos Rouch styrker en reflektiv og dialogisk stil begge dele. Rouchs *'ethno-fictions'* er den type af hans film, vi bedst er i stand til at vurdere gyldigheden af, fordi deres formål er at skabe tværkulturel forståelse blandt europæiske seere. Derfor er det primært disse, jeg har beskæftiget mig med gennem dette speciale. Jeg har tidligere pointeret, at det er uden for mine muligheder at vurdere gyldigheden i den store mængde film, der dokumenterer Songhay og Dogons religiøse ceremonier, fordi disse først og fremmest er

produceret for Songhay og Dogon selv og sekundært for eksperter på området. Filmene er interessante og formidler en stor viden om magi, religion og ritualer, men skal vi vurdere deres gyldighed i forhold til Rouchs målsætning, er vi nødt til at spørge de filmede selv og folk omkring dem, om de synes, det er en relevant og pålidelig viden, filmene videregiver. Dette understreger, at for Rouch var selve formålet med at bedrive etnografi dialogisk. Det var at kunne indgå i dialoger med dem, etnografien handlede om.

\*

\*

\*

\*

Når disse konklusioner nu er skrevet, mangler jeg stadig at berette, at jeg på et menneskeligt plan har lært meget af Rouchs ydmyge holdning til det tværkulturelle etnografiske projekt. Hvis vi erkender, at erfaringens vej er den, der virkelig fører til tværkulturel indsigt, ville det være temmelig hovent at tro, at den etnografiske forståelse kan nå en fuldblydelse, at vi med antropologien kan nå frem til at forstå alting ved et givet fænomen, og at vi tilmed skulle være i stand til at videregive en sådan fuld forståelse. Rouchs dybe interesse og respekt for de vestafrikanske samfund, hans indlevelse især i deres magiske og religiøse universer og hans vedholdende nysgerrighed og trang til at eksperimentere har ledt hans egen forståelse og hans vestafrikanske, vestlige og antropologiske publikummers forståelser ind i både det begribelige og det ubegribelige i egne og fremmede samfund. Rouch holder fast i, at han kun er vandret et stykke ud ad vejen til viden om Songhay og hans andre vestafrikanske venner og informanter, og i, at det, vi skal gøre, er at videregive vores fascination, det lidt, vi ved, og det, vi holder af. Som begrundelse for sin livslange interesse i besættelsesfænomener, har han således udtalt til DeBouzek: "I make films about possession because I don't understand. That's the mystery for me. And it's a wonderful mystery" (DeBouzek 1989:308).

Rouch har valgt primært at formidle sine erfaringer med sit 16 mm kamera og på lærreder, der har varieret fra et lille lagen spændt op i et træ i en nigorsk landsby til mondæne biografale i Cannes og Paris. Han har utvivlsomt haft rationelle grunde til at vælge filmens medie, men jeg tror ikke, at vi får den fulde beretning om hans skabertrang med os uden at forstå, at Rouch samtidig var drevet af en uimodståelig lyst til at slippe sit indre legebarn løs gennem etnografien og arbejdet med kameraet. Han har karakteriseret det krævende filmiske samarbejde således:

"But at the same time, what a joy it is, what a 'ciné-pleasure' for those who are being filmed, or for the one who is filming. It's as though all of a sudden, anything is possible; to walk on water or take four or five steps in the clouds. So invention is continuous and we had no other reason to stop than a lack of film or the mad laughter which made the microphones and cameras tremble dangerously. And when the film was finished and Damouré, Lam, Tallou, and I discovered that our laughter was contagious and that the viewers shared our joy, we were happy as only madmen and children know how to be: we had succeeded in snatching a couple of feathers from the marvelous [cit!] unknown bird, we had succeeded in *sharing our dreams*. For me, there is no other way to make a film." (Rouch i Fulchignoni 1989:300, forfatterens kursivering)

Ofte, mens jeg har læst og set Rouchs ord og billeder, har jeg haft det indtryk, at han befinder sig i en livslang forelskelse. Måske i kameraet. Måske i Damouré, Lam, Tallou og alle de andre vestafrikanske og franske samarbejdspartnere. Eller måske generelt i både livet og etnografien. Det har gjort, at arbejdet med dette speciale blandt meget andet har været en befriende oplevelse, for Rouch har givet mig en dyb erkendelse af og tro på, at det er både muligt



og yderst frugtbart at vælge de veje, vi har mest lyst til, og at give entusiasmen, dialogerne, menneskeligheden - og måske endda forelskelsen - rum i vores videnskab.

## Litteratur

- Allen, Graham, 2000: *Intertextuality*. London and New York: Routledge
- Asad, Talal, 1973: "Introduction" i T. Asad (ed.): *Anthropology and the Colonial Encounter*, London: Ithaca Press, pp.9-20
- Asch, Patsy and Linda Connor, 1993: "A 'visual dialogic' - contexts of cross-cultural speaking in our films" i R.M. Boonsajer Flaes og D. Harper (eds.): *Eyes Across the Water II* Amsterdam: Het Spinhuis: 19-30
- Bahr, D., J. Gregorio, D. Lopez and A. Alvarez, 1974: *Piman Shamanism and Staying Sickness (Ka:cim Munkidag)*. Tucson: University of Arizona Press
- Balikci, Asen and Mark Badger, 1995: "A Visual Anthropology Seminar for the native peoples of Siberia and Alaska" i H.H. Philipsen & B. Markussen (eds.): *Advocacy and Indigenous Film-making*, Høbjerg: Intervention Press: 39-54
- Balleby, Marianne S., 2000: *Etnografisk opbrud. En undersøgelse af Kirsten Hastrups og George Marcus' syn på antropologiens metodologi med fokus på spørgsmålet om deltagerobservation*. Speciale, upubliceret, Afdeling for Etnografi og Socialantropologi, Aarhus Universitet
- Barbash, Ilisa & Lucien Taylor, 1997: *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- , 2001: "Radically Empirical Documentary" i *Film Quarterly*, vol. 54, no.4, Winter 2001: 2-14
- Barley, Nigel, 1986: *The innocent anthropologist: notes from a mud hut*. London: Penguin Books
- Barth, Fredrik (ed.), 1963: *The role of the entrepreneur in social change in northern Norway*. Årbok for Universitetet i Bergen. Humanistisk serie. no.3, 1963. Bergen, Oslo: Norwegian Universities Press
- , 1966: *Models of Social Organisation*, Royal Anthropological Institute. Occasional Paper, no.23, Glasgow: the University Press
- Behar, Ruth & D.A. Gordon, 1995: *Women Writing Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Bernard, H. Russell, 1995: *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*. 2nd edition, Walnut Creek, London, New Delhi: Altamira Press
- Blue, James, 1967: "The Films of Jean Rouch" i *Film Comment*, no.2-3, fall, winter 1967. Amo Press: 82-6
- Brigard, Emilie de, 1995 [1975]: "The History of Ethnographic Film" i P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, Second edition, Berlin og New York: Mouton de Gruyter, pp. 13-44
- Bulmer, Ralph and Ian Majnep, 1977: *Birds of my Kalam Country*. Auckland: University of Auckland Press

- Clifford, James, 1981: "On Ethnographic Surrealism" i *Comparative Studies of Society and History*, 23, no.4, 1981: 539-564
- , 1983a: "On Ethnographic Authority" i *Representations* 1, no.2, 1983: 118-46
- , 1983b: "Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule's Initiation" i G.W. Stockings Jr. (ed.): *Observers Observed - Essays on Ethnographic Fieldwork, History of Anthropology*, vol.I, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp.121-156
- , 1986: "Introduction: Partial Truths" og "On Ethnographic Allegory" i J. Clifford & G. Marcus (eds.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 1-26, 98-121
- , 1988: "On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski" og "On Ethnographic Surrealism" i J. Clifford: *The Predicament of Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 92-151
- , 1997: "Spatial Practices, Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology" i J. Clifford : *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, pp. 52-91
- Clifford, J. & G. Marcus (eds.), 1986: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Colleyn, Jean-Paul et C. de Clippel, (eds.), 1992: *CinémAction* No 64, 3e trimestre 1992
- Connor, Linda, P. Asch & T. Asch, 1986: *Jero Tapekan: Balinese healer. An ethnographic film monograph*. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press
- Crapanzano, Vincent, 1977: "On the Writing of Ethnography" i *Dialectical Anthropology* 2, 1977: 69-73
- , 1980: *Tuhami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: University of Chicago Press
- , 1986: "Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description" i J. Clifford & G. Marcus (eds.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp.51-75
- , 1992: "Dialogue" i Crapanzano, V.: *Hermes' Dilemma and Hamlet's Desire. On the Epistemology of Interpretation*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, pp.188-216
- Crawford, Peter I., 1992: "Film as discourse: the invention of anthropological realities" i P.I. Crawford and D. Turton (eds.): *Film as Ethnography*. Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 66-84
- , 1993: "Visual anthropologists tell tales - don't they?" i R.M. Boonsajer Flaes og D. Harper (eds.): *Eyes Across the Water II* Amsterdam: Het Spinhuis: 188-191
- Davies, Charlotte Aull, 1999: *Reflexive Ethnography*. London, New York: Routledge
- DeBouzek, Jeanette, 1989: "The 'Ethnographic Surrealism' of Jean Rouch" i J. Ruby (ed.): *Visual Anthropology, Special Issue: The Cinema of Jean Rouch*, vol.2, no.3-4, 1989: 301-316

- Denzin, N.K. & Y.S. Lincoln (eds.), 1994: *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage
- Dumont, Jean-Paul, 1978: *The Headman and I*. Austin: University of Texas Press
- Dwyer, Kevin, 1977: "On the Dialogic of Fieldwork" i *Dialectical Anthropology* 2, 1977: 143-51  
 ———, 1982: *Moroccan Dialogues. Anthropology in Question*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, Inc.
- Eaton, Mick, 1979: "Chronicle" og "The Production of Cinematic Reality" i M. Eaton (ed.): *Anthropology - Reality - Cinema. The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute,  
 pp. 1-34, 40-53
- Ellen, R. F., 1993[1984]: *Ethnographic Research. A Guide to General Conduct*. ASA Research Methods in Social Anthropology 1. London, San Diego, New York, Boston, Sydney, Tokyo,  
 Toronto: Academic Press
- Elsass, Peter, 1991: "Self-Reflection or Self-Presentation: A Study of the Advocacy Effect" i *Visual Anthropology*, vol.4, 1991: 161-173
- Evans-Prichard, E.E., 1969: *The Nuer*. Oxford: Oxford University Press
- Fabian, Johannes, 1991: "Part Three: How Anthropology Makes its Object" i J. Fabian: *Time and the Work of Anthropology. Critical Essays 1971-1991*. Chur, Reading, Paris, Philadelphia, Tokyo, Melbourne: Harwood Academic Publishers, pp. 173-264
- Favret-Saada, Jeanne, 1981[1977]: *Deadly Words*. Cambridge: Cambridge University Press
- Feld, Steven, 1989: "Themes in the Cinema of Jean Rouch" i J. Ruby (ed.): *Visual Anthropology, Special Issue: The Cinema of Jean Rouch*, vol.2, no.3-4, 1989: 223-248
- Fischer, Michael M.J., 1997: "Raising Questions about Rouch" i *American Anthropologist*, Vol.99, no.1, March 1997: 140-3
- Fulchignoni, Enrico, 1989: "Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni" i J. Ruby (ed.): *Visual Anthropology, Special Issue: The Cinema of Jean Rouch*, vol.2, no.3-4, 1989: 265-300
- Gallois, D.T. and Vincent Carelli, 1995: "Video in the Villages: the Waiāpi Experience" i H.H. Philipsen og B. Markussen (eds.): *Advocacy and Indigenous Film-making*, Højbjerg: Intervention Press, pp. 23-38
- Goldmann, Lucien, 1979: "Cinema and Sociology" i M. Eaton (ed.): *Anthropology - Reality – Cinema. The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, pp. 64-66  
 ———, [1963]1996: "'Chronique d'un été' vu par Lucien Goldmann" i R. Prédal (ed.): *CinémAction: Jean Rouch ou le ciné-plaisir*. No. 81, 4e trimestre 1996: 122-4
- Griaule, Marcel, [1948]1965: *Conversations with Ogotommelli*. London: Oxford University Press for the International African Institute
- Guiking, Ton, 1993: "Photo and film analysis: feedback from the field" i R.M. Boonsajer Flaes & D. Harper (eds.): *Eyes Across the Water II* Amsterdam: Het Spinhuis, pp.199-202
- Guindi, Fadwa El Guindi, 1998: "From Pictorializing to Visual Anthropology" i H. Russell Bernard: *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, Walnut Creek, London, New Delhi: Altamira Press, pp. 459-511

- Hammersley, M. & P. Atkinson, 1995[1983]: *Ethnography. Principles in practice*. London: Tavistock
- Hastrup, Kirsten, 1992: "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority" i P.I. Crawford & D. Turton (eds.): *Film as Ethnography*. Manchester and New York: Manchester University Press, pp.8-25
- Hastrup, Kirsten og P. Elsass, 1990: "Anthropological Advocacy - A Contradition in Terms" i *Current Anthropology*, vol.31, no. 3, June 1990: 301-311
- Henley, Paul, 2000: "Ethnographic Film, Technology, Practice and Anthropological Theory" i *Visual Anthropology*, vol.13, 2000: 207-226
- Hohenberger, Eva, 1997: "There is no such thing as documentary" i *DOX*, no.11, Juni 1997: 22-3
- Holmes, D.R. and G.E. Marcus, 2000: "*Thinness into Thickness: Circulations of Political Discourse in Contemporary Europe and the Politics of Changing Ethnographic Method*". Unpublished paper.
- Høgel, Jakob, 2001: "Where's the Story? Dramaturgy in the Documentary" i *Film*, no. 19, nov. 2001, København: Det Danske Filminstitut: 18-19
- Jacknis, Ira, 1987: "Franz Boas' Plan for Anthropological Filmmaking" i *Visual Anthropology*, vol.1, 1987, Washington: 59-64
- , 1988: "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film" i *Cultural Anthropology*, vol.3, no.2, 1988: 160-177
- Jackson, Michael, 1977: *The Kuranko - Dimensions of Social Reality in a West African Society*. London: C.Hurst & Company
- , 1982: *Allegories of the Wilderness - Ethics and Ambiguity in Kuranko Narratives*. Bloomington: Indiana University Press
- , 1989: *Paths toward a Clearing. Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington: Indiana University Press
- , 1995: *At Home in the World*. Durham: Duke University Press
- , 1996: "Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique" in: M. Jackson (ed.): *Things as they are - New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp.59-64
- , 1998: *Minima Ethnographica - Intersubjectivity and the Anthropological Project*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- James, Allison, Jenny Hockey and Andrew Dawson, 1997: "Introduction: the road from Santa Fe" i J. Allison, J. Hockey and A. Dawson (eds.): *After Writing Culture. Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*. London, New York: Routledge, pp. 59-64
- Jenssen, Toril, 2001: "Introduksjon", "Etnografisk film og kunnskapsutvikling" og "Tilbakeblikk og utsyn" i T. Jenssen: *Formidling i fokus. Visuell antropologi som redskap for en analyse av refleksive prosesser i det moderne mediesamfunnet*. Avhandling til graden Doctor Politicarum, Det samfunnsvitenskapelige fakultet. Universitetet i Tromsø. Marts 2001, pp.1-24, 72-88, 183-198
- Jonsen, Linda, 1993a: "Visualism and Ambiguity in Visual Anthropology" i P.I. Crawford, (ed): *The Nordic Eye*. Proceedings from NAFA 1, Aarhus: Intervention Press, pp. 63-72

- , 1993b: “Adventurers and Amateurs. A review of Rouch’s Gang” i *CVA Newsletter* no.1, 1993: 26
- Josephides, Lisette, 1997: “Representing the anthropologist’s predicament” i J. Allison, J. Hockey and A. Dawson (eds.): *After Writing Culture. Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*. London, New York: Routledge, pp. 16-33
- Jørgensen, Keld Gall, 1993: *Semiotik - en introduktion*. København: Gyldendal.
- Jørgensen, Anne Mette, 2000: “Vi laver ikke film for sjov” - en antropologisk analyse af unge ghanesiske medieproducenters repræsentationer af Ghana i film og på tv.  
Feltrapport, upubliceret, Etnografisk Afdeling, Aarhus Universitet
- , 2001: “Sankofa and Modern Authenticity in Ghanaian Film and Television” i M.E. Baaz og M. Palmberg (eds.): *Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*, Stockholm: Nordiska Afrika Institutet, pp. 119-141
- Jørgensen, A.M & D. Givoni, 1997: “Rosh ha’Shanah - The Invention of a Tradition”, Metodeøvelse, upubliceret, Etnografisk Afdeling, Aarhus Universitet
- Kapferer, Bruce, 1988: “The Anthropologist as Hero. Three exponents of post-modernist Anthropology” i *Critique of Anthropology*, vol. VIII, no.2, Autumn 1988: 77-104
- Keesing, Roger, M., 1978: *Elota’s Story. The life and times of a Solomon Islands big man*. New York: St. Martin’s Press
- Kohl, Karl-Heinz, 1998: “Against Dialogue” i *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, vol. 44, 1998: 51-58
- Lacoste-Dujardin, Camille, 1977: *Dialogues des femmes en ethnologie*. Paris: Maspéro
- Leiris, Michel, 1981[1934]: *L’Afrique fantôme*. Paris: Gallimard
- Loizos, Peter, 1993: *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness. 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press
- Long, Chris and Pat Laughren, 1993: “Australia’s first films: facts and fables” i *Cinema Papers*, no.96, 1993: 32-7; 59-61
- Lydall, Jean, 1993: “Confronting Hamar with their films: questions about death” i R.M. Boonsajer Flaes og D. Harper (eds.): *Eyes Across the Water II* Amsterdam: Het Spinhuis, pp.11-18
- Malinowski, Bronislaw, 1922: *Argonauts of the Western Pacific*, London: Routledge and Kegan Paul
- MacDougall, David, 1978: “Ethnographic Film: Failure and Promise” i *Annual Review of Anthropology* 7, 1978: 405-25
- , 1982: “Unprivileged Camera Style” i *RAIN*, no.50, 1982: 8-10
- , 1991: “Whose Story is it?” i *Visual Anthropology Review* 7 (2), fall 1991: 2-10
- , 1995[1973]: “Beyond Observational Cinema” i P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, Second edition, Berlin og New York: Mouton de Gruyter, pp.115-132
- , 1997: “The visual in anthropology” i M. Banks and H. Morphy (eds.): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press, pp. 276-295
- , 1998: *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- , 2001: “Renewing ethnographic film. Is digital video changing the genre” i *Anthropology Today*, vol.17, no.3, 2001: 15-21

- Marcus, George E., 1982: "Rhetoric and the Ethnographic Genre in Anthropological Research" i J. Ruby (ed.): *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, pp.163-171
- , 1986: "Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System" og "Afterword: Ethnographic Writing and Anthropological Careers" i J. Clifford & G.E. Marcus (eds.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 165-193, 262-266
- , 1990: "The Modernist Sensibility in recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage" i *Society for Visual Anthropology Review*, no. 6 1990: 1-16
- , 1994: "What comes just after "post"? The Case of Ethnography" i N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (eds.): *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, pp.563-574
- , 1998: "The Uses of Complicity and the Changing Mise-en-Scène of Anthropological Fieldwork" i G. Marcus: *Ethnography through thick and thin*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 105-131
- , 1999: "Critical Anthropology Now: An Introduction" og "Postmodern Critique in the 1980s, Nuclear Diplomacy, and the 'Prisoner's Dilemma': Probing Family Resemblances" i G.E. Marcus (ed.): *Critical Anthropology Now*, Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, pp. 3-28, 335-360
- , 2000: "*Beyond Malinowski and After Writing Culture: On the Future of Cultural Anthropology and the Predicament of Ethnography*". Upubliseret manuskript, Rice University
- Marcus, George E. and M.J. Fischer, 1986: *Anthropology as Cultural Critique – an experimental moment in the human sciences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- , 1999[1986]: *Anthropology as Cultural Critique – an experimental moment in the human sciences*. Chicago and London: The University of Chicago Press. Second edition.
- Marshall, John & J.W.Adams, 1978: "Jean Rouch Talks About His Films to John Marshall and John W. Adams" i *American Anthropologist* 80 (4), 1978: 1005-20
- Martinez, Wilton, 1992: "Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship" i P.I. Crawford and D. Turton (eds.): *Film as Ethnography*. Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 131-164
- Mead, Margaret, 1977 [1938]: *Letters from the Field, 1925-1975*. New York: Harper & Row
- , 1995: "Visual Anthropology in a Discipline of Words" i P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, Second edition, Berlin og New York: Mouton de Gruyter, pp. 3-11
- Mead, Margaret and F.C MacGregor, 1951: *Growth and Culture. A Photographic Study of Balinese Childhood*. New York: G.P.Putnam's Sons
- Minh-ha, Trinh T., 1991: "The Totalizing Quest of Meaning" i T.T. Minh-ha: *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*, New York, London: Routledge, pp.29-52
- Mintz, Sidney W., 1960: *Worker in the Cane. A Puerto Rican Life History*. New Haven: Yale

University Press

- Otto, Ton, 1997a: "Informed Participation and Participating Informants" i *Canberra Anthropology* 20 (1 and 2), 1997: 86-107
- , 1997b: *Social Practice and the Ethnographic Circle: Rethinking the 'Ethnographer's Magic' in a Late Modern World*. Arbejdsrapport no.1. Afdeling for Etnografi og Socialantropologi, Aarhus Universitet
- Pettersen, Lene J.B., 2000: "'God it is good to live in Norway!' versus 'Ohhh I want to go there!' - An empirical fieldwork based on theoretical contradictions in the representation of ethnographic documentary films" i A.M. Jørgensen & B.Madsen (eds.): *NAFA-Network*, vol.7.2, 2000
- Piault, Marc, 2001: "*From Cinéma-Vérité to the Ciné-trans and the Reign of the Subject: Jean Rouch*". Upubliceret paper fra konferencen, Origins of Visual Anthropology - Putting the Past together, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Tyskland, Maj 2001
- Pink, Sarah, 2001: *Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage
- Prédal, René (ed.), 1996: *CinémAction: Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, No 81, 4e trimestre 1996
- Rabinow, Paul, 1977: *Reflections of Fieldwork in Morocco*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- , 1986: "Representations are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology" i J. Clifford & G. Marcus (eds.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 234-261
- Rorty, Richard, 1986: "The Contingency of Language", pp.3-6 i *London Review of Books*, April 1986
- Rosaldo, Renato, 1980: *Ilongot Headhunting 1883-1974: A Study in Society and History*. Stanford: Stanford University Press
- Rothman, William, 1997: "Chronicle of a Summer" i W. Rothman: *Documentary Film Classics*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, pp. 69-108
- Rouch, Jean, 1954: *Les Songhay*. Paris: Presses Universitaires de France
- , 1956: "Migrations au Ghana" i *Journal de la Société des Africanistes* 26 (1-2): 33-196
- , 1960a: *Essai sur la religion Songhay* - Thèse pour le Doctorat ès Lettres présentée a la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris. Paris: Presses Universitaires de France
- , 1960b: *La religion et la magie Songhay*. Paris: Presses Universitaires de France
- , 1978: "On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer" i *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 5, no.1, 1978: 2-8
- , 1989[1960]: *La religion et la magie Songhay*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles

- , 1995a[1974]: “The Camera and Man” i P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, 2nd edition, Berlin, New York: Mouton de Gruyter, pp. 79-98. (Artiklen er første gang trykt i *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1(1):37-44, 1974)
- , 1995b[1975]: “Our Totemic Ancestors and Crazy Masters” i P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, 2nd edition, Berlin, New York: Mouton de Gruyter, pp. 79-98
- Rouch, Jean og E. Morin, 1962: *Chronique d'un été*. Domaine Cinéma 1, Paris: InterSpectacles, Vinter 1962
- Ruby, Jay, 1989: “A Filmography of Jean Rouch, 1946-1980” i J. Ruby (ed.): *Visual Anthropology, Special Issue: The Cinema of Jean Rouch*, vol.2, no.3-4, 1989: 333-366
- , 1991: “Speaking for, Speaking about, Speaking with, or Speaking alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma” i *Visual Anthropology Review* 7, no.2, 1991: 50-67
- , 2000: *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ruby, Jay & B. Myerhoff, 1982: “Introduction” i J. Ruby (ed.): *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp.1-38
- Sanjek, Roger, 1990: “A Vocabulary for Fieldnotes”, “Fieldnotes and Others” og “On Ethnographic Validity” i R. Sanjek (ed.): *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 92-135, 324-341, 385-417
- Scheper-Hughes, Nancy, 1992: *Death Without Weeping. The Violence of Everyday Life in Brasil*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press
- Seeberg, Ditte M. M., 1994: *Etnografiske og Fotografiske Rum i Antropologien*. Speciale, upubliceret. Afdeling for Etnografi og Socialantropologi, Aarhus Universitet
- Selmer, Bodil, 1998: *Overvejelser om gyldighed og etnografisk metode*. Arbejdsrapport no.6. Afdeling for Etnografi og Socialantropologi, Aarhus Universitet
- Shostak, Marjorie, 1981: *Nisa, the Life and Words of a !Kung Woman*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Silverman, M.G., 1972: “Ambiguation and disambiguation in field work” i S.T.Kimball & J.B.Watson (eds.): *Crossing Cultural Boundaries: The Anthropological Experience*. San Francisco: Chandler, pp.204-29
- Sorenson, E. R. and A. Jablonko, 1995 [1975]: “Research Filming of Naturally Occuring Phenomena: Basic Strategies” i P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, Second edition, Berlin og New York: Mouton de Gruyter, pp. 147-161
- Spradley, James P., 1980: *Participant Observation*. Orlando: Holt, Rinehart and Winston
- Stocking Jr., George W., 1974: *A Franz Boas Reader. The Shaping of American Anthropology 1883-1911*, Chicago and London: University of Chicago Press
- Stoller, Paul, 1987: “Son of Rouch: Portrait of a Young Ethnographer by the Songhay” i *Anthropological Quarterly*, 1987: 114-123
- , 1989: “Jean Rouch's Ethnographic Path” i J. Ruby (ed.): *Visual Anthropology. Special Issue: The Cinema of Jean Rouch*, vol.2, no.3-4, 1989: 249-264



- , 1992: *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press
- , 1997: *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Storås, Frode, 2001: "Folk på utstilling" i *Norsk Antropologisk Tidsskrift*, nr 1-2, 12. årgang, Oslo: Universitetsforlaget
- Strathern, Andrew, 1979: *Ongka. A Self-account by a New Guinea Big-man*. London: Duckworth
- Tedlock, Dennis, 1979: "The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology" i *Journal of Anthropological Research*, vol. 35, no.4, Winter 1979: 387-400
- , 1982: "Anthropological Hermeneutics and the Problem of Alphabetical Literacy" i J. Ruby (ed.): *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp.149-161
- Turner, Terence, 1990: 'The Kayapo Video Project: A Progress Report' i *CVA Review*, Fall 1990: 7-10
- Turner, Victor, 1967: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press
- , 1975: *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press
- Tyler, Stephen A., 1986: "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document" i J. Clifford & G. Marcus (eds.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 122-140
- Wadel, Cato, 1991: *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: SEEK A/S.
- Walker, James, 1917: *The Sun Dance and Other Ceremonies of the Oglala Division of the Teton Dakotas*. Anthropological Papers. Vol. 16. New York: American Museum of Natural History
- , 1982a: *Lakota Belief and Ritual*, ed. Raymond de Mallie and Elaine Jahner. Lincoln: University of Nebraska Press
- , 1982b: *Lakota Society*, ed. Raymond de Mallie. Lincoln: University of Nebraska Press
- , 1983: *Lakota Myth*, ed. Elaine Jahner. Lincoln: University of Nebraska Press
- Wallman, Sandra, 1997: "Appropriate anthropology and the risky inspiration of 'Capability' Brown: representations of what, by whom, and to what end?" i J. Allison, J. Hockey and A. Dawson (eds.): *After Writing Culture. Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*. London, New York: Routledge, pp. 244-262
- Wolcott, H.F., 1995: "The Art of (Conceptual) Self-defense" i H.F. Wolcott: *The Art of Fieldwork*. Walnut Creek: Alta Mira Press (Sage), pp. 159-176
- Worth, Sol and John Adair, 1970: "Navajo Filmmakers" i *American Anthropologist* 72: 9-34
- , 1972: *Through Navajo Eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press
- Young, Colin, 1995 [1974]: "Observational Cinema" i P. Hockings (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, Second edition, Berlin og New York: Mouton de Gruyter, pp. 99-114
- Young, Dennis, 1995: "Ethnographic Surreality, Possession and the Unconscious" i *Visual Anthropology*, vol.7, 1995: 191-207

## Film

- Bateson, Gregory & M. Mead, 1951: 'First Days in the Life of a New Guinea Baby'. USA  
———, 1952: 'Childhood Rivalry in Bali and New Guinea'. USA. 17 min  
———, 1952: 'A Balinese Family'. USA  
———, 1954: 'Bathing Babies in Three Cultures'. USA. 9 min.  
———, 1979: 'Learning to Dance in Bali'. USA
- Diawara, Manthia, 1995. 'Jean Rouch à Paris'. England. 50 min
- Dubosc, Dominique, 1991: 'Le premier film, 1947-1991'. Frankrig. 25 min
- Flaherty, Robert J., 1922: 'Nanook of the North'. Revillon Frères, Frankrig. 75 min
- Gardner, Robert, 1963: 'Dead Birds'. Film Study Center, Harvard University. USA. 84 min  
———, 1975: 'Rivers of Sand'. Film Study Center, Harvard University. USA. 84 min  
———, 1985: 'Forest of Bliss'. Film Study Center, Harvard University. USA. 91 min
- Harris, H. & G. Breidenbach, 1970: 'The Nuer'. Del Mar, California: MacGraw-Hill Films Inc.  
75 min
- Jørgensen, Anne Mette, 1995: 'U Sampieru Corsu'. Paris: Les Ateliers Varan. 12 min
- Jørgensen, A. M. og D. Givoni, 1998: 'Moshes Nyttår. En tradition skabes'. Haderslev:  
DFI. 28 min
- Kildea, Gary, 1983: 'Celso and Cora: A Manila Story'. Australia, 109 min
- MacDougall, David, 1972: 'To Live With Herds'. University of California at Los Angeles.  
USA. 70 min  
———, 1974: 'Under the Men's Tree'. University of California at Los Angeles.  
USA. 15 min
- MacDougall, David & Judith, 1977: 'The Wedding Camels'. Rice University Media Center.  
USA. 108 min  
———, 1979: 'Lorang's Way'. Rice University Media Center. USA. 70 min  
———, 1981: 'A Wife Among Wives'. Rice University Media Center. USA. 75 min
- Meyknecht, Steef, D. Nijland and J. Verhey, 1993: 'Rouch's Gang'. Amsterdam: MM  
Produkties 70 min
- Preloran, Jorge, 1978: 'Zerda's Children', Ethnographic Film Program. University of California,  
USA. 52 min
- Preloran, Jorge and Mabel, 1989: 'Zulay, facing the 21st Century', University of California  
at Los Angeles. USA. 120 min
- Rouch, Jean, 1948: 'Initiation a la danse des possédés'. CNRS. 22 min  
———, 1949: 'Les Magiciens de Wanzerbé'. Med Marcel Griaule & Roger Rosfelder. CNRS.  
30 min  
———, 1950: 'Cimetière dans la falaise'. CNRS. Med Roger Rosfelder. 20 min  
———, 1951a: 'Bataille sur le grand fleuve'. Med Roger Rosfelder. CNRS. 33 min  
———, 1951b: 'Yenendi. Les hommes qui font la pluie'. Med Roger Rosfelder. CNRS. 27 min  
———, 1954: 'Les maîtres fous'. Films de la Pléiade. 24 min  
———, 1955: 'Mammy water'. Films de la Pléiade og CNRS. 20 min  
———, 1957: 'Moro Naba'. CNRS. CFE. IFAN. 28 min  
———, 1958: 'Moi, un noir'. Films de la Pléiade. 80 min  
———, 1959: 'La pyramide humaine'. Films de la Pléiade. 90min

- , 1960: 'Chronique d'un été'. Med Edgar Morin. Argos Films/ A. Dauman. 90 min
- , 1963: 'Sortie de novices de Sakpata'. CNRS. CFE. EPME-Lab AV. 18 min
- , 1964a: 'Gare du Nord'. En sketch i 'Paris vu par...' (andre sketches af J.-D. Pollet, J. Douchet, J.-L. Godard, E. Rohmer og C. Chabrol). Les Films de Losange.
- , 1964b: 'Les veuves de quinze ans'. Films de la Pléiade. 25 min
- , 1965: 'La chasse au lion a l'arc'. Films de la Pléiade/ Pierre Braunberger. 80 min
- , 1966-1973: 'Sigui'-filmene. CNRS. CFE (Ceremonier gennem 7 år i anledning af Sigui; en fest, der fejres hver 60. år hos Dogon i Mali). Samlet spilletid: 360 min
- , 1967a: 'Tourou et Bitti. Les tambours d'avant'. CNRS. CFE. 8 min
- , 1967b: 'Jaguar'. Films de la Pléiade. 100 min
- , 1968: 'Yenendi de Ganghel'. CFE. CNRS. 36 min
- , 1970: 'Petit à petit'. Films de la Pléiade. 92 min
- , 1974a: 'Cocorico, Monsieur Poulet!'. Dalarou. CNRSH (Niamey), CFE, CNRS, Musée de l'Homme, SCC (Paris). 90 min
- , 1974b: 'Pam Kuso Kar'. CNRS. CFE. 13 min
- , 1977: 'Ciné-portrait de Margaret Mead'. CFE og American Museum of Natural History. 35 min
- , 1984: 'Dionysos'. Films du Jeudi (Pierre Braunberger). 104 min
- , 1993: 'Madame l'eau'. 120 min
- , 1995: 'Sigui synthèse ou Commemoration de l'invention de la parole et de la mort'. NHK (Japan) og CNRS.
- , 1997: 'Moi fatigué debout, moi couché'. 81 min
- Vertov, Dziga, 1928: 'The Man With the Movie Camera'. VUFKU (U.S.S.R.). 90 min

## Internet

- AAA 1998: *Code of Ethics of the American Anthropological Association* (Approved June 1998):  
<http://www.aaanet.org/committees/ethics/ethcode.htm>
- Rouch, n.d.: *Jean Rouch*. (et anekdotisk portræt, Rouchs egne ord):  
<http://perso.wanadoo.fr/cine.beaujolais/rouch.htm>

## Diverse

Rouch, Jean (pers. kom. 13.7.2001):

Interview foretaget af Anne Mette Jørgensen i Montparnasse, Paris, 13.7.2001, i forbindelse med dette speciale

Rouch, Jean (IWF, 23.6.2001):

Introduktion til visning af 'Les maîtres fous', 'Yenendi. Les hommes qui font la pluie' og 'Cocorico, Monsieur Poulet' ved konferencen, Origins of Visual Anthropology, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 20-25. juni 2001

## **Appendiks 1**

### **2 videobånd med film af Jean Rouch:**

#### **Bånd 1**

Moi, un noir. 1958. 80 min. S/h. Fransk tale

Jaguar. 1954-67. 100 min. Farve. Fransk tale

La chasse au lion a l'arc. 1965. 80 min. Farve. Fransk tale

#### **Bånd 2**

Chronique d'un été. 1960. 90 min. S/h. Fransk tale

Tourou et Bitti. Les tambours d'avant. 1967. 8 min. Farve. Fransk tale

Petit à petit. 1970. 105 min. Farve. Fransk tale. Tyske tekster

*Jeg beklager den dårlige billed- og lyd kvalitet. Den skyldes, at filmene er kopier i 3. og 4. generation.*

## **Appendiks 2**

**Ateliers Varans hjemmeside**

Forside- og bagsidefotos fra optagelserne til 'Petit à petit' (Jean Rouch 1970). Lydmanden, Moussa Hamidou og Rouch med kameraet, filmer Damouré Zika og Ariane Brunneton.