



# Å gjenkjenne usikkerhet

*Film, antropologiske oppdagelsesprosedyrer og kunnskap om livet blant migranter i urbane Kamerun<sup>1</sup>*

## To recognize uncertainty

*Film, Anthropological Discovery Procedures and Knowledge about life among Migrants in Urban Cameroon*

Trond Waage

Førsteamanuensis, visuell antropologi, Institutt for samfunnsvitenskap, UiT – Norges arktiske universitet

[trond.waage@uit.no](mailto:trond.waage@uit.no)

Trond Waage sin doktorgrad i visuell antropologi tar for seg tema om migrasjon og etnisitet i byen Ngaoundéré i Kamerun. Waage har laget en rekke filmer fra Kamerun og Norge. Han har vært engasjert i universitetssamarbeid med Kamerun og Mali fra 1990-tallet. Waage er programstyreleder for masterprogrammet i Visuell Antropologi ved UiT.

## SAMMENDRAG

Forskning er en oppdagelsesprosess. Antropologen skal oppdage hvordan livet erfares og organiseres i den konteksten de vi forsker på virker. Bruk av videokamera som verktøy er nyttig i en slik oppdagelsesprosess. De prosessene som genereres ved den filmende antropologs tilstedeværelse, sees i denne artikkelen på som fruktbare inntak til å forstå meningsproduksjon i felten, men også som viktig for å kunne lykkes med å formidle perspektiver til mottakere og publikum fra forskningen. Videre har denne artikkelen som ambisjon å belyse potensialet film har i det antropologiske arbeidet, med først å oppdage, så analysere og så formidle antropologisk innsikt. Teoretisk baserer dette seg på feltmetodikk slik Reidar Grønhaug lanserte den og på observasjonell filmgenre. Empirisk tar artikkelen utgangspunkt i filmen *Les Mairuuwas. Masters of water* som skildrer livet til de som lever av å trille vogner med vannkanner i et nabolag i byen Ngaoundéré i Kamerun. Livet ved vannposten er usikkert, gjennom filmen presenteres gradvis de sosiale konsekvensene av å leve med usikkerhet.

## Nøkkelord

Usikkerhet, Gjenkjenning, Feltmetodikk og observasjonell film, Visuell antropologi, Sanselig antropologi, Kamerun

1. Et utkast til denne artikkelen ble presentert på konferansen «Visual Anthropology, Ethnographic Film and Anthropological Knowledge» i Tromsø, mai 2017. Takk til Bjørn Arntsen og til Jan Ketil Simonsen for kommentarer på tidligere utkast av artikkelen.

## ABSTRACT

Central to the process of grasping anthropological knowledge is the discovery of how life is experienced and organized in the context of the research partners. That is why the anthropologist must grasp the perspective of the researched. Using camcorder as a tool is useful in such a discovery process. The processes that are generated by the presence of the film anthropologist, are in this article referred to as fruitful vehicles grasping meaning production in the field but also important in order to successfully convey perspectives to the recipients and the audience of the research. This article aims to illustrate the potential film has in the anthropological work, first to discover, to analyse and convey anthropological insights. Empirically, the article is based on the film *Les Mairuuwas – Masters of Water*, made by the author, depicting the lives of those who live by trolleys with water jets in the city of Ngaoundéré in Cameroon. Life in the streets are uncertain. The film gradually uncover det social consequenses of living in uncertainty.

## Keywords

Uncertainty, Recognition, Observational cinema and field methodology, Visual anthropology, Sensuous anthropology, Cameroon

## INNLEDNING

«It is the camera, and not the dialogue, which explains that the hero of Rear Window has a broken leg.»  
(Deluze, 1985: 201)

Antropologen har som ambisjon å oppdage hvordan livet erfares av de som lever sine liv i den sosiale sammenhengen vi forsker på. For et samfunn må forstås på sine egne forutsetninger. Vi som antropologer må gripe de vi forsker på sine perspektiver. Fredrik Barth og senere Reidar Grønhaug utviklet en metodologisk strategi for å systematisk nærme seg hvordan mening dannes i sosialt liv. Denne artikkelen hevder at bruk av videokamera kan være et svært nyttig verktøy i en slik oppdagelsesprosess. Et observerende kamera gjengir hendelser konkret og direkte, i tillegg hevder artikkelen at de refleksive prosessene som generes ved den filmende antropologs tilstedeværelse er fruktbare inntak til å forstå meningsproduksjon.

Empirisk baserer artikkelen seg på arbeidet med filmen *Les Mairuuwas – Masters of water* (Waage, 2015) som skildrer livet til unge menn som lever av å trille vogner med vannkanner i byen Ngaoundéré i Kamerun. De er i hovedsak gutter og unge menn som har flyktet fra nød og borgerkrig i Den Sentralafrikanske Republikk (SAR). De lever et liv preget av fattigdom, motgang og fysisk slit, men også av gleder, latter, forelskelse og savn. Dagene kjennetegnes av usikkerhet; når de våkner om morgenen vet de ikke om de vil tjene penger til livets opphold og de vet ikke om de vil bli betalt for de småjobbene de eventuelt blir tilbudt å gjøre. Gjennom arbeidet med filmen har jeg ønsket å komme nært disse mennesenes erfaringer, for at jeg selv skal kunne forstå, men også for å kunne gi publikum innsikt i dette mangfoldige, fargerike og røffe livet. Denne arbeidsoppgaven har jeg løst ved å gjøre et langvarig feltarbeid, med observasjonell film rettet av Grønhaugs feltmetodikk og refleksiv antropologi.

Artikkelen er ordnet i tre deler. I første del diskuterer jeg betydning av engasjement i feltarbeidsrelasjoner, for dernest å diskutere hvordan en ved å bruke film i feltarbeid kan

imøtekomme krav til oppdagelsesprosedyrer slik vi blant annet kjenner det fra feltmetodikken (Grønhaug, 1975; 1985) og filmgenren som med en samlebetegnelse kalles *Observational Cinema*, heretter *observasjonell film* (MacDougall, 1998; Grimshaw & Ravetz, 2009b). I hoveddelen viser jeg sammenhengen mellom oppdagelsesprosedyrer og oppbyggingen av filmen *Les Mairuuwas* i fire deler. Gjennom visuell gjengivelse av kroppslige og romlige praksiser får publikum en mulighet til å observere guttene i arbeid, diskusjoner, krangel, latter, og i møte med de fastboende. De audiovisuelle skildringene gir på en direkte og konkret måte publikum mulighet til selv å fortolke tegn, væremåter og aktiviteter. Gradvis, gjennom filmens oppbygging, får publikum innsikt i hvordan tegn og situasjoner fortolkes. Avslutningsvis vil jeg tydeliggjøre potensialet i denne type audiovisuelle kunnskapsproduksjoner ved å oppsummere analysen av *Les Mairuuwas* i relasjon til en debatt om usikkerhet i urbane Afrika (Cooper & Pratten, 2015; Mains, 2012; Turner, 2015). «Usikkerhet» forstås av Cooper og Pratten som sosiale ressurser som bidrar til kulturell produksjon (2015: 2). Det kulturelt skapende og produktive i usikkerhet stiller krav til det etnografiske materialet. Seeren må inviteres inn til å forstå de bakenforliggende prosessene for de kulturmønstrene som produseres.

Jeg vil hevde at idealer fra Grønhaugs feltmetodik og den observasjonelle filmen er fruktbare verktøy for å nærme seg, skildre og analysere det usikre og uforutsigbare livet i urbane Kamerun. Observasjonell, refleksiv film anvendt på langvarige sosiale prosesser har potensiale til å lage realistiske og gjenkjennbare representasjoner. Med støtte i MacDougall (1998) og Grimshaw og Ravetz (2009a, 2009b) argumenterer jeg for at den refleksive, observasjonelle filmen utgjør et potensial for nye former for antropologisk kunnskap om usikkerhet i urbane Afrika.

Artikkelen er ment å kunne stå selvstendig som et argument om antropologisk kunnskapsproduksjon med visuelle hjelpemiddel. Leseren kan få mye ut av å se filmen først.



Filmene *Les Mairuuwas – Masters of Water* kan ses her. <https://vimeo.com/171932493>

## DEN ENGASJERTE OPPDAGELSESPROSESS

Deltagende observasjon er antropologens vagt definerte metode. Jakson skriver: «it beho- ves us to put ourselves in the place of others if we are to understand them» (Jackson, 2002: 253). Ingold (2013: 1) skriver om betydningen av å «*knowing from the inside*». Felles for disse to og mange som skriver om metode, er et oppdrag til antropologen på feltarbeid om å manøvrere seg nært innpå erfaringer og virkelighetsforståelser ved å plassere seg midt i blant dem han/hun forsker på. Ved å utsette seg for liv slik de leves, i de relasjonene vi mener å kunne identifisere og de prosessene som skal kunne fortelle oss noe viktig om samfunnsutvikling, skal vi tolke mening og forstå hvordan sosialt liv er organisert. Denne læringen skjer «by paying attention to what the world has to tell us» (Ingold, 2013: 2). I antropologisk terminologi kalles dette for deltagende observasjon. Hva betyr så dette i praksis? Cato Wadel avklarer det hele ved å vise til ulike rolletyper i deltagende observa- sjon: delta i og observere i samhandlingssituasjoner og i samtaler (Wadel, 1991: 45-46).

Det ligger mange utfordringer i å komme til erfaringsnære erkjennelser. Det kan ofte være vanskelig å finne seg en relevant feltarbeiderrolle. Sjøl har jeg opplevd på feltarbeid både i Afrika og i Norge at det kan gå langsomt, at forsøk på å være oppmerksom ikke nød- vendigvis leder til opplevelsen av nærhet, og at det ikke er opplagt hva «verden» forteller meg. På feltarbeid for doktorgraden min om ulike ungdomsmiljøer i det urbane Kamerun tilbrakte jeg mye tid på et gatehjørne i et etnisk sammensatt boligkvarter i Ngaoundéré. Her var det særlig en ung muslimsk mann som jeg var mye sammen med. Han satt alltid der, foran huset til mora. For meg var det komfortabelt å oppsøke en som alltid var tilgjengelig, når andre kontakter var opptatt hver på sitt hold. Jeg kunne komme til gatehjørnet tidlig på dagen, og så satt vi sammen og observerte det pulserende livet som passerte foran oss. Folk på veg til og fra markedet, unger på veg til og fra koranskolen eller annen skole. Eldre menn satt sammen like ved Bakari sin faste plass. Høflig og vennlig responderte Bakari på mine mange spørsmål om det vi så og alt jeg kunne komme på å spørre om. Etter som dagene og ukene gikk fikk jeg god oversikt over alle mulige sider ved hans liv; hans økonomi, drømmer og tidligere kjæresten. Jeg kunne si noe om hvordan etnisitet, religion, alder og manglende utdanning influerte hans liv. Alt dette og mye mer visste jeg om. Selv om jeg hadde tilegnet meg kunnskap om livshistoria hans og om familien og nabolaget, forsto jeg ikke hvorfor han levde livet slik han gjorde det (Waage, 2013). Jeg opplevde at jeg ikke klarte å komme langt nok med samtaler og min måte å stille spørsmål på, til å få erfa- ringsnær kunnskap om de valg han gjorde.

Lignende erfaringer har jeg hatt ved å gjøre feltarbeid blant tenåringsjenter i Nord- Norge. Feltarbeidet var knyttet mot å forstå hvorfor et segment jenter ofte valgte å skulke skolen. Samtalene våre gikk ofte i stampe. Selv om jeg etter hvert hadde god oversikt over de enkeltes skoleerfaringer, familie og fritidsaktiviteter, var det vanskelig å få til deltagende observasjon blant jentene og det var vanskelig å forstå prosessene som førte til at de valgte å skulke skolen (Waage, 2016). Jeg ble sittende og stille dem «hvorfor-spørsmål» med «fordi-svar», av typen:

Antropologen: «Hvorfor skulker du?»

Jente: «Fordi skolen er kjedelig» eller «Fordi jeg heller vil til byen».

Slike samtaler gav meg noen konkrete svar, men de hjalp meg ikke til erfaringsnær forståelse av prosesser i jentenes liv. Begge feltarbeidene ble preget av at jeg ikke klarte å koble informasjon jeg klarte å tilegne meg og de handlingsmønstre jeg etterhvert ønsket å forstå («sitting» og «skulking»).

Feltarbeidene forandret karakter og retning når ideen om å lage film om deres liv ble lansert. Bakari ønsket å vise meg ting. Han ble glad når han fikk se bildene jeg hadde tatt av han og en av de gamle mennene. Han ble sint når jeg forklarte at bildet jeg tok av annen ung «sittende» mann var for å vise at det var flere som levde som han. En gang, da jeg ba han om å sette seg på den andre siden av gata i vakkert ettermiddagslys, ble han rasende.<sup>2</sup> I arbeidet med tenåringsjentene i Nord-Norge hadde ambisjonen om gode oppdagelsesprosedyrer blitt utviklet i et kurstilbud,<sup>3</sup> der noen utvalgte ungdom fikk tilbud om å lære å lage filmer om egne liv. Etter flere lange og ganske repeterende samtaler, foreslo Tina at jeg skulle bli med henne inn til sentrum en formiddag. Hun ville at jeg skulle filme. Hun ville vise meg hvordan hun brukte byen når hun skulket skolen. Hun tok meg med til kafeen på kjøpesenteret, gjennom hovedgata til det andre kjøpesenteret, inn på biblioteket og til busstoppet mens hun engasjert artikulerte og forklarte. Hun forklarte hvordan de kunne få til å sitte på kafeen lenge, uten å måtte kjøpe noe, ventet på busstoppet til de «rette» personene kom og hvordan de gikk mellom disse stedene. Hun forklarte inngående hvordan hun kunne se at noen ikke var vant med å være i byen. Når vi så tok med opptakene tilbake til kurset, fikk Tinas venninner se hva vi hadde gjort. De reagerte med latter, støtte og forundring. Om kafeen Tina gikk på sa den ene at der er det jo ingen vits å gå for der er det jo bare «bona» (nordnorsk for folk fra utkanten) som går, og ei jente mente at det måtte være veldig kjedelig å tilbringe så my tid i hovedgata.

Feltarbeidene utviklet seg i begge tilfellene fra å være basert på mine spørsmål og interesser til at jeg fikk tak på dem jeg forsket på deres egne fortolkninger. De gikk fra å være ganske likegyldige og umotiverte til meg og prosjektet mitt, til å bli utfordret og engasjert. I engasjementet lå min mulighet som forsøker å gripe deres fortolkninger. I Kamerun utviklet feltarbeidet seg fra resignert høflighet til engasjert meningsutveksling. Der ble Bakaris sinne og glede de avgjørende nøklene for meg for å kunne komme med sannsynlige fortolkninger om hvordan han orienterte seg i sin verden. I den nordnorske byen ble Tinas gestikulerende forestilling en lærerik selvpresentasjon og opptakene et grunnlag til en diskusjon blant jenter i lignende situasjoner. I begge prosjektene ble bruken av kamera en katalysator for engasjement og påfølgende dialog. Både det å ta bilder/filmer og diskusjonene om bildene/opptakene gav meg eksplisitt tilgang til sanselige uttrykk og ulike posisjonerte fortolkninger og kategorisering av verden.

2. Filmen var en fotodokumentar, *Struggle for a Living* (Waage, 2002, 23 min.) som kan sees her: <https://vimeo.com/34686920>

3. Fra 2005 har vi ved fagmiljøet i Visuell Antropologi ved UiT hatt et prosjekt kalt *Ungdomsblikk*, der vi som antropologer underviser i refleksiv filmskaping. Filmkurs har blitt arrangert i ulike sammenhenger i Norge og i Kamerun. I dette eksemplet var kursdeltagerne valgt ut av lærere/skolen og utekontakten i kommunen vi holdt kurset.

## VISUELL ANTROPOLOGI, OBSERVASJONELL FILM OG FELTMETODIKK

Ved å introdusere visuelle verktøy i de to feltarbeidene fikk jeg bli en del av dem jeg studerte sitt eget fortolkningsarbeid. Mine visuelle initiativ ble en katalysator for å fortolke sammen. Feltarbeidene forandret seg fra at de var passive mottakere av mine spørsmål, til at de ble aktive og engasjerte i prosjektene vi delte.<sup>4</sup> Etter dette forandret prosjektene karakter og retning. Heri ligger en bevegelse fra at de var «informanter» til å bli «partnere», i den forstand at de jeg forsket på tok mer kontroll over og hadde eget engasjement for feltarbeidsprosessene.

I analytiske termer vil jeg si at endringen i feltarbeidene førte til at jeg gikk fra å ha fakta-kunnskaper, som MacDougall (1998) betegner som beskrivende kunnskap til kunnskaper om relasjoner og relasjonsmønstre, strukturell kunnskap, til at arbeidet med film gav meg det MacDougall kaller for *knowledge by acquaintance* (1997: 81). *Acquaintance* betyr direkte oversatt til norsk «bekjentskap», som i MacDougalls tekst blir til en metafor for en prosess hvor tilskuerne gradvis får bedre kjennskap til protagonistenes liv og levnet. Gjennom at seerne tolker den konkrete visuelle informasjonen av kroppspraksiser i spesifikke sammenhenger ut fra egne livsverdener og erfaringshorisonter, kan en gjenkjennelse og identifikasjon med protagonistenes livssituasjon oppstå. Kunnskap basert på en slik gjenkjennelse er affektiv og utvikles igjennom erfaringer i «social moments, physical environments and bodies of specific social actors» (MacDougall, 1998: 80). Filmede sosiale situasjoner kan formidle affektiv gjenkjennelse. Det er i dette affektive/følsomme feltet at MacDougall hevder at det visuelle har særlig relevans for å fremme økt realisme i antropologiske representasjoner.

Filming som tilfredsstillende disse standardene, er ikke nødvendigvis noe en får til bare en har et kamera. Akkurat som det er en utfordring å relatere seg til folk, er det å håndtere kamera og mikrofon i tillegg til å få med seg det som skjer foran linsa krevende. På samme måte som det er en kunst å skrive godt, krever det både kunnskap og kreativitet å redigere en film. Avhengig av filmstil, forstått som metodisk strategi og ferdigheter i bruk av kamera i felten, kan de levende bildene lykkes med å formidle stemninger, følelser, personlighet og sinnelag. Budskapet til MacDougall (og flere andre) er at videoteknologien muliggjør en konkret gjengivelse av virkeligheten. Opptakene kan representere erfaring direkte. I den ferdigredigerte filmen kan seeren så kunne sammenligne erfaringene aktørene i filmen gjør seg med sine egne erfaringer. MacDougall (1998: 79) argumenterer (med referanse til Michael Jackson og til Maurice Merleau-Ponty) for at antropologisk kunnskap ikke bare er et resultat av refleksjon over erfaring, men nødvendigvis inneholder denne erfaringen. Erfaring er kunnskap, men all representert erfaring har ikke nødvendigvis potensial til å gi resonans hos ulikt posisjonert publikum. Bakaris sinne over å skulle sitte i solen og Tines *performance* i kafeen er øyeblikk som har i seg erfaring som vil kunne tolkes direkte av et publikum. Visuelt materiale fra slike sanselige, erfaringsnære hendelser har i seg potensial til å krysse kulturelle grenser, nettopp fordi de appellerer til oss følelsesmessig.

Det som vi gjerne kaller for antropologisk eller etnografisk film, er i dag nærmest synonymt med genren observasjonell film. Grimshaw og Ravetz (2009a) diskuterer den histo-

4. Dette ligner på hva den antropologiske filmskaperen Jean Rouch har omtalt som «Shared Anthropology» (se Waage, 2013).

riske utviklinga innen antropologiske filmgenrer og argumenterer for *observasjonell film* som en genre som gir retningslinjer for hvordan en kan oppføre seg med kamera i felten. Ambisjonen er refleksiv: Filmantropologen må se, høre og føle, for så å kunne fortolke og gi det observerte mening. Det er en kontinuerlig bevegelse mellom det å observere og det å fortolke. Gradvis oppdages mening i relasjoner. Observasjoner, sier Grimshaw og Rawets (2009b), er ikke bare en rett fram eller hverdagslig måte å se verden på. På lignende vis, som Ingold snakker om en «education of attention» (2013: 2), snakker Grimshaw og Rawets om «cultivation of a special kind of attention», noe som i praksis betyr,

to attend the world observationally meant to shift attention towards one's body and to move with and around one's subjects, allowing one's body in action or response to become part of filmic space. Develop emphasis of the sense of touch, sight, sound, smell [...] Move closer to them. (Grimshaw & Ravetz, 2009b: 124)

I dette tilstedeværende, refleksivt observerende, som blant annet Gary Kildeas *Celso and Cora* (1983) er kjent for, ligger muligheten for å utvikle sanselig antropologi (*sensuous scholarship*, Stoller, 1989). Stoller hevder at en i dette kunnskapsfeltet der vi argumenterer for det nære «one can not separate thought from feeling and action» (Stoller, 1989: 5). Kildeas film om det unge ekteparet Celso og Cora utspiller seg i slummen i Manila. Filmskaperen er både aktivt observerende og deltagende i deres hverdagsliv. Filmfortellingen er et vellykket resultat av en kompleks og refleksiv samhandling mellom en deltagende filmskaper og filmens subjekter, der filmen viser, som Loizos skriver i sin diskusjon om filmen, «the precariousness of poor people's lives, but in such a way that their full humanity, and the determined, active nature of their struggles of self-respect and survival [...] come through» (1993: 83-84).

Kildeas film passer med MacDougalls begrep om kunnskap gjennom en relasjonell, affektiv tilnærming. Gjennom denne levende skildringen blir vi gradvis kjent med livet dette paret lever. Filmene tar oss med i ulike situasjoner, først i hjemmet deres, så i nabolaget, for deretter til hotellet der de selger sigaretter, til Celsos familie. De ulike relasjonene gjengis situasjonelt med Kildeas varlige, tilstedeværende kamera, på en slik måte at hele hendelsesforløpet har i seg tydelige følelsesmessige uttrykk.

Denne observasjonelle filmtilnærmingen er, som i Kildeas arbeid, ofte karakterdrevet. På samme måte som mye antropologisk teori tar utgangspunkt i samhandlende aktører på sosiale arenaer, følger observasjonelle filmer karakterer i et sosialt landskap. Aktørperspektiv er ofte inspirert av Goffmans situasjonsanalyse (1959). Goffman etterspør observasjonsdata av aktørers samhandling på sosiale arenaer. Ved å følge hvordan samhandlings-situasjoner utvikler seg, kan forskeren avdekke forhandlinger, verdsettinger og inntrykk-kontroll for å forstå hvordan situasjoner defineres.

Grønhaug (1975, 1976, 1985), som er inspirert av Goffman og Barth, er opptatt av å analytisk beskrive hvordan mening konstrueres og dekonstrueres i samhandlingsprosesser, gjennom de ulike aktørenes bruk og fortolkning av tegn. På denne måten vil han utvikle en deskriptiv prosedyre for å fange opp hvordan prosesser innvirker på regularitet/form. Grønhaug (1985) tar fram to eksempler fra litteraturen om samhandlingssituasjoner. Det er «sildefiske-eksemplet» til Barth, der stemninga i styrhuset er til å ta og føle på og hvor-

dan forholdet mellom skipperen og nettbossen, med veldig ulikt ansvar på brua, preges av intrykkskontroll (1981: 43). Det andre eksemplet er hentet fra den raske byveksten på Copperbelt i Zambia (daværende Nord-Rohdesia), som beskriver hvordan folk fra ulike landsbyer, tilhørende ulike etniske grupper, kom inn til byen med uavklarte sosiale posisjoner. I eksemplet (hentet fra James Clyde Mitchell, 1956) fra en bar, tar en kvinne pengene til en mann og kjøper øl for. Han blir sint, hun henviser til *joking-relationship* mellom de to gruppene i hjemmeområdet. Hun forsøker å gjøre regler fra en kontekst relevant i en ny sammenheng. Når personer i en heterogen befolkning skal etablere sosiale relasjoner må de bli enige om koden, uten at oppskriften er gitt på forhånd. Om det er forholdet mellom skipperen og nettbossen på sildesnurperen på Mørkysten eller øl-kjøp og *joking-relationship* på Copperbelt, så handler det om ekspressive engasjerte aktører, som viser i ord og handling at noe står på spill. Det er erfaringer som brynes og roller som skal avklares.

Grønhaug peker på hvordan mening skapes gjennom anvendelse av en rekke typer tegn, som kan involvere kroppsspråk, talemåter, objekter, omgangsformer og bruk av rom. Hvordan disse tegnene brukes i kommunikasjonsprosesser bidrar til en fortolkning hvor tegnene kontinuerlig kodifiseres. Er det forhandlet fram enighet om fortolkningen, tilhører dette tegnet en sosial kategori. Som aktører forholder vi oss til hvordan et tegn er kategorisert i vår erfaring.

Grønhaugs feltteknikk er konstruert som et sett av oppdagelsesprosedyrer utformet for å forstå «hvordan ulike elementer i sosial organisasjon er koblet, spesielt med referanse til ulike skalanivå» (Vike, 2010: 214). Akkurat som den observasjonelle filmstrategi, argumenterer Grønhaug for at ingenting må tas for gitt (Vike, 2010: 213). Grønhaug identifiserer så tre ulike analytiske nivåer til inntak i studie av meningskonstruksjon i et nabolag (1974: 10-14); det er først å kartlegge personer og deres relasjoner, deretter å avdekke personkonstruksjoner og de ulike status-elementer som aktiviseres i ulike situasjoner og til slutt forhandlinger om kulturelle koder (eller tegn).

I Grønhaugs program for analyse av sosial organisasjon ligger det et krav om at forskerens oppdagelsesprosess skal redegjøres for empirisk gjennom teksten (se blant annet Grønhaug, 1974: 6; Vike, 2010: 213).

Hva som skjer i dagens hurtigvoksende afrikanske byer, 100 år etter byene på Copperbelt vokste fram, er belyst i en rekke nyere antropologiske arbeid. Johnson-Hanks (2005) skriver fra Kamerun om hvordan usikkerhet nå både er en *objektiv erfaring* som deles av mange og som en *uunngåelig kraft*. Usikkerheten er *altomgripende* i det den spiller inn på alle livets arenaer. Dette ligner det Grønhaug kaller normløshet og kaos (1985). Livet ved vannposten oppleves som, og er, usikkert. Usikkerhet kan forstås som livet som leves i spennet mellom sårbarhet, redsel, håp og muligheter «mediated through the material assemblage that underpin, saturate and sustain everydaylife» (Cooper & Pratten, 2015: 1). I dette spennet mellom begrensende negativitet og det positivt skapende forstås usikkerhet som en kulturell produktiv kraft. Som «normløshet» er usikkerhet en ressurs som motiverer forhandlinger av identitet, utvikling i relasjoner, og som grunnlag for drømmer og ønske om endring. I arbeidet med filmen har jeg benyttet meg av feltanalysens oppdagelsesprosedyrer og den observasjonelle film som strategi for å plassere meg og fortellingen i relasjoner der jeg med mitt kamera er del av guttenes håndteringer av hverdagsituasjoner.



Av den fastboende muslimske lokalbefolkningen omtales de som er kommet ofte nedlatende, med sekkebetegnelser som *centrafricaines* (fransk for «sentralafrikanere»), ofte som *vayou* (fulani for «[små]-kriminelle») eller som *mairuuwas* (hausa for «de som kontrollerer vannet»). Det er denne siste betegnelsen guttene selv bruker om det fellesskapet de inngår i.

I det følgende skal jeg beskrive noen personer og hendelser fra filmen *Les Mairuuwas* (Waage, 2015). På basis av beskrivelse av sekvenser i filmen skal jeg vise hvordan jeg først gjennom deltagende observasjoner med kamera og så senere i redigeringsrommet har forsøkt å skape en visuell fremstilling som gjør at seerne gradvis blir kjent med aktørene og deres verden. Det metodologiske grepet, med bruk av feltmetodikk og observasjonell film, legger grunnlaget for kunnskap gjennom gjenkjennelse.

## FILMEN LES MAIRUUWAS

På gatehjørnet i det muslimske nabolaget Tongo Pastoral i Ngaoundéré er det et yrende folkeliv. Etter at kommunale skatter på vann ble innført på 1990-tallet, var det mange som ikke hadde råd til å ha innlagt vann i husene sine lenger. Innbyggerne kjøper vann ved vannposten og får det fraktet hjem i vogner. Vannpostene fungerer som en slags arbeids- og informasjonssentral. Mange som reiser til byen, uten å ha noe nettverk å oppsøke, møtes her. Det er unger som har stukket av fra fattigdom eller strenge fosterforeldre. Det er flyktninger fra krigssoner. Tilstrømmingen tiltar på slutten av regntida, etter at innhøstingen er unnagjort. Befolkningsveksten i byen og nabolaget har vært enorm de siste 20 årene.<sup>5</sup> Dette yrende folkelivet er fasinende. Det er flyktig og intenst. Drømmene og ambisjonene er mange. Guttene her jobber hardt og forventer mye. De flirer høyt og er frustrerte. De er skitne. Klærne er slitte og kroppene slitne. De spiser på gata. De vasker seg på gata, og noen av dem sover på gata. Mye tid går med på å vente på jobber, der de sitter på utstilling for de som kunne trenge en tjeneste. De beordres rundt, høylytt og aggressivt. Når de har fått betalt, spiser de.

Da jeg nærmet meg dette miljøet var det med en visshet om at det ville bli utfordrende å få til erfaringsnær etnografi. Ved vannposten snakkes det mange språk,<sup>6</sup> og det er en evig strøm av folk til og fra. Jeg hadde vansker med å avdekke hvem det var som tilhørte dette miljøet, og det var vanskelig å gjøre meningsfull deltagende observasjon. Jeg trengte en god feltarbeidsstrategi. En strategi jeg forsøkte var å gjøre jobben som vanntriller. Det er den eneste gangen i mine etter hvert mange år i Kamerun der jeg har opplevd at også kvinner i et muslimsk nabolag strømmet ut på gata. Forsøket ble til en lattervekkende sensasjon; det var umulig å få til et felles engasjement jeg kunne lære noe av.

Da jeg bestemte meg for å lage en film hadde jeg flere møter med folk rundt vannposten. Først snakket jeg med *Les Grandes*, de eldste av vanntransportørene som jeg hadde kjent lenge.<sup>7</sup> Så hadde vi to møter med *mairuuwaene*.<sup>8</sup> Guttene var enige i min oppfattelse

5. Statistikk er ikke alltid like pålitelig i denne regionen. Byen Ngaoundéré har vokst fra 200 000 til om lag en million på 50 år. Motaze (2014: 278) viser at veksten var på over 200 000 på 10 år fra 1990 til 2000. Tongo Pastoral har gått fra å være et nabolag med relativt store romlige hushold (på 1990-tallet) til at det nå er veldig fullt.

6. Guttene har mbom eller gbaya som morsmål, i tillegg snakker de fulani og fransk, som er språk de bruker i samtale med vertsbefolkningen, og meg.

av at deres livsstil var ukjent og misforstått både i Ngaoundéré og i Kamerun. De var villige og interessert i å delta i filmprosjektet. De brukte mye tid på å diskutere hvem «vi» er. Dermed var det å definere et prosjekt med på å gi innsikt i hva guttene opplevde som utstrekningen av det nettverket de er en del av.

I filmen *Les Mairuuwas* har jeg fulgt Grønhaug (1974) sine råd og valgt ut noen personer og fulgt deres relasjonsrepertoar i noen hendelser. I det følgende beskriver jeg enkelte nøkkelsekvenser fra filmen: I et eksempel på forhandlinger først mellom noen *mairuuwaer* viser jeg mønstre i relasjoner en *mairuuwa* har til lokalbefolkningen; for deretter å presentere en *mairuuwa* som har «lykkes», han har et stort rollerepertoar knyttet til *mairuuwa*-statusen, men har mistet håpet, og til slutt; en hendelse som angår dem alle og som gjør at de opplever utrygghet.

Filmingen er gjort på en observasjonell og deltagende måte, slik at antropologen/kameras tilstedeværelse må forstås som en del av hendelsene. Filmen er bygd opp i kapitler. Først møter seerne Koko, den yngste av dem som nylig er kommet til byen, så Brio, han kalles Uncle fordi han er den eldste, dernest Abel som har vært i dette nabolaget siden han var liten guttunge, og i avslutningskapitlet blir en av dem, Bashirou, satt i fengsel, noe som har konsekvenser for hele miljøet av *mairuuwaer*.

#### EN PLASTDUNK OG VENNSKAP: RELASJONER I MAIRUUWA-MILJØET.

Koko er kanskje 16-17 år. De første scenene i filmen følger han i arbeid med håndvogna full av åtte 40 liters plastdunker. Svettende skyver han vognen foran seg. Han mister flip-flop sandalene. Ei dame vil kjøper noen dunker vann av han som han bærer inn for henne. Hun synes det er dyrt. De flirer sammen når han avslører hvor hun gjemmer pengene sine. I scenen etter følger kamera Koko med full vogn over fortauskanter, gjennom trange smug og ned ei trapp. Det skulper vann. En dunk detter av. Det er tungt. (Tidskode TK.0.01.45-0.03.39)

En hendelse tidlig i filmen er en krangel om en plastdunk. Scenen starter med at Koko og Abdu deler en røyk mens de fyller opp dunker med vann som de bærer inn i et hus på andre siden av gata. Tilstedeværelsen av den filmende antropologen blir understreket ved at en som passerer roper at «nå må alle smile». I neste takning sitter Koko og røyker sammen med noen gutter ved den samme vannposten. Han er sint fordi en plastdunk er forsvunnet etter at han lot kompisen Zaxon jobbe med vogna. Zaxon sitter der, han sier ingenting. Noen roper på Koko, som forsvinner ut av bildet. Den som roper på Koko forteller at det er Abdu som har plastdunken han mangler. Kamera følger Koko til Abdu. Koko er sint. Han sier høyt: «Det er du som har tatt vanndunken min. Hvorfor har du ikke levert den tilbake?» Abdu derimot virker satt ut. Han blir med Koko ut for å avklare hva som har skjedd. Koko er ustoppelig. Abdu responderer ironisk med at «en skulle tro at noen hadde stjålet bilen din!». Abdu går til vannposten og viser Koko hvem som har gitt han dunken. Det er Zaxon, Koko sin kompis, som hadde lånt vogna. Zaxon har gitt bort dunken til Abdu i

7. Helt fra jeg gjorde feltarbeid i Ngaoundéré i 1998 har jeg vært en del av UiT sitt pågående universitetssamarbeid med unviersitetet i Ngaoundéré.
8. *Mairuuwa* – er sammensatt av ordene for vann og sjef, på hausaspråket. Dette er en betegnelse som brukes over hele Vest-Afrika på de som har kontroll på, eller bestemmer over, vannressursene.



Bilder 1–4: Bilder fra den situasjonen der krangelen om en vandunk utfordrer fellesskapet ved vannposten. Bildene er hentet fra filmen.

bytte mot noen tabletter. Abdu jobber vanligvis med å selge kopi-medisin, det viser seg at han har byttet noen piller<sup>9</sup> mot plastdunken. Det er Abdu som tar ordet, han sier til Zaxon at han bør respektere sin *grand frère*<sup>10</sup> som har tatt han med hit til Ngaoundéré. Koko snur seg vekk. Vi kan se at han er forlegen og sint. Han forklarer til Omarou som sitter der, at han føler seg dum fordi han har anklaget feil person for tyveri.

I løpet av tre filmminutter<sup>11</sup> (TK: 0.04.20 – 0.07.40) har filmen vist Koko bevege seg gjennom et stort repertoar av følelser, fra vennskapelig samarbeid om arbeidsoppgaver og kameratslig deling av en sigarett, til aggressivt sinne over at dunken er borte, til oppgitthet når han innser at det er vennen Zaxon som har byttet dunken mot litt dop, noe som ender med at han viser at han er flau og ydmyk. Vekslingen mellom vennlig samhandling til stort sinne og skuffelse og så til den ydmykende unnskyldningen, alt skjer i relasjonene som er involvert i den forsvunne plastdunken.

Når Koko og jeg så opptaket sammen ble han igjen oppgitt over kompisen som hadde tatt dunken. De to er begge foreldreløse fra samme landsby og stakk av sammen til Ngaoundéré. De bruker å leie vogn sammen og dele på leia. Om han ikke kan stole på partneren, kan han da fortsette å leie vogn? I avslutningen av sekvensen unnskylder Koko seg for Omaro som er observatør til hendelsen. Vogna Koko jobber med til daglig leier han av

9. Pillene er Tramol (Tramadol), et opiat som både brukes som rusmiddel og blant kroppsarbeidere for å være mer utholdende i fysisk arbeid.

10. Fransk for storebror.

11. Noe som kanskje var 4 minutter i *real-time*.

Omaros bestemor. Koko sier at han er redd for at han ikke skal få fortsette å leie vogna hvis hun vet at Koko stadig har problemer og oppfører seg uanstendig.

«Vanndunk-scena» viser hverdagsdrama i arbeidsfellesskapet innenfor det organisatoriske fellesskapet blant *mairuuwaene*. Vi får vi se et aspekt av usikkerhet (Cooper & Pratt, 2015), eller «normløsheta» (Grønhaug, 1985), utspille seg gjennom en serie sammenhengende situasjoner. Innsikten i Kokos egne kommentarer over er ikke tilgjengelig for filmens publikum, men de vil skjønne at det er mye som er uavklart for Koko og de stiller seg spørsmål som: Hvem han kan stole på? Hvem lyger? Og hvem kan han jobbe med?

Etter krangelen om vanndunken ser vi Koko re opp matta si på et murgulv foran en stengt butikk. Han gjør seg klar for å sove. Sårbarheten understrekes.

## VENNSKAP OG AVHENGIGHET TIL NOEN AV NABOLAGETS KVINNER

Krangelen om vanndunken utforsket et aspekt ved relasjonen *mairuuwane* seg i mellom. Forhandlingene om den forsvunne vanndunken blir til et spørsmål om tillit. Neste kapittel i filmen viser forholdet mellom en av *mairuuwane*, Uncle, og personer han er avhengig av for overlevelse. Som i kapitlet med Koko, viser kapitlet usikkerhet, men nå for en voksen mann og hvordan han strever med å få endene til å møtes, og å gi sin sønn skolegang.

Kapitlet starter med at Uncle møysommelig reparerer hjulet på ei vogn mens han forteller hvordan han har kjempet for å komme dit han er nå. Filmen viser så Uncle forhandle om betingelsene for å leie ei vogn. Han ser forlegent ned når kvinna som eier vogna presentere leiebetingelsene. Leia er et fast beløp og må betales hver dag. Uncle nikker. I et senere klipp sitter han og spiser på den trafikkerte gata når husverten kommer kjørende med den store SUV'n sin og bryskt sier at han skal ha husleia utbetalt umiddelbart. Uncle har ikke nok penger, han ber om å få betale når han har gjort en jobb som han holder på med. Så kommer skatteoppkreveren og krever den ukentlige arbeidsavgifta.

I en scene ser vi Uncle vasker seg og kler på seg, før han får skyss med en motorsykkeltaxi for å besøke «naboen». Det er der sønnen hans bor. Kvinna var Uncles nabo for noen år tilbake. Hun skjønte at Uncle ikke klarte å ta seg av sønnen sin og tok han til seg. Hun måtte ordne med fødselsattest før hun fikk han innskrevet i skolen. Uncle ser forlegent ned. Guttungen på 8-9 år lar blikket gå mellom faren og kamera. Fostermodra til sønnen hans forteller smilende at gutten har bodd hos dem i fem år og at mannen hennes aksepterer han som sin egen. I alle disse relasjonene viser filmen at Uncle ikke klarer å innfri forventningene. Uncle er avhengig av disse personene for å tjene til livets opphold, for å ha et sted å bo og for at sønnen skal ha husvære. Hvis de mister tålmodigheten med han, vil han risikere at han ikke har vogn å jobbe med, sted å bo eller noen som tar seg av sønnen hans i framtida (TK:O.17.30-0.24.12).

Tilbake på rommet sitt forteller Uncle om alle problemene han hadde med sønnens skolestart til «kollegaene» sine. «Naboen» spurte: «Hva tenker du på? Skolen starter mandag. Hvem skal betale for sønnen din? Tror du jeg skal jeg betale?». Uncle gestikulerer med armene. Tilhørerne hans, Koko, Elie og Abel flirer. Uncle setter seg tilbake i senga. Stemmeleiet skifter. «Jeg hadde ikke 100 CFA. Ingenting.» Uncle ser i gulvet før han fortsetter: «Så fant jeg en jobb. Tjente 3000. Og dagen etter 2000. Tok pengene i pengeboka». Han smiler, tar seg til baklomma. Nå hadde han penger og dro til «Naboen». Se her sa han. Hun svarte: «Og hva med skolebøker?» Latteren runger. Uncle hadde håpet at hun skulle betale



Bilder 5–8: Uncle i ulike samhandlings situasjoner. Bildene er hentet fra filmen.

for skolebøkene. Matteboka klarte han aldri å betale. «Den måtte jeg be om at hun betalte», sier han med spak stemme (TK:0.25.08-0.27.30).

Stemninga i rommet er preget av Uncles historie. Han avslutter med å si at han fra nå av skal ta utdanningen til sønnen seriøst. Latteren er tvetydig. Den viser både til den evige kampen for å betale utgiftene, og til mestring, hvordan han faktisk klarte de økonomisk forpliktelsene han har og dermed beholder tillit til hun som tar seg av sønnen hans.

Mot slutten av kapitlet kommer Uncle og sønnen til vannposten på en motorsykkeltaxi med alt gutten eier i to poser. Skoleåret er ferdig og Uncle har bestemt seg for at sønnen skal flytte hjem. Uncle viser fram karakterkortet han har fått og jeg spør hvordan det har gått. Uncle ser mot Abel. Smilet og blikket han sender tyder på at han ikke forstår spørsmålet. Forvirret ser han først på meg, så på Abel, før han svarer at gutten går i sjette klasse. Når jeg sjekker karakterutskriftene viser det seg at sønnen har så dårlig sammenlagt karakter at han nok må ta skoleåret på nytt. (TK: 0.30.06-0.30.48). Uncle er analfabet; han har vært i Ngaoundéré i over ti år og fremdeles skjønner han ikke skolesystemet.

Fortellingen om Uncle tar opp tråden fra temaer i kapitlet om Koko. Uncle er i en annen livsfase enn Koko. Han er eldre, han har en sønn og han har økonomiske problemer. Begge frykter for å falle i unåde hos kvinnene i nabolaget som de er så avhengige av. Uncle lever et liv der han er helt avhengig av to kvinner og en mann, hun som eier vogna han jobber med, hun som tar seg av sønnen hans og huseieren. Alle stiller krav til han som han ikke klarer å etterleve. Usikkerheten ligger i om de vil godta manglende innfrielse av de krav de har til han. Vil de stole på han? Og vil han klare å ta seg av sønnen?

## ALLSIDIG OG MELANKOLSK

Abel er neste aktør seerne møter i filmen. Han er en mer sammensatt person enn Uncle, ved at han har flere roller knyttet til sin *mairuuwa*-status. Abel er mer allsidig og har inntekt fra flere typer jobber enn sine kollegaer. Slik sett har han lyktes bedre enn Koko og Uncle.

Abel er nok i tidlig 30-årene. Han forlot familien sin i SAR da han var bare 13 år gammel. Han har ikke sett dem siden. Abel forklarer: «Jeg begynte å jobbe som *mairuuwa* ved at jeg fikk trille vann når de andre var slitne. Det er slik vi alle har begynt å jobbe her.» Til tross for at han gjør mange forskjellige jobber, som rørlegger og møbelsnekker i tillegg til ulike oppdrag med trillevogna, virker Abel misfornøyd. Han sitter på gatehjørnet. Han ser ned og vekk fra kamera. Han sier: «Jeg er jo allerede en voksen. Jeg vil ikke gjøre jobben til unger lenger». (TK:0.31.50-0.39.57).



Bilder 9–12: Abel i ulike samhandlingssituasjoner. Bildene er hentet fra filmen.

I en observasjonell sekvens ser vi at det er mange *mairuuwaer* ved vannposten, men det skjer lite. De ser seg rundt og de venter. I den følgende scenen møter vi Sodi, en fastboende muslim som bor like ved. Om *mairuuwane* sier han at, «slikt arbeid kan du ikke gjøre der du kommer fra. Det er for skammelig, du kan ikke gjøre slikt arbeid når familien din ser på». Da han selv var yngre og bodde i Douala (en storby i sør) begynte han med en lignende jobb, han reparerte sko og sov på en veranda. Det kunne han aldri ha gjort her i Ngaoundéré. (TK:0.32.44-0.33.49).

Kapitlet om Abel avsluttes ved at han sitter i sin egen seng og sier at jobben som *mairuuwa* ikke oppfattes som skikkelig arbeid av mange her, men sier han: «Det er mange som oss, som «har kommet», som må bo på et rom sammen med 5–6 personer og som bare har

penger til mat. De har så vidt et sted å sove. Så vi *mairuuwaer* har det bra». (TK:0.39.20-0.39.59).

Abel har sitt eget rom. Sin egen seng. Han er arbeidsom og den av *mairuuwaene* seerne møter i filmen med flest jobboppdrag. Han får mange oppdrag fordi han kjenner mange og fordi folk stoler på han. Han har tilegnet seg mange ferdigheter og er uten familiære forpliktelser. Han er bedre stilt enn Koko og Uncle og mange andre av de som er kommet til byen, men han klarer til tross for dette og i motsetning til Sodi, ikke å komme seg videre. Han har ikke råd til å gifte seg. Fordi hele eksistensen hans i nabolaget avhenger av jobben som *mairuuwa*, en jobb som kan bli gjort av unger, føler han skam og ydmykelse. Når han oppsummerer med: «Jeg har det bra her», er det med en trist melankolsk stemme. Abel er en som ikke drømmer lenger. Etter 20 år i byen har han det i alle fall bedre enn de som nylig er kommet.

I monografien *Hope is Cut* skildrer Mains (2012) livet til ungdom i en afrikansk by. I Jimma, Etiopia erfarer ungdom med utdanning at de ikke får relevant arbeid. Arbeidsledigheten er høy. Byen er et mulighetsrom, fylt av småjobber i den uformelle økonomien, der unge menn letende, lever i en slags liminal tilstand. Drømmene er mange. Håpet er drivkraften. Over tid svinner det. De unge mennene forflytter seg fra aktivitet til aktivitet, men de kommer ikke videre i sine sosiale karrierer. Mains spør: «How long can hope sustain?» (2012: 155). Abel har mista håpet om å kunne komme seg videre i livet. Han forteller hvordan han tenker om framtida. Øynene, kroppsholdningen og stemmeleiet uttrykker melankoli. Han har ikke lenger noen drøm, han har valgmuligheter, men ikke mulighet til å komme seg ut av usikkerheta. Det virker håpløst.

## NÅR TILLIT BRYTER SAMMEN

*Les Mairuuwas'* dramatiske høydepunkt kommer når Bashirou blir satt i fengsel. Det er en hendelse som binder alle involverte i filmen sammen, og viser hvor uforutsigbar og sårbar tilpasningen som vanntransportør er.

Kapitlet starter ved at Bashirou sitter ved vannposten og skrur på en gammel radio. Han vifter vekk en unggutt som har solgt han smultboller. Bashirou krangler også med Koko om hvor mye de skal være villig å betale for å ta motorsykkeltaxi sammen. Etter endt arbeidsdag leverer han vogna tilbake til kvinna som han leier den fra, men han har ikke nok til å betale for dagens leie, noe eieren kommenterer ved å si at Bashirou sjeldent har betalt full leie. Bashirou forteller hvordan han enkelt har kommet til arbeid fordi folk i kvarteret stoler på han. (TK:0.40.05-0.46.36). Utsagnet virker motsetningsfylt i forhold til hva som vises og oppfattelsen av han som en som mange stoler på forandrer seg når han blir satt i fengsel etter å ha stukket en nabo med kniv i forbindelse med en krangel om ei strømregning.

Arrestasjonen får direkte konsekvens for alle *mairuuwaene*. Koko blir konfrontert med at det var han som først tok med seg Bashirou til nabolaget, og at han derfor har skyld i bråket. Abel blir beskylt for å være Bashirous sammensvorne. Sjøl sier han at han forsøkte å skille de to kamphanene. Abel forteller sin historie til dem i nabolaget han stoler på, så gjemmer han seg, for å være sikker på å ikke bli arrestert av politiet. Uncle blir også anklaget for ikke å ha gitt Bashioru gode råd og tatt ansvar for hans uskikkelige oppførsel. Alle føler at deres posisjon i nabolaget er truet. Trusselen ligger i at de ikke blir stolt på.



Bilder 13–16: Arrestasjonen opplevdes som dramatisk for hele *Mairuuwamiljøet*. Bildene er hentet fra filmen.

*Mairuuwane* samles for å diskutere hva de skal gjøre. Hvordan skal de få Bashirou fri-gitt? Hvem kan forhandle med politiet? Uncle tørr ikke. Han har ikke identitetspapirer. Abel og Elie kontakter Bashirous «onkel» (en mann som kommer fra samme landsby i SAR som Bashirou), hun som leier han trillevogna og huseieren der han bor. De er i en bedre posisjon til å forhandle med politiet, men ingen vil stille opp for Bashirou.

Hvordan skal så *mairuuwane* skaffe pengene som kreves for å få Bashirou løslatt? Reg-nestykket blir etter hvert klart. De må betale for sykehusregninga til den knivstukne, for hans tapte arbeidsfortjeneste og for leie av motorsykkelen han til daglig jobber med. I til-legg skal politiet ha sitt. Til sammen er det snakk om mye penger.<sup>12</sup> De vet ikke hva de skal gjøre. Tidlig blir det klart at slike summer kan ingen av dem skaffe. (TK:0.47.30-0.53.57).

Arrestasjonen er kritisk for *mairuuwa*-fellesskapet. Det blir tydelig hvor lite støtte de har i nabolaget og blant andre *mairuuwaer* når en krise oppstår. Hvem regner seg som del av fellesskapet i motgang? Hvem kan støtte dem når noe går galt? De er fullstendig avhengige av hjelp fra andre, som enten er bedre plassert relasjonelt (som kan forhandle med politiet) eller økonomisk (for å betale gjelda). For *mairuuwanene* betyr det alt å finne støtte i nabo-laget. Selv har de ikke sjanse til å samle sammen pengene som trengs for at kompisen skal slippe 12 måneder i fengsel. Situasjonen virker håpløs. Tillit er den eneste sosiale kapital de har, ingen i nabolaget har tillit nok til dem til å ville tre hjelpende til.

12. Om lag 60 000 CFA = ca. 920 NOK.



## SLUTTPLAKATER

Filmen avsluttes med tekstplakater som forteller hvordan det har gått etter opptakene ble gjort. Koko er forsvunnet. Han klarte ikke å holde på rommet sitt når den ene romkamera-ten døde av sykdom og den andre (han som gav bort dunken) bare ruset seg og havnet i fengsel. Uncle sitter i fengsel fordi han ikke klarte å tilbakebetale gjeld han hadde opparbeidet seg. Sønnen har sluttet på skolen og lever sammen med de andre *mairuuwaene*. Abel dro hjem til landsbyen da han fikk høre at faren var død. Etter at han returnerte kom borgerkrigen til vestlige delen av SAR. Ingen har hørt fra han siden. Bashirou har klart seg på et vis; han jobber som bagasjebærer ved busstasjonen og har flyttet inn med kjæresten. Det går ikke så bra for noen av dem, kanskje foruten Bashirou som ble bortvist fra nabolaget da han kom ut av fengslet. (TK:0.58.07-0.59.08).

Tilbakemeldinger fra publikum<sup>13</sup> etter visninger av filmen har vært at de korte tekstplakatene oppleves som «en knyttneve i ansiktet», som «fortvilende» og som «veldig ubehagelig». Andre igjen sier at de ble opprørte av at det går så dårlig med filmens hovedpersoner. Jeg tolker tilbakemeldingene som at informasjonene om hvordan det har gått med guttene oppleves som kontrært til de allianser og emosjonelle bånd som publikum kan ha knyttet til personene i løpet av visningen av filmen. Den narrative strategien i filmen bygger på tanken om at publikum gradvis skal oppdage hvordan guttene tolker og forholder seg til sine omgivelser og dermed grunnlaget for hvordan miljøet er organisert. Filmen viser betydningen av tillit og gjensidig avhengighet vannbærerne imellom, og mellom vannbærerne og andre i nabolaget. Den viser også hvor vanskelig det er å kunne lykkes økonomisk og hvor uoverkommelig en tryggere tilværelse med en mulig oppadgående sosial mobilitet er å realisere. Filmen kulminerer med et opptak av en kritisk og avgjørende hendelse, arrestasjonen av Bashirou, som alle er involverte i og som setter de sentrale verdiene om tillit og gjensidig hjelp på prøve. Alle får de beskyldninger om å være noen som ikke kan stoles på.

Filmen gir enkelte inntrykk av persontyper, mulige sosiale karrierer og betydningen av mestring. Publikum skjønner hva som skal til for å lykkes i dette samfunnet: etablere tillit til folk og dermed mulighet for å utvikle et større nettverk og relasjonsrepertoar. Publikum kan skjønne verdien og betydningen av fellesskap, tillit og gjensidig hjelp for vannbærernes overlevelse i byen, men den kritiske, avgjørende hendelsen, og informasjonen i plakaten strider med det inntrykket filmen gir om hvem som lykkes, og usikkerhet og håpløshet kan oppleves av seerne.

Og, for publikum, kan nettopp det kjennes «som en knyttneve i ansiktet».

## EN SIKKER VEG INN I USIKKERHETA

Filmen *Les Mairuuwas* er resultat av et langvarig antropologisk feltarbeid med aktiv deltagende observasjon med kamera. Filmen utgjør et empirisk materiale om mangfoldige sosiale prosesser med tidsdybde. Den er ei funnet fortelling (Frampton, 2007) som har vokst fram gjennom mitt fokus på hvordan relasjoner utvikler seg i samhandlingssituasjoner rundt et gatehjørne, der diskusjonen om og rundt opptakene ble en del av daglige gjøremål.

13. Filmen har vært vist på en rekke filmfestivaler, konferanser og tilstelninger i Norge, Sverige, Danmark, Nederland, Frankrike, Sveits, Tyskland, Kamerun, Benin, Mali, Japan, Singapore og USA. Den har også vært vist på NRK 2. Jeg har på en rekke visninger fått tilbakemeldinger som ofte handlet om hva de opplevde under visningen av filmen.

Min oppmerksomhet var mot samhandlende kropper og deres emosjonelle uttrykk. Ved å gå inn i situasjoner (som krangelen om vanddunken), og ved å følge prosesser eller en serie av hendelser (Uncle som må ta seg av sønnen sin, og forsøket på å få Bashirou ut av fengsel) eller ved å presentere Abels ulike jobbalternativer, mener jeg å ha fått fram ulike kvaliteter og dimensjoner ved vannbærernes relasjoner. Jeg har bevisst forsøkt å framstille situasjoner der noe står på spill. Her kommer usikkerheten i guttenes liv fram.<sup>14</sup>

I et antropologisk feltarbeid får den filmskapende forskeren en gradvis mer kompleks forståelse for feltet. Formidlingsstrategier representert innen antropologisk film, som for eksempel *To Live With Herds* av David og Judith MacDougall (1974), *The Château* av Lisbet Høltedahl (2018) og *Celso and Cora* av Gary Kildea (1982), er basert på reflekterte forskerstrategier og formidler ved å gradvis avdekke sosial kompleksitet. På samme måte som antropologen utvikler forståelse, kan seeren utvikle en personlig forståelse gjennom affektiv læring. Filmfortellingens narrativ kan bygges opp som en reflekterende oppdagelsesprosess, slik at seeren gradvis kan kvalifiseres til å fortolke det sanselige tegninventaret som samhandlingspraksisene inngår i. Det er derfor en åpenbar, men viktig sammenheng mellom hvordan forskeren fører seg i felten og den filmen som lages.

Mye antropologisk litteratur kjennetegnes ifølge Stoller (1989) av at kroppslige praksiser og kroppslige erfaringer ikke gis plass. I denne sammenhengen er spørsmålet hvordan antropologen kan beskrive eksistensiell usikkerhet som kroppslig representasjon? Det umiddelbare svaret er at usikkerhet uttrykkes i blick, i kroppsholdning, i kroppsspråk og interaksjon. Videoopptak gjort med et deltagende kamera appellerer til dette sanselige, det kroppslige og det stedlige. Å gripe dette avhenger av antropologens tålmodighet, relasjonsrepertoar og væremåte i felten. Og det er dette sanselige, kroppslige og stedlige som Stoller etterspør, og som jeg her argumenterer for er viktig for å kunne forklare sosiale prosesser.<sup>15</sup> MacDougall (1998) argumenterer for at kroppslige praksiser er et av de vitenfeltene hvor levende bilder kan bidra med ny kunnskap innenfor antropologien.

Et hovedargument i denne artikkelen er at de sanselige audiovisuelle forskningsstrategiene passer svært godt sammen med prinsippene for observasjonell film (Grimshaw & Ravetz, 2009a; 2009b) og feltanalyse<sup>16</sup> (Grønhaug, 1974). Filmens narrative struktur følger feltanalysens logikk, fra fortolkning av tegn til innsikt i personkonstruksjoner, sosiale felt og relasjoner mellom ulike felt. Den viser en rekke hendelser som presenterer ulike aktørers fortolkninger av de hendelsene de er del av. Filmen forsøker å skildre hvordan livsløp formes i relasjoner, avdekker deres virkelighetsforståelser og gjennom å presentere ulike aktører, i forskjellig alder og med ulik erfaringsbakgrunn, gir innsikt i karrieremuligheter, for på den måten få innsikt i de overindividuelle prosessene.

14. I denne teksten utmeisler jeg den filmatiske formidlingen av det «usikre». I filmen som helhet er det et rikere repertoar av relasjoner og utviklinger i dem som gjør at livene framstår som mer sammensatte og humane, men dermed ikke mindre usikre.

15. Jeg vil hevde at mye av litteraturen som tilhører «Ethnography of uncertainty» mangler denne type data. Jeg tror dette handler om manglende «engasjement» for forskningsprosjektet hos informantene, korte feltarbeid, med liten grad av relevante feltarbeidsroller til å kunne utføre deltagende observasjon.

16. Observasjonell film går også som hånd i hanske med Barths prosessanalyse. Livet på sildesnurperen skulle vært filmet! Det paradoksale er at Barth selv aldri så poenget med å ha med seg kamera i felten, som blant annet kommer frem i en artikkel i *Antropologinytt* fra 1981, som bærer overskriften «Hva skal vi med kamera i felten?».

Det faktum at mange av *mairuuwaene* ikke «utvikler seg» eller «kommer seg videre», kan blant annet forstås i de manglene i nabolaget hvor vannposten befinner seg til å støtte *mairuuwaene* når de opplever motgang. I filmen kommer dette til uttrykk ettersom fortellingen utvikler seg fra håp, glede og søken, til stagnasjon, motgang og frustrasjon. *Les Mairuuwas* er en fortelling om karriereutvikling hos det vi kan avgrense som persontypen; fattige, foreldreløse analfabeter uten nettverk i byen de forsøker å etablere seg i. De kommer som optimistiske eventyrsøkende ungdommer. Når de så begynner å etablere nettverk, får forpliktelser og sted å bo, har de kommet et skritt videre, men derifra er det vanskelig. De står fast. Livet er så sårbart; om de blir syke, om de blir tatt av politiet for ikke å ha identitetspapirer, ikke har betalt den ukentlige kommuneskatten, eller de opparbeider gjeld de ikke kan tilbakebetale, kan de fort havne i alvorlige problemer.

I artikkelen *We wait for miracles* (Turner, 2015) om håp blant hutuflyktninger i storbyen Nairobi, er usikkerhetens produktive potensial et viktig poeng. Disse unge mennene har valgt det Turner kaller for «clandestine uncertainty» (2015: 174) i byen framfor «tryggheten» i flyktningeleirene lenger nord i Kenya. I usikkerheten ligger håpet, mulighetene og ei alternativ framtid. I flyktningeleiren råder stillstand, fravær av mulighet og dermed håpløshet. Filmen *Les Mairuuwas* kan forstås som et forsøk på å vise hvordan individer søker å innfri sine drømmer. *Mairuuwaene* har ikke noe annet valg enn å tilpasse seg den situasjonen de er i. Det er kontinuitet i opplevelsen av usikkerhet og dermed pågående forhandling om væremåter ut fra det de antar vil hjelpe dem å lykkes. Tidsdimensjonen er avgjørende for å forstå hvordan usikkerheten innvirker på et liv. I filmen erfares tid ved at dagene går. Det tar tid for Koko å finne seg hus. Skolebøker kjøpes og skoleåret slutter. Vi følger Abel over flere arbeidsdager. Bashirou sitter fengslet i flere uker.

Et annet grep for å formidle forståelse av tid, er at filmen presenter personer med ulik fartstid i byen. Koko er av de unge som nylig har kommet. Han er full av optimisme og pågangsmot. De eldre, som Uncle og Abel, erfarer at livet står i stampe og etter hvert også håpløshet. Poenget mitt er at begge tilstandene, (*uncertainty* og *hopelessness*) som Turner (2015: 189-190) beskriver, er til stede i det samme sosiale feltet. Det er ikke noen klar distinksjon mellom denne åpne, men håpefulle usikkerheten og håpløshet. Både håp og håpløshet kan observeres i kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Opplevelsen av håpløshet henger sammen med erfaring som er samsvarende med antall år guttene har bodd i byen. Håp avhenger av at en ser muligheter. Det gjør de nylig ankomne. Når tiden går forstår de at det ikke er noen muligheter til å realisere drømmene sine. Dynamikkene i og mellom de ulike sosiale feltene de samhandler i setter begrensninger for deres sosiale mobilitet. Samhandlinga mellom feltene avtar med tegn på mistillit og fordi det ikke er økonomi til å fortsette. Den kontinuerlige tilstrømningen av unge menn gjør at feltets økonomiske bæreevne ikke kan integrere alle. Bare gradvis forstår *mairuuwanen* selv at drømmene ikke kan innfris. Derfor drar så mange videre.

Det antropologiske oppdraget er løst ved å skildre visuelt noen aktørers hverdagslivsutfordringer. Først får seeren innsikt i hvordan enkeltaktører løser forhold seg imellom, utfordringer av ulike slag og dernest hvordan de inngår i et sosialt system av forbindelser. I filmen gis seerne mulighet til å observere hvordan ulike identiteter og personligheter utfolder seg. Gjenkjennelse handler om å se og identifisere steder, ansikter, kropp og aktiviteter, men gjenkjennelse handler også om å forstå meningssystemene enkeltindividene inn-

går i; hvordan situerte aktører beveger seg i rom og tid. Det kommer fram i stemninger og følelsesuttrykk i de aktivitetene som utføres. Noe guttene deler er uttrykk for skam. Filmen viser hvordan Koko skjemmes etter krangelen om dunken, at Uncle skjemmes over å ikke kunne ta seg av sønnen, Abel over livssituasjonen sin og at Bashiro skjemmes når han kommer ut av fengsel.<sup>17</sup> Gleden og latteren i noen situasjoner står i kontrast til underdanigheten relatert til skammen i andre situasjoner. De flirer når de kan vise at de kommer ut av og mestrer relasjoner kjennetegnet av skam.

Ved å bygge opp fortellingen i kapitler har jeg sammenlignet personer, hendelser og prosesser. Dette viser publikum verdsettinger og forhandlinger i de ulike formene for samhandling som binder aktørene og deres sosiokulturelle univers sammen. Dette grepet er gjort for at seeren gradvis skal kunne oppdage dynamikken i *mairuuwa*-feltet og etter hvert hvordan dette feltet tangerer med andre sosiale felt.

Som publikum blir vi kjent med, erfarer og fortolker de væremåter og identiteter som spilles ut i samhandlingene. Antropologisk kunnskap er et resultat av samhandling og refleksjoner over erfaringer i felten. Antropologisk film, lagd på denne observerende, deltagende måten, har i seg potensial til å inneholde og formidle denne erfaringen. Det er denne erfaringen, systematisert som en oppdagelse i dynamikk på et sosialt felt, som publikum gradvis skal gjenkjenne. I dynamikken i *mairuuwa*-feltet i møte med nabolagsfeltet ligger forklaringen på den håpløsheten som er konsekvens av usikkerheten som preger livsomstendighetene til denne gruppen.

De sosiale feltene som omfatter de unge gutter/menn som lever av de relasjonene med fortjeneste de klarer å etablere seg med i den uformelle økonomien i byen Ngaoundéré, vokser stadig i antall. Feltet kjennetegnes av knapp tilgang på arbeid og regler for ekskludering. *Mairuuwane* i dette eksemplet er del av dette feltet av tilgjengelig arbeidskraft hvis tilgang til jobb defineres/rammene gis av fastboende. Slik er også mange av de andre aktivitetsprofilene i denne byens uformelle økonomi. Feltet er raskt ekspanderende i antall aktører, men ikke i arbeidsoppgaver og ressurser. Det er en avgjørende forutsetning for feltets egendynamikk.

Dynamikken gjenkjennes gjennom fremstilling av fire aktører, en serie hendelser der fortolkning og mønstre gradvis blir tydelige, for så å vise hvordan det går med dem. Dette er en form for kjent antropologisk tenkning basert på og utviklet gjennom refleksive, observasjonelle audiovisuelle forsknings- og fortellerteknikker, der samhandlingsprosesser kan observeres konkret og direkte.

## REFERANSER

- Barth, F. (1981). *Process and form in social life. Selected essays of Fredrik Barth. Volume I*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Barth, F. (1981). Hva skal vi med kamera i felten? *Antropologinytt* 3(3), 51–61.
- Cooper, E. & Pratten, D. (2015). *Ethnographies of Uncertainty in Africa*. New York: Palgrave Macmillan.
- Deluze, G. (1985). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

17. Skam, (*semtene* på fulani) er av mange definert som en sentral verdi blant de muslimske fulanerne i hele Sahel. Goffman (1959) skrev om *embarrassment* (pinlighet) som et universelt viktig følelsesmessig uttrykk. Det er et tegn på at noe står på spill for deltagerne.

- Frampton, D. (2007). *Filmosophy – a manifesto for a radically new way of understanding cinema*. London: Wallflower Press.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City: Doubleday.
- Grimshaw, A. & Ravetz, A. (2009a). *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grimshaw, A. & Ravetz, A. (2009b). Rethinking observational cinema. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 15(3), 538–556.
- Grønhaug, R. (1974). *Micro-macro relations: social organization in Antalya, Southern Turkey. Occasional Papers in Social Anthropology No. 7*. Universitetet i Bergen.
- Grønhaug, R. (1975). *Transaction and signification: an analytical distinction in the study of social interaction*. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Grønhaug, R. (1985). Konstruksjon og destruksjon av tegn. I K. S. Johannessen & A. Utaker (Red.), *Strukturalisme og semiologi. Muligheter og begrensninger i en semiologisk forskningspraksis* (69–88). Oslo: Solum.
- Ingold, T. (2011). *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London og New York: Routledge.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge.
- Jackson, M. (2006). *Existential anthropology: events, exigencies and effects*. New York: Berghahn Books.
- Johnson-Hanks, J. (2005). When the Future Decides: Uncertainty and Intentional Action in Contemporary Cameroon. *Current Anthropology* 46(3), 363–385.
- Loizos, P. (1985). *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness 1955–1985*. Manchester: Manchester University Press.
- MacDougall, D. & Taylor, L. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Mains, D. (2012). *Hope Is Cut. Youth, Unemployment, and the Future in Urban Ethiopia*. Temple: Temple University Press.
- Mitchell, J. C. (1956). *The Kalela Dance; Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Publisert av Manchester University Press på vegne av Rhodes-Livingstone Institute.
- Motaze, A. (2014). Ngaoundéré. Discours sociologique. I H. Adama (Red.), *De l'Adamawa à l'Adamaoua. Histoire, enjeux et perspectives pour le Nord-Cameroun* (s. 273–282). Paris: L'Harmattan.
- Stoller, P. (1989). *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Turner, S. (2015). «We wait for miracles»: Ideas of hope and future among clandestine Burundian refugees in Nairobi. I E. Cooper & D. Pratten (Red.), *Ethnographies of Uncertainty in Africa* (s. 173–191). Palgrave Macmillan, London.
- Vike, H. (2011). Reidar Grønhaugs metode – en kraftlinje i norsk sosialantropologi. *Norsk Antropologisk Tidsskrift* 21(04), 211–222.
- Waage, T. (2006). Coping with Unpredictability: «Preparing for life» in Ngaoundéré, Cameroon. I C. Christiansen, M. Utas & H. E. Vigh (Red.), *Navigating Youth, Generating Adulthood. Social Becoming in an African Context* (s. 66–87). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Waage, T. (2013). Seeing Together: Towards a Shared Anthropology with Visual Tools. I T. Kristensen, A. Michelsen & F. Wiegand (Red.), *Transvisuality: The Cultural Dimension of Visuality Vol. 1* (s. 157–173). Liverpool: Liverpool University Press.
- Waage, T. (2015b). Mutual Dependency. Young male migrants from the Central African Republic in Urban Cameroon. *Zeitschrift für Ethnologie* 140, 111–130.
- Waage, T. (2016). Confronting realities through reflexive visual storytelling. Ethnographic film courses for teenage girls. I L. Pourchez (Red.), *Quand les professionnels de la santé et des sciences sociales se rencontrent* (s. 105–118) Paris: Editions des archives contemporaines.

## FILMER

Holtedahl, L. (2018). *The Châtaeu*. (113 min.) Tromsø: Visuelle Kulturstudier, UiT/Norges arktiske universitet.

Kildea, G. (1982). *Celso and Cora – A Manila Story*. (109 min.) Canberra: Ronin Films.

MacDougall, D. & MacDougall, J. (1974). *To Live with Herds*. (68 min.) Canberra: Ronin Films.

Rouch, J. (1958). *Moi, Un Noir*. (158 min.) Paris: Films de la Pléiade.

Waage, T. (2015). *Les Mairuuwas – The Masters of Water*. (59 min.) Tromsø: Visuelle Kulturstudier, UiT/Norges arktiske universitet.