

FORFØRELESENS ELEMENT

– når vi ser etnografiske film

„Seeing is believing”

Når en rulle celluloid med kemiske mønstre og et magnetisk bånd med polariserede atomer sættes i en filmprojektor, så fremstår der på lærredet og i rummet et spil af former, farver, kontraster og lyde, som bærer en vis lighed med den fysiske verden. Disse sensoriske indtryk registreres af vores øjne og ører, og stimulerer nerveimpulser til hjernen. Impulserne ordnes til mønstre, som behæftes med mening ved at de sammenholdes med kulturelt bestemte meningskoder, som vi hver især råder over og genkender i de nye informationer. Sådan kunne man kort resumere perceptionsprocessen hos en biografgænger.

Hvis man hævder, at i vores dagligdags perception af den fysiske verden, er det, vi ser, ikke er verden selv, men et kulturelt kodificeret billede af den, så er der egentlig ikke nogen stor perceptiv forskel på at se den fysiske verden og dens filmiske repræsentation.

Når man så tilføjer, at det, antropologer gør, når de indvinder viden, netop er at opleve, at se og lytte til den fysiske verden omkring dem – i overensstemmelse med en positivistisk idé om, at hvis man ser/hører noget, så eksisterer det – så forstår man, at de kan have en noget ambivalent holdning til filmmediet. På den ene side forekommer film lige så lydligt og visuelt virkelige som den fysiske verden de repræsenterer, og på den anden side er de kun repræsentationer af den.

Det er efterhånden alment accepteret, at socialvidenskaberne ikke kan være objektive, uafhængige af den, der opfatter, og at deres videnskabelighed skal søges andetsteds. Enhver tekstlig repræsentation af en oplevet virkelighed vil være subjektiv, og det samme gælder naturligvis for film. Men fordi film ikke kun anvender symbolske tegn som teksten, (som jo på ingen måde ligner det, den repræsenterer, medmindre den handler om, hvordan tekster ser ud), fordi film både ligner og har denne uomtvistelige fysiske forbindelse til en virkelig verden, som de er direkte aftryk af, og fordi de minder om antropologisk oplevelses- og indsamlingspraksis i felten, forfører og forvirrer de.

Den paradoksale relation imellem de to samtidige udsagn, som film uafledeligt kommunikerer – „jeg er virkelighed” og „jeg er blot en repræsentation” – har skabt røre inden for videnskabelige kredse lige fra fremkomsten af de første levende billeder i 1895

og op til i dag. Og den synes, bevidst eller ubevidst, at ligge til grund for den fortløbende diskussion af films videnskabelige anvendelighed.

De efterfølgende eksempler fra etnografisk films historie, samt en analyse af filmmediets tegnæssige karakteristika, har til hensigt at se på forholdet mellem repræsentation og det liv, som repræsenteres, samt at fremhæve det paradoksale og forførende i dette forhold, specifikt for film. I form bliver det en diskussion, som minder om de refleksioner, som antropologien det sidste tiår har underkastet en vigtig del af sin praksis, omdannelsen af (personlig) oplevelse til (videnskabelig) tekst, med den forskel, at monografien, identificeret som en specifikt antropologisk genre, ikke har nogen parallel i en specifik filmisk genre, idet film, som ville kunne kaldes etnografiske, ikke nødvendigvis er lavet af eller med antropologer, samt under hensyntagen til, at de elementer, som film er opbygget af og virker med, er af en anden orden end tekstens lingvistiske tegn.

Både i dokumentarfilm og fiktionsfilm aftegner reelt eksisterende mennesker og genstande sig på celluloiden/videobåndet, men en diskussion af filmisk repræsentation er mest relevant i forbindelse med dokumentarfilm, hvor aktørerne ikke bare kan tørre sminken af og gå hjem til en anden, deres, realitet efter optagelserne. Det, som filmes, er liv, næsten som det blev levet før optagelserne, næsten som det vil fortsætte efter.

Jeg vil ikke definere en speciel etnografisk genre mere præcist end som film, der – igennem specifikke situationer, med specifikke mennesker, som lever deres specifikke liv – omhandler kultur og samfund og formidler det til andre. Det, som filmes, er konkrete, personlige variationer af kulturelle former, og ikke en statisk, overordnet størrelse, „kultur”. Dagligdags historier, liv, som for tilskueren måske nok bliver eksemplariske, men hvis konkrete natur ikke kan udviskes (for så er der ikke længere noget billede). I et senere afsnit vil jeg se nærmere på forholdet mellem en reel og en perciperet verden.

Forviklinger og forvekslinger

Den såkaldte „visuelle antropologi” dækker alt lige fra studiet af visuelle udtryksformer som tatoveringer, skulpturer og fotografier, til antropologers brug af audiovisuelle medier. Og sidstnævnte har haft det svært lige siden 1903, da klippe- eller redigerings-teknikken blev opfundet og brød illusionen om, at en filmoptagelse var et direkte aftryk af den virkelige virkelighed. Lige siden har socialvidenskabsfolk, og især antropologer, brugt det meste af deres ‘visuelle energi’ på at diskutere i ring. Det har de gjort, fordi de hang fast i en række forkerte grundideer om visuel repræsentation og om antropologisk repræsentation i det hele taget. Ideer, som man efterhånden har løsnet væsentligt op for inden for antropologien i al almindelighed, men som stadig fastholdes i holdningen til dens audiovisuelle repræsentationer af forskellige årsager, som vi skal se nærmere på. Ideer om objektivitet og om sandhed, som kommer til udtryk i forvekslingen af filmen med det filmede, og diskussioner om sande versus falske film og om hvorvidt filmmediets forskellige teknikker skulle undgås. Ideer, som ikke adskiller sig væsentligt fra dem, som har udspundet sig om, hvorvidt den hellige Jesu-svededug var et bevis for

hans eksistens. Som sagt mener jeg, at det er mediets forførende paradoks, som ligger bag.

Forvekslinger mellem film og liv

Der er selvfølgelig ingen tvivl om, at det man ser, når man sidder i en biografsal eller foran fjernsynet, er et lærred eller en skærm, og ikke levende mennesker, liv. Ikke desto mindre har der været tendens til, også fra videnskabsfolks side, at sidestille liv og film, til at udviske film til fordel for liv, eller til helt at udviske liv til fordel for film.

Som vi har set, kan film være så utroligt lig det liv de repræsenterer, især når det drejer sig om dokumentarfilm, at folk kan være tilbøjelige til at forveksle de to og forføres til at tro, at det, de ser og hører udspille sig foran dem, er liv, og ikke blot en tidlig, visuel og lydlig repræsentation af liv. Film og liv sættes på samme værensmæssige niveau.

Det er selvfølgelig det, der sker, når vi bryder sammen i krampegråd over Heathcliffs uforløste kærlighed i „*Stormfulde højder*”. Men det synes også at have ligget til grund for den tidlige, „in vitro”-agtige, videnskabelige brug af filmmediet, f.eks. Regnaults optagelser af en Wolof-kvinde i færd med at udføre en særlig pottemagerteknik på verdensudstillingen i 1895. Formålet var at kunne studere pottemagerteknikken uforstyrret og med større nøjagtighed hjemme foran filmlærredet. Margaret Mead, som i 30’erne sammen med Gregory Bateson foretog en del optagelser på Bali og Ny Guinea, har også, jeg husker ikke hvor, udtrykt sin begejstring over at kunne studere sit objekt hjemme i lænestolen i ro og mag, ved at se sine optagelser „om og om igen”. G. Wolf, leder af det vesttyske *Institut für den Wissenschaftlichen Film*, udtalte direkte, at film kunne udgøre et substitut for virkeligheden: de er nemmere at analysere end denne og etablerer det, som naturvidenskabsfolk har, men som etnologer mangler: den eksperimentale situation (Tuareg 1983:64-65).

En anden variant af denne ret udbredte tendens i opfattelsen af forholdet mellem liv, film og tilskuer, er den, hvor filmen glemmes eller udviskes, og hvor tilskuerne tilskyndes til at tro, at de ser lige gennem skærmen og ud i virkeligheden, „in vivo”. Denne tendens kommer til udtryk i de mange forsøg, især fra antropologers side, på at underspille deres egen og kameraets tilstedeværelse under optagelserne, som om hele filmprocessen og interaktionen var en kommunikativ forhindring og ikke et middel. Mead var så udpræget talskvinde for denne tendens, ved (så sent som i 1975) at hævde, at objektivitet og „præcis observation” kunne håndhæves ved at opstille et ubemandet kamera på et strategisk sted i landsbyen, for dermed at kunne optage det uforstyrrede landsbyliv (Mead 1975:3-10). Mead og Bateson var iblandt de første antropologer til systematisk at anvende filmmediet, og det er forståeligt, at man endnu i 30’erne stilede mod en optimal objektivitet. At de så brugte de samme optagelser til at bevise stik modsatte hypoteser (Nichols 1981:268), og at den tilstræbte objektivitet skæmmes af, at en ung kvinde i lys sommerkjole af og til er synlig i billedet og tydeligvis fortæller folk, hvad de skal gøre, er så en anden sag. Det viser, at objektivitet var noget andet dengang end det er i dag (hvor vi har afskaffet den), og at sådanne fremgangsmåder alligevel altid

afslører sig selv (se „*Childhood rivalry in Bali and New Guinea*” og „*Trance and dance in Bali*”, fra 1952).

Bestræbelser på at frembringe jomfrueligt uberørte optagelser har overlevet helt op i 80'erne, med f.eks. ovennævnte *Institut für den Wissenschaftlichen Films* regelsæt for etnografiske optagelser: at der ikke måtte klippes i materialet, at en proces skulle vises i sin helhed og at kameraet ikke måtte ændre indstilling og plads under optagelsen, havde overlevet indtil da (Tuareg 1983). Alt hvad der fandtes mellem aktører og tilskuere forsøgtes minimaliseret, som for at øge fornemmelsen af, at man kiggede igennem et nøglehul og ud i den ubearbejdede virkelighed.

Der ligger i denne tilgang til filmmediet, at det, som kameraet har opfanget, er lige så sandt som og måske sandere end virkeligheden selv, fordi befriet for teoretiske spekulationer. Man får indtryk af, at i det øjeblik vi mennesker åbner øjnene, besudler vi virkeligheden med vores intentioner, hvorimod kameraet – mekanisk, ubevidst, uskyldigt – og den nøgne filmstrimmel er begavede med en højere grad af renhed. Hvordan vi nogensinde skal kunne se disse film (uden at forbyde os på dem), forbliver ubesvaret. En anden ting er, at, bortset fra at sige noget om en metode, vil disse overvågningskamera-lignende optagelser sikkert ikke byde på de store indholdsmæssige oplevelser endelige optagelser (af andet end statistisk karakter), hverken nu eller i en fjern fremtid.

Forskellen på de to ovennævnte tendenser kan resumeres ved at førstnævnte uden blusel antager, at det vi ser på skærmen er det virkelige liv som noget konkret observerbart, hvorimod sidstnævnte, vel vidende at mediet i sig selv er en bearbejdning af virkeligheden, forsøger at mindske sådanne bearbejdninger så meget som muligt, i forsøget på at opretholde en objektiv videnskabelighed. De „lader som om” liv er noget reelt eksisterende, men spiller på den personlige perception (deres).

I en tredje variant af forholdet liv-film-tilskuer antager filmen en sådan autonomi, at den overhovedet ikke refererer til en realitet, hvor fiktiv denne end måtte være. Der er kun tilskuer og film/skærm, og ikke mere liv. Dette er tilfældet, når virtuelle billeder og video-grafik toner frem på skærmen i et fantastisk spil af uvirkelige former og transformationer, som netop helt „overgår vores fantasi” og kapper enhver forbindelse til virkeligheden, og, til en vis grad, når vi på motorcykel fræser igennem et Mars-agtigt Nintendo-landskab eller foretager en simuleret landing af en Concorde. Det er Baudrillards simulakrer virkeliggjorte; selvom de i nogen grad kan siges at referere til en sandsynlig realitet (jeg *kunne* måske lære at flyve en Concorde), så kan de sagtens klare sig uden og refererer først og fremmest til sig selv og hinanden.

Mere eller mindre „sandt”...

En anden af forviklingerne omkring filmmediet har været at ville skelne mellem sandt og falsk, og, i den stadige søgen efter objektivitet, at ville undgå filmmediets bearbejdninger af optagelserne. Dette er Flahertys film og kritikken af dem - både positiv og negativ - et godt eksempel på:

Robert Flaherty var geolog, men først og fremmest en eventyrslysten humanist og filmmager. Han filmede på en måde, som i dag begynder at vinde indpas, men som for sin

tid var sjælden, ved at blive måneder og år i felten, og ved ikke blot at filme de lokale, men *med* de lokale. Han er derfor med rette blevet kaldt den første etnografiske filmmager. De skiftende holdninger til hans arbejde viser udmærket, hvor relativ og i sidste ende ligeegyldig sandt-falsk-dikotomien er:

Hans „*Nanook of the North*” (1922), om den canadiske eskimo Nanooks kamp for at overleve i det barske, kolde nord, blev, da den kom ud, hyldet for at være mere dramatisk end en hvilken som helst opstyltet fiktion, for sin dybe indsigt i og loyalitet overfor eskimoisk tankegang, for at være sand (Sherwood 1971(1924):15-19), og for at vise os virkeligheden (Canudo 1971(1927):20). „Nanook” var med til at genoplive den dokumentariske genre, netop fordi den viste, at „faktafilm” kunne være lige så dramatiske som fiktionsfilm, hvis ikke mere. Et af de nye og dramatiserende træk ved den var, at den handlede om et enkelt individ i stedet for de anonyme generaliseringer, som man hidtil havde kendt fra „faktafilm”. Den meget lange optageperiode på et år, samt Flahertys mobilitet under optagelserne, var også usædvanlige, og Jean Rouch bruger betegnelsen „participant camera” om Flahertys nære samarbejde med eskimoerne og om hans kameraføring (Rouch 1975:86-87).

Et andet nyt træk var, at selvom Flaherty filmede rigtige levende mennesker i deres naturlige omgivelser, så filmede han ikke blot deres spontane adfærd: efter at have set de fremkaldte råfilm sammen med Nanook, aftalte de de kommende scener og forberedte optagelserne. For eksempel opbyggede de en halv igloo i dobbelt størrelse, for at kunne filme indendørsaktiviteter mere komfortabelt og med tilstrækkelig belysning.

Flahertys næste film, „*Moana*” (1925), om en ung samoansk dreng, som sætter sig op imod sit samfunds regler, især da han underkastes et smertefuldt overgangsritual, fik sociologen og filmkritikeren John Grierson til at opfinde betegnelsen „dokumentarisk”. Han skrev om filmen: „den påvirker som intet skuespil kunne gøre”, „det er virkeligt” og „alle scener er smukke – og sande” (Grierson 1971(1926):25-26).

Flaherty lagde ikke skjul på sine metoder, og der synes derfor ikke at have været nogen modsætning mellem „sand” og „iscenesat” for datidens videnskabsfolk. Men i 70’erne bliver filmene, måske fordi de da tæller blandt etnografiske klassikere, kritiseret af for deres omgang med „sandheden”: „Som kunstner er Flaherty af første klasse; som antropolog (hvilket han heller ikke foregav at være) sakker han langt bagud” (Brigard 1975:22), og „Hans film er selvfølgelig tiltrækkende og interessante, men er de sande?” (Heider 1976:22).

Problemet er igen, at kritikken går ud fra, at der findes en sand virkelighed, som kameraet kan opfange, og at liv er noget objektivt som rækker ud over menneskelig sansning – og menneskelige relationer. Der er ingen mening i at diskutere, om en film er „sand” eller „falsk”, hvis man ikke siger i forhold til hvad. Og hvis man i dag vil vurdere dens antropologiske værdi eller autenticitet, er det nok mere forsvarligt at spørge, om den er „sand *overfor*” (true to). „Nanook” blev til i et nært samarbejde mellem Flaherty og Nanook og hans familie – Flaherty havde hele fremkaldelses- og redigeringsudstyret med derop – og man må derfor gå ud fra, at filmen afspejler Nanooks billede af sit og sin families liv så loyalt, som det overhovedet er (menneskeligt) muligt. Desuden afspejler filmen sin egen tilblivelseshistorie: det nære forhold mellem deltagerne på begge sider af kameraet, og den morskab, hvormed den blev lavet.

Kunstgreb og „verfremdung”

Kritikere af antropologers brug af film har ofte givet udtryk for, at det var redigering af materialet, som gjorde det uvidenskabeligt. Luc de Heusch mener, at filmens tid skal svare til realtiden (Gerbrandt 1983:127) (d.v.s., at hvis et ritual varer 5 dage, så skal filmen også vare 5 dage), og Mead, at for at have videnskabelig værdi, skal film bestå af lange, uredigerede stræk. Redigering hører dramatikken og det personlige udtryk til (Mead 1975:10). Som vi har set tidligere, skal man undgå at ændre på kameraets position og optiske indstillinger. Lyden skal svare nøje til det, man ser på billedet, hvor en af lydens kvaliteter netop er, at den føjer oplysninger til om alt det, der sker uden for billedfeltet, akkurat som vores øren kompletterer vores begrænsede synsfelt. I det hele taget ser det ud til, at alt det, som karakteriserer mediet, skal skæres fra eller reduceres.

Problemet er, at disse kritikere stadig er ophængt i mediets repræsentative paradoks, og begår den fejl at ville gøre det mere objektivt. Fejlen består i, at jo mere objektivt, jo mere sandt de søger at gøre det, jo længere fjerner de sig fra den eneste rigtige sandhed: at det er en repræsentation, forskellig fra liv. Woodoo-agtige tendenser begynder at tegne sig: fordi repræsentationen forveksles med det repræsenterede, bliver det, som ellers blot var banale film-teknikker, som f.eks. at klippe et stykke celluloid over, i yderste instans til en slagterisk skæren i menneskeligt kød.

Når man under optagelserne eller bagefter klipper i tid og sted, så skaber man en ny filmtid og et nyt filmrum, som netop er defineret som sådan, som tilhørende repræsentationen, og ikke det repræsenterede liv.

Og ligesom antropologer sjældent udgiver deres uredigerede feltnoter, men foretrækker at præsentere dem i omdannet og analyseret form, både for forståelsens og for læselighedens skyld, så er det også en fordel, at filmmateriale udvælges, analyseres og sættes sammen på en ny måde: en komprimering af tiden og af handlingen, for at få den til at stå tydeligere frem. På samme måde som når liv, som vi oplever det, ikke umiddelbart kommunikerer viden om sig selv på et andet og mere abstrakt niveau, så skaber redigering ny betydning på et andet niveau end det umiddelbare, og er i den forstand et analytisk redskab og ikke kun et praktisk trick. Og endelig, så er redigering af råoptagelserne kun et af de mange valg, som enhver filmproces (og enhver skriveproces) består af, lige fra valg af emne, øjets søgen efter sit motiv, bevægelser under optagelserne, o.s.v., til de valg, som seeren træffer i sin personlige kodificering af syns- og lydindtrykkene.

Disse forsøg på at undgå alle kunstgreb er en større forvanskning end en hvilken som helst raffineret filmteknik. Hvis man nægter dem deres plads i filmmediet, så er det ikke kvaliteten, men tilskuerens fornemmelse af at stå over for den ægte vare, og dermed ens egen videnskabelige autoritet, som man søger at sikre. Som vi har set, bruger Mead & Bateson netop films „trompe l'oeil”-virkning til „objektivt” at bevise egne teorier.

Jeg vil hellere vende argumenterne 180°: enhver bearbejdelse af materialet er med til, i lighed med en Brecht'sk „verfremdung”, at geninstallere skærmen mellem tilskuer og liv, og at understrege, at det ikke er virkelighed, men altid en personlig variant af den, vi ser. Dermed sikrer man en langt højere antropologisk autenticitet end ved at foregive transparens.

Film, tegn, sprog

Men hvad er det for genkendelsesmekanismer, som træder i kraft, når vi ser film og uddrager mening af dem? Hvordan gør deres specielle koder og deres tegnmæssige konstellationer, at de „ligner” liv på en anden måde end andre repræsentationsformer, f.eks. skrift og maleri, gør?

Tegn har tre forskellige dimensioner: den ikoniske, den indeksikale og den symbolske, refererende til forbindelsen mellem betydningsindhold, signifié, og udtryk, signifiant. Ikoner signifierer ved lighed, indekser signifierer ved organisk forbindelse, og symboler signifierer ved konvention (Epskamp 1983:166-67). Skematisk set er et maleri et eksempel på et ikon, et dyrespor på et indeks og det hellige kors på et symbol.

Filmmediets righed består i, at det omfatter alle tre tegndimensioner, og dets kompleksitet i, at ingen tegndimension kan fremhæves som den vigtigste, endsige isoleres fra de andre. De blander sig med hinanden, i et komplekst forhold til det repræsenterede, og supplerer hinanden i et spil på flere forskellige niveauer. Et landevejskors i en film vil således både være ikonisk (det ligner et kors), symbolsk (det henviser til korsets konventionelle betydning) og indeksikalt (det er et filmisk aftryk af et virkeligt landevejskors). Desuden indeholder film næsten altid sproget selv, talen, og et bestemt ord udtalt i en film vil være omgivet af alle de samtidige non-verbale koder, som relativiserer det, og ikke kun, som i teksten, af de syntagmatiske relationer, som kan stadfæste eller relativere ordets primære, denotative betydning.

Ligesom man ikke kan adskille films tegndimensioner, kan man heller ikke isolere enkelte tegn: de flyder ud i hinanden på samme måde som den naturlige verden gør, uden mellemrum af ikke-betydning. Hvis vi ser bort fra tale, så findes der i film ingen afgrænsede (digitale), arbitrære enheder som i lingvistikens sprog, men snarere analoge, naturlige tegn uden fastdefineret betydning. Film henter ikke sine tegn i et denotativt „billed-leksikon”, men kun det kaos, som den virkelige verden udgør, før vi digitaliserer den.

Enkeltstående genstande kunne måske identificeres og isoleres som tegn, men i så fald vil den betydning, de tillægges, primært være af en symbolsk karakter, hvor repræsentationen ikke så meget betyder ved lighed, („tog”), som ved ordet „tog”s symbolske, historiske og konnotative betydning, (f.eks. „fremskridt”). Derved kunne man opfatte den syntagmatiske relation i billedet som rumlig, idet vores tog opnår betydningen „fremskridt” ved at fremtøne i et godt ubeboet steppelandskab, d.v.s. i forhold til andre synkroner elementer af billedet. Men analysen forbliver i sin essens en analyse af symbolske tegn, som dog, i modsætning til i teksten, er synkroner. Som den yderste konsekvens kunne filmens ikoner erstattes med deres symbolske udtryk, ord. Det er i øvrigt meget almindeligt, at filmanalyser fokuserer på genstandes symbolske indhold, måske netop fordi det på den måde er nemmere at „putte ord på”.

Forsøg på at godtgøre, at man kan analysere film som et sprog-system med en grammatik, har ofte ført til en hurtig og forsimplet parallel mellem ordet og det enkelte klip („shot”), for derved at kunne betragte sammenredigeringen af flere klip som den filmiske syntaks (Wollen 1976:482). Da den syntagmatiske relation i talen er tidslig, har det måske forekommet naturligt også at ville finde filmens syntaks i dens tidsdimension. Men det virker temmelig indlysende, at et enkelt klip, som nemt kan strække sig over

flere minutter, indeholdende et væld af forskellige slags informationer – følelser, farver, bevægelser, lyde, kontraster, ord, o.s.v. – ikke på nogen rimelig vis ville kunne indeholdes i et enkelt ord, og derfor heller ikke kan analyseres som sådan. Parallelen kan måske bruges, hvis man vil analysere en films narrative forløb, men ikke for at forstå dens fundamentale koder.

Ydermere, så opløses den paradigmatiskke akse i film, idet ethvert klip i princippet vil kunne erstattes af et andet. Hele råmaterialet til en film udgør et stort paradigme, hvori man vilkårligt kan udplukke, afprøve og bytte rundt på klip uden at forbyde sig på en slags filmsproglig syntaks. Det bliver måske en anden historie, men den er stadig forståelig, hvilket ikke er tilfældet, når vi vilkårligt bytter om på ordene i tekst eller tale.

De fleste af de elementer, som sprog indeholder og som gør, at man kan tale om et sprog-system, synes altså i film at glimre ved deres fravær. Til gengæld kan det hævdes, at hver enkelt film har en egen intern logik, i kraft af den endelige sammensætning og rækkefølge af klip. Men i modsætning til sprog, hvor talen kan vise tilbage til det bagvedliggende sprogsystem, så kan man fra en enkelt film ikke udlede et overordnet filmsprogsystem.

Films forførende evne har at gøre med deres specifikke koder, som appelerer til os på en helt speciel måde, hvad enten vi er videnskabsfolk eller ej. De er, hvor svært vi end måtte have det med størrelser som fakta, realitet og virkelighed, i kraft af deres ikonicitet, direkte aftryk af noget virkeligt, af et stykke liv, som det er blevet levet på et givet tidspunkt et givet sted, af bevægelser i rum og tid. Dette gør dem ikke mere troværdige end en hvilken som helst tekst eller tegning, men det komplicerer tegnrelationen gevaldigt.

Semiotiske begreber kan ikke rydde op i denne situation, men de kan præcisere, hvad det er for fundamentale byggeklodser vi har med at gøre. Det er altid godt at kende sine mursten. Når vi har forstået deres natur, må vores søgen nok gå i nye, ikke-sproglige retninger, efter andre forståelser af de genkendelsesmekanismer, som træder i kraft, når levende billeder toner frem på lærredet foran os, og som er af en anden orden end sprogets symbolisme.

Sjælens koder: film og erindring

Hvis film gør brug af sprogets symbolske koder, så gør de altså også brug af en række andre koder og samspil af koder, som tilsammen gør, at vi genkender og kan udrage betydning. Og selvom film normalt betegnes som kommunikation, og kommunikation som noget socialt, så skal man måske ikke udelukkende fokusere på kommunikationen *imellem* individer.

I kraft af deres ikonicitet og indeksikalitet, ligner film og er de som sagt aftryk af givne bevægelser i rum og tid. Hidtil har jeg uden blusel talt om „den virkelige verden”, uden at bekymre mig om, hvor og om den findes og kan ses. Men lad os se lidt på, hvordan verden bliver til.

Der er en verden, før vi konceptualiserer eller genkender den, ingen tvivl om det. (Og hvis ikke alle vi bevidste væsener var her, ville den nok se en del pænere ud (men til

glæde for hvem?)). Og man kan hævde, at hvis vi ser denne verden, så er det fordi vi kan konceptualisere den. Man kan ikke se det, man ikke har begreber til, eller, for at anvende de samme ord som i begyndelsen, uden koder bliver de fysiske indtryk ikke omdannet til mening. Men hvilken slags mening, hvilken slags begreber?

Problemet er, at lingvister, strukturalister og semiotikere har været for tilbøjelige til at ville identificere betydning, koncepter og koder som *ord* eller samlinger af ord, og *sproget* som gående forud for opfattelsen.

Min indvending her er, at ord blot er én måde at konceptualisere på, og at film og fotografier er en anden, som ligger tættere på de bevidsthedsprocesser, hvormed drømme og erindring, samt bevidstheden i det hele taget, rummer og gendanner indtryk.

Ordet er måske umiddelbart en mere kommunikerbar repræsentation. Det er blandt andet det, de er lavet til. Men vi ved alle, hvor svært det kan være i ord at gengive indholdet og meningen af en drøm; vi kan fortælle den i en slags tidslig logik, men den svarer alligevel ikke helt til det rumlige-tidslige, diakrone-synkrone virvar, som herskede i vores drøm og som dér var meningsfuldt. Det samme med erindringer: man kan fremkalde sig (ofte billeder af) en person eller en hændelse (eller en lugt, men her slår filmen endnu ikke til), og denne erindring kan være af en præcision og en styrke, som langt overgår ordets.

Sådanne mentale billeder er af samme overbevisende, indeksikale karakter som fotografiske billeder og film. På et tidspunkt i vores liv har vi set og oplevet et eller andet, som har indprentet sig i vores bevidsthed, på samme måde som et digitalbillede gemmes på en harddisk. Det kan kaldes frem, ofte uden vores bevidste indblanding, og stå knivskarpt på den mentale skærm, og det forbavser os ved sin nøjagtighed, sin ubestridelighed. Det er et fysisk aftryk i vores personlige „software“.

Men det er ikke kun drømme og mentale billeder, som kan sammenlignes med film. Tankevirksomhed i det hele taget synes at nærme sig filmens former mere end sprogets. De byggeklodser, vi lagrer i hovedet, består sandsynligvis ikke kun af ord. Ordene ligger der, i en eller anden hjernevinding, og puttes på, når vi vil tænke logisk eller kommunikere. Men ellers ligger der ganske givet også alt muligt andet, heriblandt billeder og billedforløb og lyde, som indgår, når vi genkender.

En anden parallel falder mig i sinde, på trods af, at jeg kun har mødt den i talt eller skreven, d.v.s. sproglig form, nemlig myten. I den oprindelige form, som den bliver fortalt der, hvor den stadig skaber mening, synes der hverken at være „hoved eller hale“, narrativ struktur, historie eller udvikling. På trods af at det er en sproglig form, ophæves digitaliteten, denotationen og den lineære logik til fordel for en associativ, repetitiv, nogen gange cyklisk og altid flertydig logik. Myten spiller sandsynligvis også på et billedligt betydningssystem, som evokes gennem fortællerens ord. Så hvis film har en sproglig parallel, så er det myten.

Det er ikke min hensigt her at afklare, hvordan vi husker, tænker og drømmer. Men hvis film og deres repræsentationsformer ikke med ret stort udbytte kan sammenlignes med sprog og med lineær, logisk kommunikation, så kan de med rette sammenlignes med bevidste og måske ubevidste tankeprocesser, med fabulerende, associativ mytisk kommunikation, og med nogle af de måder, hvorpå vi hver især repræsenterer og genskaber den fysiske verden i vores hoveder. Og dette forklarer måske, på den ene side, at filmmediet appellerer til vores nysgerrighed og så hurtigt har vundet den almindelige

udbredelse det har, og på den anden side, at videnskabsfolk har tendens til at tage afstand fra det (og putte det i kunstkassen), fordi man i forvejen ikke ved særlig meget om, hvordan sådanne processer virker, og fordi de synes at tilhøre et felt, som endnu ikke har nydt glæde af sprogets digitaliserende a/effekt, og dermed synes at være af en ringere rationel og videnskabelig orden.

Afsluttende

Filmmediets antropologi er et stort område med mange forskellige slags problemstillinger, som, især når det drejer sig om at lave film, altid har noget med forhold mellem mennesker og med almindelig god etik at gøre.

Her har jeg imidlertid villet nøjes med at se på selve repræsentationen - på, hvad det er man ser, når man ser en film. Og dette er naturligvis blot en yderligere komplicering af det i forvejen gigantiske filosofiske problem, hvad det er man ser, når man ser. Måske kommer vi i fremtiden til at vide mere om, hvordan hjernen lagrer og skaber indtryk og vision, og så vil vi sikkert også forstå noget mere om, hvordan film kommunikerer.

Diskussionerne om film vender altid tilbage til gamle begreber som objektivitet og sandhed, og jeg tilslutter mig blot rækken. På den ene side har antropologien, efter at have afvist eller relativiseret sådanne kriterier, svært ved at finde ud af, hvor den så skal placere sin videnskabelighed. Og på den anden side, så kan vi ikke komme uden om, at hvor personlige de så end måtte være, så har film alligevel dette foruroligende „fysiske” forhold til verden. Et forhold, som intet har med objektivitet eller sandhed at gøre, men som alligevel rummer udvalgt af verden i sig på en mere ... lad os sige „sand-synlig” eller ligefrem måde.

Det er muligt, at udforskningen af non-digitale kommunikationer kan føre til en mere generel erkendelse af andre og mere analoge, associative, flerlagede, spatiale betydningssystemer, omfattende f.eks. tankevirksomhed, myter, drømme, billeder, hvori filmens måder – lad os sige deres genkendelsesmekanismer – kan indskrive sig. Og at det filmiske paradoks, det direkte aftryk, som blot er en personlig repræsentation, kan, om ikke overkommes, så indeholdes.

Da jeg var barn, var der i Hillerød en rude på første sal i et rødt murstenshus, hvor man kunne se et lille kvindeansigt aftegnet. En torden- og regnvejsaften havde hun siddet og strikket bag vinduet, da et voldsomt lyn pludselig slog ned lige ude foran. Kvinden døde af skræk, lyder historien, men hendes lille ansigt blev aftegnet i ruden, hvor vi kunne beundre det indtil ruden blev smadret for ti-femten år siden. Senere har jeg tænkt, at det måske var sølvkorn i glasset, som i sin tid reagerede fotokemisk på den stærke lyseksposering. Hvorom alt er – sølv eller ej – så er det sandt. Jeg har selv set det.

Litteratur

- de Brigard, E.
1975 The history of ethnographic film. I: P.Hockings (ed.): Principles of visual anthropology. The Hague & Paris: Mouton.
- Canudo, R.
1971(1927) Another view of Nanook. I: L.Jacobs (ed.): The documentary tradition. New York: Hopkinson & Blake.
- Epskamp, K.P.
1983 Film literacy and importance in the production of instructive films to be used in Third World countries - a paper on applied visual anthropology. I: N.C.R.Bogaart: Methodology in anthropological filmmaking. Amsterdam.
- Gerbrandt, A.A.
1983 Male : forward = female : sideways, or: the red bowmen. I: N.C.R.Bogaart: Methodology in anthropological filmmaking. Amsterdam.
- Grierson, J.
1971(1926) Flaherty's poetic Moana. I: L.Jacobs (ed.): The documentary tradition. New York: Hopkinson & Blake.
- Heider, K.G.
1976 Ethnographic film. Austin: University of Texas Press.
- Mead, M.
1975 Visual anthropology in a discipline of words. I: P.Hockings (ed.): Principles of visual anthropology. The Hague & Paris: Mouton.
- Metz, C.
1976 On the notion of cinematographic language. I: B.Nichols (ed.): Movies and methods. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Nichols, B.
1976 Movies and methods. (Ed.). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
1981 Ideology and the image - social representation in the cinema and other media. Bloomington: Indiana University Press.
- Rouch, J.
1975 The camera and man. I: P.Hockings (ed.): Principles of visual anthropology. The Hague & Paris: Mouton.
- Sherwood, R.
1971(1924) Robert Flaherty's Nanook of the North. I: L.Jacobs (ed.): The documentary tradition. New York: Hopkinson & Blake.
- Tuareg, S.
1983 The development of standards for scientific films in German ethnography. I: N.C.R.Bogaart: Methodology in anthropological filmmaking. Amsterdam.
- Wollen, P.
1976 Cinema and semiology: some points of contact. I: B.Nichols (ed.): Movies and methods. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Film

- Bateson, G. & Mead, M.
1952a Childhood rivalry in Bali and New Guinea.
1952b Trance and dance in Bali.
- Flaherty, R.
1922 Nanook of the North.
1925 Moana.

ØDIPUS' ØJNE

I slutningen af *Oidipous Tyrannos* blinder den tragiske helt som bekendt sig selv.

I sin dramatiske fremstilling af sagnstoffet benytter Sofokles sig af, hvad man måske kunne kalde kondenserende symboler. Først selve titlen, der i en vis forstand siger alt: Ødipus bliver med tragisk ironi tronerobringskonge (*tyrannos*) i Theben, hvor han burde have været konge gennem legitim arv (*basileus*). Og hans eget navn er et ordspil: „svullenfod“ (*oida-*, svulme; *pus*, fod), fordi han blev naglet fast ved hælen, da han som spæd blev sat ud for at dø på det vilde bjerg. Men også den „vidende“ (*oida*, jeg ved - egentlig: jeg har set), fordi han begavet forstår at løse Sfinksens gåde, som - vil det vise sig - katastrofalt er adresseret til ham: i *Oidipous* indgår som ekko *dipous*, „tobenet“. Og Sfinksens gåde danner jo et andet eksempel på, ikke blot et prismisk symbol, men en fortællingsmæssig summation, der imidlertid som optrin blot er handlingsbefordrende. For uhyret spørger om, hvad der på samme tid er to-, tre- og firbenet. Ødipus gennemskuer den falske rækkefølge og svarer: mennesket. Men skønt svaret er rigtigt, og Ødipus derved løser Thebens forbandelse, vinder kongemagt og dronning, er det alligevel et forkert svar, for kun han skal blive den, der på en og samme tid blander livsstadierne sammen. Voksen, „tobenet“, men samtidig „trebenet“, for han er trådt i sin „gamle“ faders sted (og ham har Ødipus jo uafvidende dræbt), og bliver derved fader til sine egne søskende, som han bliver ægteemand til den moder, for hvem han alene burde være barn, „firbenet“. Kong Ødipus blander i sin person de generationsskifternes positioner, som aftegner den naturlige og samfundsgrundlæggende succession - den legitime slægtsfølge, for hvilken det er Ødipus' „halteslægts“ (Labdakiderne nedstammer fra den „halte“, *Labda*) forbandelse, i led efter led, at blokere „den rette gang“.

Da Ødipus erkender Sfinksens gåde som sin egen, må han i sig selv se et uhyre, der, ligesom hun, monstrøst er blevet en rædselsvækkende sammenblanding af det, der burde have været adskilt. Derfor kan intet menneske udholde at se ham, som han ikke kan udholde at skulle se andre. Ødipus forsvinder da enten ind i det midterste rum i et massivt murtårn i Theben, eller, i en anden variant, han flakker vis om, for at ende sine dage som heros i Athen.

I Sofokles' drama optræder endnu en blind, spåmanden Teiresias. Også han har vundet et dybere blik end synet ved i en erfaring ud over menneskeligt mål at have forenet det uforenelige: ikke som Ødipus generationernes vekslen, men kønnes forskellighed. Teiresias har været både kvinde og mand. Da guderne af den grund anvender ham som opmand i en strid om, hvilket køn der nyder størst lyst ved favntaget, og han svarer: kvinden, slås han med blindhed, men samtidig med lydørhed over for det uhyrlige, fuglenes tale, og indsigt i det usynlige, den guddommeligt hensynsløse orden. Den vise kan se skæbnens mønster, der ikke er synligt i den menneskelige verden, som oplyses af solen. Indviet af sin umenneskelige erfaring – som Ødipus, som Teiresias - forstår han, menneskeligt set, alt for meget med sin mørke viden om sandheden, som af og til kan siges.

Seeren er blind, men taler i gåder, billeder med omflakkende referencer, der kun kan fikseres med det fatales entydighed.