

DOKUMENTASJON ELLER FORTOLKNING?

STRUKTURERING AV DOKUMENTARFILMEN
"KUARAO - LIANEFISKE I MAROVO-LAGUNEN".



Trygve Tollefsen
hovedfag medievitenskap
Institutt for medievitenskap, vår 2000

Takk til:

Anders Johansen for insiktsfulle tilbakemeldinger.

Rolf Scott og Edvard Hviding, som jeg laget filmen sammen med, og som leste gjennom oppgaven.

Ragnhild Olsen, Sigrid Tollefsen, Øystein Bogen, Frode Storås & Peter I. Crawford for gjennomlesning og kommentarer.

Bergen 22.01.2000

Trygve Tollefsen

INNHold

1. INTRODUKSJON	1
En kort beskrivelse av "Kuarao"	3
2. REALISME, ET PROBLEMATISK BEGREP	6
Historikk og begrepsavklaring	8
Direct Cinema og Cinema Verité	11
Refleksivitet	13
Sjangerblanding	14
Marovoprojektet og realismebegrepet	16
Film som språk og registrering	16
Åpne og lukkede tekster	19
Tilskuerorientert realisme	21
3. PLANLEGGING	25
Strukturering - begreper og problemstillinger	27
Arbeidsfaser	27
Naturlig eller oppfunnet struktur	28
Essay eller fortelling?	29
"Knagger" i struktureringsarbeidet	32
Manuskriving og søknadsrunder	33
Manus som styringsredskap	36
Tynne og fyldige beskrivelser	37
Personutvalg og delfortellinger	39
Pengestøtte og søknader	40
4. OPPTAK	42
Problemstillinger i opptaksfasen	44
Delfortellinger og etablering	44
Utbyttbarhet	46
Arbeidspress og planlegging på forhånd	45
To kameraer	48
Konfliktmangel og personifisering	49
5. REDIGERING OG TILSKUERENS MULIGHET FOR TOLKNING	51
Omdefinering av prosjektet og en ny målgruppe	51
Eksperimentelle utgangspunkter	52
Det praktiske arbeidet og samarbeidet i redigeringen	54
Fortellere i "Kuarao"	55
Lukkede tekster og den formelle stemmen	57
Fortellerhierarkier	60
Den historiske fortelleren	62
Ekstra-fiksjonell forteller og den impliserte forfatter	63
Ikke-diegetisk forteller	64
Kommentarstemme og personifisert ikke-diegetisk forteller	65

Typer av kommentarstemme _____	67
Diegetisk forteller _____	69
Ikke-fokalisert karakter-forteller & ekstern fokalisering _____	70
Intern fokalisering _____	72
Fortellernivåene sett under ett _____	73
6. EN FORTELLING OM VIRKELIGHETEN? _____	77
Indeksering og typemarkører i de første minuttene av filmen _____	77
Definisjon og etikk _____	78
Markering av filmtipe; tema og innpakning _____	80
Filmens stemme i "Kuarao" _____	81
Interne regler og klipping _____	83
Klipping og tilskuerplassering i "Kuarao" _____	83
Uprivilegert kamerastil? _____	85
Konstruktivisme eller objektivisme? _____	87
Montasje i antropologisk film? _____	88
Interne normer _____	89
Fortellingen og virkeligheten _____	91
Definisjoner av fortellingen _____	92
Kulturspesifikke strukturer? _____	94
Er fortellingen der ute? _____	96
Den lineære fortellingen og konstruksjon _____	98
Fortellingen som kulturoversettelse _____	101
Formidling av andre kulturer og forhold på første og andre nivå _____	101
Generalisering og tynne og fylldige beskrivelser _____	102
Hvilken virkelighet skal formidles? _____	104
Men hva forstår tilskueren? _____	106
Forklaringsvegring? _____	108
7. TILSKUERORIENTERT REALISME, NOEN AVSLUTTENDE	
KOMMENTARER _____	110
APPENDIKS A: HOVEDSEKVENSER I "KUARAO-LIANEFISKE I	
MAROVO-LAGUNEN" _____	113
APPENDIKS B. KUARAO – UTDRAG FRA MANUS. _____	128
LITTERATUR: _____	132
Filmer og fjernsynsprogrammer: _____	136

* Omslagsfoto E. Hviding. Filmteamet på opptak i Marovo-lagunen. Fra venstre Trygve Tollefsen, Rolf Scott & John Nige

1. INTRODUKSJON

Høsten 1999 ble en foreløpig versjon av dokumentarfilmen "*Kuarao - lianefiske i Marovo-lagunen*" ("Kuarao") avsluttet, og den utgjør den praktiske delen av denne hovedfagsoppgaven. Filmen er laget av og Rolf Scott og meg selv som filmskapere, i samarbeid med sosialantropologen Edvard Hviding¹. "Kuarao" er 55 minutter lang, og omhandler det spesielle kuaraofisket i Marovo-lagunen på Salomonøyene utenfor Australia og Papua Ny Guinea. Filmen er det første produktet som er ferdig etter en lang prosess som begynte høsten 1994. Den vedlagte versjonen av filmen vil bli omarbeidet med hensyn til kommentarstemme og avsluttende rulletekster. Evalueringen som denne hovedoppgaven representerer har gitt viktige innspill til utformingen av den nye kommentarstemmen.

Prosjektet er omfattende. Det startet som en enkeltstående dokumentarfilm med et antropologisk tema rettet mot et allment fjernsynspublikum. Senere endret vi målgruppe og bestemte oss for å lage flere filmer. I første omgang er "Kuarao" ment for undervisningsbruk i sosialantropologi og vi planlegger flere filmer av samme type. Jeg omtaler prosjektet samlet som "Marovoprojektet" for å tydeliggjøre at "Kuarao" kun er en av flere kommende filmer fra prosjektet.

Rolf² og jeg studerte fjernsynsproduksjon³ samtidig, og ble da enige om at vi ville samarbeide om et filmprosjekt senere. Sommeren 1994 startet vi et lite filmproduksjonsselskap sammen, SOT Film AS. Vi ville bruke selskapet som en

¹ 1. amanuensis ved Institutt for Sosialantropologi, Universitetet i Bergen

² Jeg omtaler Rolf og Edvard ved fornavn videre, ettersom det var omgangsformen i det praktiske arbeidet.

³ TV-faget ved Universitetet i Bergen

økonomisk ramme for å lage dokumentarfilm. Gjennom dette arbeidet ville vi også få erfaring fra, og kontroll over alle ledd i produksjonsprosessen.

Rolf studerte på denne tiden hovedfag i sosialantropologi. Edvard var hans veileder, og hadde mange års erfaring fra feltarbeid på Salomonøyene. Rolf og jeg syntes dette virket spennende, og vi foreslo å lage en film derfra. Edvard mente prosjektet var en god ide, og vi satte i gang.

Fjernsynsdokumentaren bruker ofte konflikter for å drive filmen fremover og skape spenning, men i vårt prosjekt hadde vi ikke noen klar konflikt å bygge filmen rundt. Vi ville kompensere for dette ved å strukturere filmen som en fortelling som kunne fenge tilskueren. Samtidig hadde vi en målsetning om at filmen skulle formidle en grundig og faglig forsvarlig forståelse av kultur og samfunn i Marovo-lagunen. I antropologiformidling på fjernsyn fremstilles urbefolkninger til stadighet som eksotiske ved at en understreker det som skiller seg fra vår vestlige kultur. Mange forbinder f.eks. fargerike danseritualer ("bastskjørt og Hula Hula") med øyer i Stillehavet. Det er vanlig at slike filmer bæres av en myndig kommentarstemme som leder tilskueren gjennom ulike temaområder. Det kan virke autoritært, med en allvitende "voice of God". Vi ville i utgangspunktet lage vår film uten disse virkemidlene. Narrativisering var en måte å gjøre filmen engasjerende på, samtidig som den skulle formidle de lokale aktørenes forståelse av sin egen virkelighet. Senere valgte vi allikevel å bruke noe kommentarstemme i "Kuarao" for å eksperimentere med formen.

Utgangspunktet for denne oppgaven er å belyse *narrativ strukturering* i "Kuarao" med tanke på realisme og på tilskuerens mulige forståelse av samfunn og kultur i Marovo-lagunen. Målet er å belyse filmen som et utgangspunkt for tilskuerens tolkning. Spørsmålet er hvilket *tilbud for konstruksjon av mening* filmen kan gi. Med dette er mitt fokus rettet mot et kognitivt forståelsesplan, mer enn mot å se "Kuarao" som en estetisk, dramaturgisk og følelsesmessig engasjerende film.

Strukturering, slik jeg bruker begrepet, er utformingsarbeidet i produksjonen av en dokumentarfilm, den *prosessen* dette er. Gjennom de ulike fasene av Marovoprojektet møtte vi problemet med å strukturere og utforme filmen på ulike måter. Jeg vil utdype problemstillingene utover i de enkelte kapitlene. De ulike fasene av filmprosjektet har hatt sine spesielle varianter av formidlingsproblematikken, men det vil bli for omfattende å oppsummere alle disse ulike problemstillingene innledningsvis. For å formidle hvordan problemene oppsto og stilte seg for oss, er det også nødvendig å forklare hva det praktiske arbeidet gikk ut på.

I bunn og grunn er spørsmålet her om film kan være en form for *kulturoversettelse* for et norsk publikum. Kan "Kuarao" skape en viss grad av forståelse for hvordan folk i Marovo opplever sin verden? Denne hovedoppgaven er en kritisk refleksjon rundt de valgene vi tok da vi prøvde å formidle denne uhåndgripelige virkeligheten. Oppgaven er ikke ment som en vurdering av både gode og dårlige sider ved "Kuarao". For meg er det sentralt å fokusere på det jeg mener fungerer mindre bra i den foreløpige versjonen av filmen, når det gjelder å formidle en annen kulturell virkelighet.

En kort beskrivelse av "Kuarao"

"Kuarao" begynner med en tekst på svart skjerm med noen sentrale opplysninger om Marovo-lagunen. Bildet tones over i et bilde av noen småfisk i vannet, og tittelen "Kuarao – lianefiske i Marovo-lagunen" kommer inn. Kamera tiltes opp på noen gutter som fisker på kaien i landsbyen Chea. Kommentarstemmen forklarer at det er lørdag og sabbat i landsbyen. Neste sekvens viser Veriti, den ene av hovedkarakterene, som prater med noen venner hjemme hos seg selv. Etter dette ser man deler av en gudstjeneste i kirken. Samme sted, senere på kvelden, annonserer formannen i menighetsrådet, Derrick, at det skal arrangeres kuarao-fiske til inntekt for skolen.

Landskapsbilder fra lagunen og teksten "SØNDAG" introduserer neste sekvens. Kommentarstemmen forklarer litt om kuarao, før eksperten Rex Dioni (intervju) gir en utfyllende beskrivelse. Han gjør det også klart at en må dra til en av rev-øyene utenfor Chea for å hente lianer som skal brukes i fiskingen. Etter intervjuet følger en sekvens med kveldsmat hos Harold, den andre hovedpersonen, og hans familie. Kvelden avsluttes med en scene der Harold og Edvard prater sammen i lyset fra en parafinlampe.

Noen bilder fra kaien om morgenen, og teksten "MANDAG" viser at det er blitt en ny dag. Mennene fra landsbyen pakker ned matvarer og drar av gårde i motorkano for å hente lianer. Under overfarten har Edvard og Veriti i en kort diskusjon om hvor kamerateamet skal gå i land for å kunne filme. Etter dette vises ilandstigningen, og en sekvens der Harold og Veriti instruerer arbeidet. Derrick ber før arbeidsfolkene setter i gang. Lianene dras ned fra trærne og rulles sammen i store kveiler. Samtidig drar en gruppe menn ut for å fange fisk. Sekvensen avsluttes med middag på rev-øya, og en kort samtale mellom Edvard og Derrick om arbeidet. Til sist plasseres lianene på Kemu-øya, der fisket skal foregå neste dag. Så følger et intervju med høvdingen i Chea, Pastor Kata, om livet i Marovo-lagunen. I et påfølgende intervju forteller Harold's søster Julian litt om kvinnenens situasjon. Etter en mellomsekvens med miljøbilder fra landsbyen, er Rex intervjuet igjen. Han forklarer hvordan kuarao gjennomføres i sjøen, der en sirkel av lianer legges ut i vannet. Intervjuet avrundes med kveldsbilder.

Den neste dagen introduseres med oversiktsbilder av lagunen og teksten "TIRSDAG". Folk fra landsbyen ankommer Kemu-øya, og Derrick ber før arbeidet. Lianene bæres ut i kanoene og legges deretter i sjøen. Arbeidet vises med bilder over og under vann, og med noen forklaringer fra kommentarstemmen. Etter en stund bryter det ut et kraftig regnskyll. Et garn kastes ut rundt fisken mens regnet fosser ned. Til sist kastes en pose giftige blader i sjøen og fisken bedøves. Arbeidet med å kaste fisken opp i kanoer kan begynne. Solen dukker opp igjen. Fisken sløyes, veies og legges i en iskasse. Lianene blir trukket opp av sjøen. Iskassen blir lempet på en ferge som går til hovedstaden

Honiara. Sekvensen avsluttes med et kort intervju med Pastor Kata om hvordan folk er knyttet til landskapet rundt Chea. Intervjuet avrundes med kveldsbilder.

Siste hovedsekvens starter med bilder av skolen i Chea og teksten "ONSDAG – Hinakola skole". Skolelærerinnen Julian avslutter en engelsktime, og barna springer ut. Det arrangeres basar der deler av fisken fra kuarao blir solgt. Til sist oppsummeres det hvor mye som er kommet inn av penger fra salget. Edvard kommenterer at dette vil dekke lønn for en skolelærer i flere måneder. Folk legger fra land i kanoer, og "Kuarao" avsluttes med tekstplakater som viser hvem som har laget og produsert filmen.

Se appendiks A for en detaljert oversikt over hovedsekvenser i "Kuarao".

2. REALISME, ET PROBLEMATISK BEGREP

I utgangspunktet kan det å starte en hovedoppgave med et kapittel om realisme virke vel omfattende. Problemene som knytter seg til dette begrepet er så komplekse at det er vanskelig å drøfte på noen få sider. Realisme er blitt et sekkebegrep med et utall potensielle betydninger. I en rent teoretisk hovedoppgave ville det vært naturlig å begrense problemstillingene slik at bare noen få, utvalgte aspekter av realismeproblematikken ble diskutert i dybden. Årsaken til at jeg trekker frem realismebegrepet her, er den måten vi benyttet det på i det praktiske arbeidet med filmen.

Da Marovoprojektet startet, var vi nødt til å ta mange avgjørelser om hvordan filmen skulle bli. Vi mente at dette krevde at vi i det minste forsøkte å avklare realismebegrepet. I utgangspunktet kunne vi planlegge filmen akkurat som vi ville. Marovo-lagunen fremsto nærmest som en "kake" som vi kunne dele opp som det passet oss. Den eneste begrensningen var et selvpålagt ønske om å yte virkeligheten rettferdighet. Vi ville avklare hva vi mente med virkelighet, tilrettelegge filmens struktur og til en viss grad forsøke å forutse tilskuernes reaksjoner. Ut fra dette hadde vi behov for å definere realisme slik vi ville bruke begrepet.

Jeg bruker virkelighetsbegrepet på en forenklet måte her. Grunnen til dette er det praktiske arbeidet med Marovoprojektet. For å være i stand til å diskutere en så omfattende problematikk, er det nødvendig å gjøre problemene håndgripelige. Jeg snakker derfor om "virkeligheten i Marovo", selv om dette impliserer store filosofiske problemer rundt virkelighetsbegrepets status som jeg ikke diskuterer i dybden her. Med

dette mener jeg ikke at en kan omtale virkeligheten som en slags "objektiv, håndterlig enhet" som er "der ute". Tord Larsen omtaler en eldre oppfatning av virkelighetsbegrepet i sammenheng med "klassisk epistemologi":

In classical epistemology reality is regarded as an original of which the description is a copy and criticism consists in an assessment of the faithfulness and adequacy of the copy (Larsen 1992: 17).

Kjernen i denne måten å se virkeligheten på er en kommunikasjonsmodell der virkeligheten "fanges" og overføres, via film, til tilskueren som en slags "kopi" av virkeligheten. En nyere måte å se virkelighetsbegrepet på vil oftest trekke inn observatørens produksjon av mening som en vesentlig del av virkeligheten som gjenskapes.

For å kunne diskutere vårt praktiske arbeid er det imidlertid nødvendig å avgrense diskusjonen mot en del sentrale grunnlagsproblemer. Det vil sprengte rammene for besvarelsen (og mine kunnskaper) å forsøke å gjøre rede for "virkelighetens status". Hensikten her er å fokusere på den *formen* vi ga vår film, og de implikasjonene vi antar at dette kan ha for tilskuerens forståelse. For å komme i gang med dette har jeg valgt å benytte et virkelighetsbegrep med et "common-sense" aktig betydningsinnhold.

Det er videre viktig å understreke at det inntrykket av virkeligheten i Marovo-lagunen som Rolf og jeg fikk under opptak, er nært knyttet til Edwards måte å se den lokale kultur, natur og samfunn på. Hans inntrykk er igjen skapt i en dialog mellom et forskningsmessig begreps- og metodeapparat, og folks formidling av sine lokale virkeligheter. Rolf har tidligere hatt et kort opphold i Marovo-lagunen som turist. Opptaksperioden ga oss også et begynnende grunnlag for en selvstendig forståelse av Marovo. En så kortvarig og intensiv opptaksperiode gir likevel ikke et selvstendig grunnlag for å diskutere lokale meningssammenhenger og aktørenes forståelse av verden på en grundig måte.

Historikk og begrepsavklaring

Realismebegrepet brukes ofte i dagligtale og i akademiske diskusjoner, men kanskje tilslører man ulike teoretiske posisjoner ved å samle så komplekse spørsmål som dette innbærer under ett begrep. John Corner (1992: 97) hevder at realismebegrepet er så utvannet at en bør unngå å bruke det. Bill Nichols velger å benytte realismebegrepet, men tar sine forbehold:

Realism has been such a widespread and pervasive influence that it fails to offer a particularly distinctive foothold for documentary analysis. The concept itself requires clarification and focus given its pervasiveness in our culture generally (Nichols 1991: 22).

Når jeg tar utgangspunkt i realisme, er det fordi begrepet kan brukes som en vei til kjernen i en analyse av vårt filmprosjekt. Formidling av virkelighet var en grunnleggende målsetning. Når realismebegrepet benyttes i sammenheng med film, forutsetter dette imidlertid at man gjør klart hva man vil med å bruke begrepet.

En av betydningene realisme kan vise til er formale trekk. Et eksempel er "veivete" kamera som dokumentaristisk grep i fiksjonsfilm. En kan videre se realisme som basert på indre logikk i en film, eller det tilskuerne oppfatter som sannsynlig ut fra filmens egne premisser. Nichols (1991: 171) kaller dette *psykologisk realisme*. Tilskueren vurderer filmen ut fra etablerte konvensjoner om hva som kan skje i handlingen, uten at det samme nødvendigvis kunne ha skjedd i den virkelige verden. F.eks. kan en si at det er urealistisk dersom usårbar Supermann skulle bli skadet av en vanlig kule. John Ellis oppsummerer noen hovedpunkter ved realismebegrepet slik:

'Realism' denotes the expectation that a particular representation should present a 'realistic portrayal' of character and event. Beneath this tautology lies a series of expectations. The particular representation (film or TV programme), should have a surface accuracy; it should conform to notions of what we expect to happen; it should explain itself adequately to us as audience; it should conform to particular notions of psychology and character motivation (Ellis 1982: 6)

I denne sammenhengen fokuserer jeg på den betydningen av realisme som angår filmens tilknytning til det Nichols (1991: 27) kaller den historiske verden (det som det er gjort opptak av). Det er denne sammenhengen som er av interesse når man ser på dokumentarfilm som representasjon av virkeligheten. Filmen⁴ er en gjengivelse med både indeksikalsk⁵ og ikonisk forbindelse til noe som en gang har utspilt seg foran linsen på kamera, selv om dette i seg selv ikke garanterer "sann" representasjon. Nichols bruker betegnelsen *empirisk realisme*:

More generally we might consider empirical realism to be the domain of the indexical quality of the photographic image and recorded sound. "Mere film"-isolated long takes, amateur footage, scientific recordings - these types of cinematographic record depend for their value on their indexical relationship to what occurred in front of the camera (Nichols 1991: 171)

Når det gjelder begrepet "antropologisk film", ser Peter I. Crawford (1992a: 74) for seg flere forskjellige sub-typer. "Kuarao" beveger seg mellom det han kaller *etnografisk dokumentarfilm*, *etnografisk fjernsyns-dokumentar* og *undervisningsfilm*. Dette i motsetning til ulike typer av mer eller mindre "ren" registreringsfilm, der materialet skal fungere som dokumentasjon og en form for "bevis" fra virkeligheten som grunnlag for forskning (jeg kommer tilbake til hva det kan bety at "Kuarao" kan være vanskelig å plassere som filmtype).

Begrepet "antropologisk film" forbindes oftest med *dokumentasjon* av andre kulturer. "Kuarao" faller allikevel inn under Crawfords definisjon blant annet som undervisningsfilm. Noen antropologer oppfatter det som provoserende at en kaller en film "antropologisk" når filmen ikke er laget som et antropologisk forsknings- eller dokumentasjonsprosjekt. I motsetning til dette er "Kuarao" en bevisst *fortolkning* og tilrettelegging av det vi så som virkelighet i Marovo-lagunen. Utgangspunktet var mer å forklare enn å dokumentere, selv om dette ikke er noen enten-eller- problematikk. Poenget er at vi forsøkte å tilrettelegge filmen slik at den kunne skape en god forståelse

⁴ "Film" i denne sammenheng dekker også videotape.

⁵ Indeksikalsk, slik Peirce bruker begrepet, om en *direkte forbindelse* mellom tegnet og referenten (Pinney 1992: 91). Noe har en gang vært foran kamera og resultert i bildene.

hos tilskueren, selv om dette noen ganger kunne gå ut over dokumentasjonsverdien av filmen, ved manipulasjon og omstrukturering av deler av opptakene. Selv om denne versjonen av "Kuarao" hovedsakelig er laget for et publikum bestående av antropologistudenter, startet Marovoprojektet som et filmprosjekt rettet mot et allmennt fjernsynspublikum. For å understreke fortolkningsdimensjonen omtaler jeg videre "Kuarao" som en dokumentarfilm. Dette markerer hvor jeg mener "Kuarao" sokner til, hvis en skal forsøke å trekke opp et skille mellom antropologisk film og dokumentarfilm.

Man kan se noen hovedtrekk i realismebegrepet som samler de ulike subtypene av antropologisk film og dokumentarfilm generelt. Jeg skal gå inn på dette ved å ta utgangspunkt i noen hovedtrekk i den historiske utviklingen av dokumentarfilm. Dette er føringer som må betraktes som tendenser i den "seriøse", elitepregede dokumentarfilmen. Side om side med denne har den reportasjepregede TV-dokumentaren vært det vanligste. Den nådde ut til et langt større publikum.

Dokumentarfilmens og den antropologiske filmens historie begynner lenge før sekstitallet (Loizos 1993). Jeg starter likevel gjennomgangen her fordi dette var tiden da nye, lette 16 mm. kamera med synkron lyd først ble tilgjengelig. Det nye utstyret skapte muligheten til å filme de fleste steder og i de fleste situasjoner, på en måte som ligner på vår situasjon i dag, med små og kompakte videokameraer. Den italienske neorealismen, som hadde sin storhetstid rett etter andre verdenskrig, hadde også skapt en ny interesse for en rå og virkelighetsnær filmatisk stil, som brøt med Hollywoods glatte fiksjonsverden. Dette var en inspirasjonskilde for dokumentaristene (Dancyger 1993: 122).

Direct Cinema og Cinema Verité

Den amerikanske Direct Cinema- retningen og den franske Cinema Verité danner et viktig grunnlag for nyere dokumentarfilm⁶. Direct Cinema utviklet seg i USA fra slutten av femtitallet. Blant annet var filmskaperne Richard Leacock og Robert Drew sentrale aktører (Barsam 1992: 305). Deres film "Primary" (1960) om Kennedys valgkamp, regnes ofte for en av de første betydelige filmene fra Direct Cinema-bevegelsen (Barnouw 1993: 238). Senere sluttet andre seg til. Det sentrale dogmet var at en skulle registrere begivenhetene som utspilte seg uten å påvirke dem med regi eller med forstyrrende utstyr som lyssetting og stativer. Intervjuer og kommentarstemme ble avvist.

I begynnelsen hadde disse filmskaperne et relativt enkelt virkelighetsbegrep. Hvis en ikke påvirket hendelsene under opptak, ville en få en sannferdig, objektiv gjengivelse av virkeligheten. Denne tryggheten på at virkeligheten kunne bli objektivt gjengitt, kombinerte flere med en uttalt forakt for dokumentarfilm laget på den "gamle" måten. Drew uttaler f. eks: "In my opinion, documentary films in general, with very few exceptions, are fake" (Winston 1995: 157).

Direct Cinema fikk etter hvert innpass i fjernsynsstasjonene, men retningen ble også kritisert. De viktigste motargumentene var at et kamerateam uansett vil påvirke aktørene i opptak bare ved sin tilstedeværelse. Dermed blir filmen subjektiv. Redigering av dokumentarfilm, med utvelgelse av sekvenser og bilder, betyr videre at filmskaperen gir sin tolkning av en situasjon. Mot slutten av sekstitallet vedgikk de fleste at heller ikke Direct Cinema kan være objektiv og gjengi virkeligheten upåvirket av filmskaperen.

⁶ Her er det en viss begrepsforvirring. Jeg omtaler den amerikanske varianten som Direct Cinema og den franske som Cinema Verité, selv om sistnevnte begrep var foretrukket også i USA på sekstitallet for å beskrive det som senere er blitt kjent som Direct Cinema (Winston 1995: 148).

En kanskje mer alvorlig innvending mot Direct Cinema er at formen favoriserer en spesiell *type emne*. Ettersom bevegelsen avviste kommentarstemme og intervjuer, ble en nødt til å finne begivenheter som "forklarer seg selv". Ett eksempel er Leacock og Pennebakers "The Chair" (1962). Filmen følger den dødsdømte fangen Paul Crump i fem dager frem mot henrettelsen, før han benådes. Filmen er selvforklarende på den måten at den ikke trenger kommentarstemme for at publikum skal skjønne hva som foregår. Etter hvert ble en slik "krisestruktur" typisk for flere av filmene fra bevegelsen. Direct Cinema- gruppen ble konfrontert med at det å holde seg rigid innenfor rammene de hadde trukket opp, ville begrense en hel rekke viktige tematikker der viktig mening ikke er umiddelbart tilgjengelig gjennom ytre handling.

Midt på femtitallet startet antropologen Jean Rouch sine eksperimenter innen retningen som er blitt kalt Cinema Verité. Et hovedpoeng er at Rouch mener at filmskaperen bør synliggjøre seg selv i filmen, og vise hvilken påvirkning han eller hun har på dem som blir filmet. Denne interaksjonismen har blitt stående som det fremste kjennetegnet ved Cinema Verité, selv om det er en overforenkling av Rouch å bare trekke frem interaksjon⁷. I antropologisk film har den refleksive interaksjonismen etter hvert blitt nærmest ett varemerke. Cinema Verité var også åpen for å bruke intervjuer.

Ved å delta selv i filmen unngikk filmskaperne innen Cinema Verité- bevegelsen kritikken om at de ikke kunne formidle virkeligheten objektivt. Filmskapernes subjektive innflytelse ble gjort synlig i filmen. En kan allikevel se at Direct- og Verité- retningene har et vesentlig fellestrekk i sine tidlige utgaver. Visse *metoder* fremheves for at verden "der ute" skal bli "korrekt og sannferdig" gjengitt. Crawford (1992a: 78) omtaler retningene som *fly on the wall* og *fly in the soup*. I Cinema Verité er virkeligheten noe som må innbefatte filmskaperen i den filmatiske situasjonen. Filmen blir "mer virkelig" når en ser faktorene, filmskaper inkludert, som påvirker aktørene i

⁷ Rouch drev også eksperimenter som rekonstruksjon, dramatisering som psykodrama og utprøving av fiksjonformen (Loizos 1993: 55).

filmen. Implisitt i begge retningene ligger en oppfatning om at det er mulig å gjengi "verden der ute" på en sannferdig måte, forutsatt at en bruker de rette metoder. Dette er en parallell til det Renato Rosaldo (1993: 104) har kalt objektivisme i antropologisk og samfunnsvitenskapelig teori. I ulike varianter prøvde forskerne å se for seg en struktur av koder, eller et system som kunne isoleres uavhengig av betrakteren. Det blir for omfattende å komme inn på argumentene i den postmodernistiske debatten på åtti- og nittitallet her. Som et hovedpoeng hevder blant annet Rosaldo at observatøren har en rolle som ikke kan atskilles fra forskningsobjektet. På samme måte blir filmskaperen en observatør som nødvendigvis vil påvirke det som filmes, og virke inn på måten tilskueren betrakter filmen på.

Refleksivitet

Det kan se ut som om mange antropologiske filmskapere ut over syttitallet valgte en kombinasjon av Cinema Verité og Direct Cinema. Et kjent eksempel er David MacDougall, med filmer som "To live with herds" (1972). MacDougall bruker intervjuer og intervensjon, men filmen er grunnlagt på teknikker fra Direct Cinema. Filmtypen omtales ofte som *observasjonell film* (Young 1975: 66).

Den postmodernistiske debatten satte imidlertid også spor i antropologisk film mot slutten av 70- tallet og utover i 80- årene. For å være autentiske mente mange at filmene måtte bruke refleksivitet, og synliggjøre at de ikke bare er en gjengivelse av virkeligheten, men også tekstlige konstruksjoner (Crawford 1992a: 67). Jay Ruby formulerer det slik:

To be reflexive is to reveal that all films, whether they are labeled fiction, documentary or art - are created, structured articulations of the film-maker, and not truthful, objective records (Ruby 1988: 74)

Filmskaperne ville inkludere tilskueren i formidlingen ved å kommunisere at virkeligheten ikke eksisterer objektivt, uavhengig av filmens tekstlige konstruksjon og

tilskuerens resepsjon. Crawford (1992a: 78) kaller den refleksive retningen *fly in the I*. Blikket skulle ikke lenger være uforstyrret.

Det finnes mange teknikker for å minne tilskueren på at filmen også er en konstruert representasjon, men et problem er at virkemidlene som regel blir konvensjonalisert. Da vil de ikke fungere som det uventede bruddet de er ment å være. Med tanke på realisme kan en si at den refleksive filmen vil "øke realismeverdien" ved å kommunisere på to nivåer med tilskueren. På ett plan skal filmen fremdeles, som tidligere, registrere "verden der ute". På ett annet plan skal filmen samtidig underminere den filmatiske illusjonen av handling som vises objektivt og umediert. Refleksivitet blir en slags fortsettelse av Cinema Verité, der man ikke bare vil synliggjøre filmskaperen, men også selve konstruksjonen av filmen. Refleksivitet fremstår som en slags "redningsaksjon" for å beholde filmens evne til å dokumentere og vise sannheten. Påminnelsen om konstruksjonen sier på en måte; "dette er sant, men du må huske på at det er en subjektiv sannhet fra oss som laget filmen".

Sjangerblanding

En konsekvens av den manglende tiltroen til filmens potensiale for å gjengi virkeligheten, er at det blir vanskeligere å avfeie teknikker som tidligere var tabu. Hvorfor ikke benytte filmspråkets muligheter til å dramatisere og levendegjøre, hvis en uansett ikke kan finne metoder som garanterer sannhet? Larsen hevder at det det vanskelig å finne kriterier for å vurdere "sannhetsverdien" av en dokumentarfilm. Begrepet "sannhet" oppløses:

There is a current diagnosis of our times which heralds the dissolution of the category of truth or, rather, says that it has fallen apart with the demise of 'grand theory'. In some versions of this diagnosis, it amounts to a rejection of the tripartite division which constitutes modernity: the distinction between truth, ethics and aesthetics - each with its own criteria of evaluation and standards of relevant criticism (Larsen 1992: 19)

George E. Marcus (1994: 44) mener det er et paradoks at skriftlige antropologiske fremstillinger kan hoppe mellom ulike handlingsforløp, mens aktiv bruk av montasje i

antropologisk film er mindre akseptert. På samme måte som den objektivistiske skrivemåten er blitt kritisert i antropologi, blant annet av Marcus og Fisher (1986), så har antropologisk film mistet sin status som en slags "direkte" gjengivelse av virkeligheten. Nichols (1991: 108) hevder at ekstreme postmodernister ofte viser til dokumentarfilm som en "fiksjon som alle andre". Brian Winston (1995: 253) avviser imidlertid likheten med fiksjonsfilmen. Han hevder at selv om dokumentarfilmen ikke kan gi en sann, objektiv dokumentasjon av virkeligheten, så betyr ikke det at filmens indeksikalske forbindelse til den historiske verden er uten interesse.

I Marovoprojektet ville vi fokusere på tilskuernes forståelse. Slik vi så det var byggesteinene for å skape denne forståelsen bilder fra det virkelige liv i Marovo. Disse bildene er en gjengivelse av noe som en gang har skjedd, selv om man ikke kan anse dem for å være bevis for hvordan virkeligheten i Marovo er. For min del ser jeg det slik at selv om filmopptak fra virkeligheten ikke kan formidle "absolutt sannhet", så er det meningsløst å oppgi alle skanser og si at fiksjons- og dokumentarfilm går ut på ett. Som et eksempel kan også en fiksjonsfilm dokumentere en form for virkelighet. En dokumentarfilm om en kjent filmskuespiller vil oftest bruke sekvenser fra dennes fiksjonsfilmer som en måte å dokumentere hvordan skuespilleren opptrådte i sine roller, og hvordan filminnspilingene foregikk. Forskjellen ligger i måten opptakene blir brukt på.

Carl R. Plantinga hevder at dokumentarfilm generelt er på vei bort fra en puritansk, observasjonell stil som behandler opptakene som bevismateriale:

Today it is clear that the influence of observational film is waning, and many nonfiction filmmakers are again resorting to voice-over, narration, nondiegetic music, and other explicitly rhetorical techniques (Plantinga 1997: 37).

Samtidig har film også fått fornyet aktualitet i antropologi generelt ved en større interesse for det "kroppslige", for konkrete visuelle inntrykk og for følelser (Storås

1998: 12). Dette er temaområder som det er lett å synliggjøre med film, i motsetning til å forsøke å formidle abstrakte teoretiske analyser på en visuell måte.

Mitt personlige inntrykk er også at antropologisk film har hatt en stor innblanding fra andre sjangre og stilarter i de siste årene, selv om det er vanskelig å påvise en tendens i en periode som man er midt oppe i. Nichols mener også at grensene mellom tidligere etablerte, selvstendige sjangere nå virker uklare:

Ethnographic film no longer occupies a singular niche. Other voices call to us in forms and modes that blur the boundaries and genres that represent distinctions between fiction and documentary, politics and culture, here and there. (Nichols 1992: 43)

Filmatiske teknikker som tidligere var reservert fiksjonsfilm, brukes stadig oftere. Etter at også de refleksive virkemidlene begynte å fremstå som selvfølgelige og kanskje utslitte, kan det virke som om det meste er tillatt. Alt kan forsvares på en eller annen måte.

Marovoprosjektet og realismebegrepet

Da vi begynte planleggingen av Marovoprosjektet i 1994, var det ikke lett å finne litteratur som kunne si noe om hvordan vi burde strukturere filmen. Dette står i kontrast til situasjonen midt på syttitallet. Karl G. Heider (1976) gir f.eks. svært klare råd for hvordan han mener en skal lage dokumentarfilm for å gjengi virkeligheten på en forsvarlig måte ut fra en antropologisk målestokk. I 1994 var det ikke like lett å finne retningslinjer for å gjøre praktisk filmarbeid "riktig". Det manglet imidlertid ikke på teori som kritiserte troen på at film kan formidle sannhet eller virkelighet. Samtidig var vi nødt til å definere hvordan vi ville bruke disse begrepene for å kunne forsvare våre valg. Kanskje hadde vi en naiv oppfatning av realisme i praksis. Til en viss grad kan det forklares med at det virker uoverkommelig å kryste normative, praktiske retningslinjer

ut av den postmodernistiske debatten, som på denne tiden preget det som ble skrevet om antropologi og film.

Film som språk og registrering

En distinksjon som går igjen i dokumentarfilmteori er at film kan betraktes både som en representasjon, noe som utgår fra det som er filmet, og som en tilrettelegging som henvender seg til tilskueren. Dai Vaughan (1999: 55) omtaler denne dualismen som et skille mellom film som *registrering* (record) og film som *språk* (language).

Film som registrering viser til at en dokumentarfilm på en eller annen måte har en direkte, indeksikalsk forbindelse til det som er filmet. Det tilskueren ser på skjermen eller lerretet, har virkelig skjedd foran linsen en eller annen gang (hvis en ser bort fra muligheten for billedmanipulasjon). Ved å betrakte film som registrering, settes fokus på aksene film - virkelighet, uten at dette nødvendigvis innebærer noen påstand om objektiv, sann representasjon.

Filmens status som registreringsmekanisme har variert. I 1974 hevder f.eks. Margaret Mead at film bør være en selvfølgelig del av et feltarbeid:

Department after department and research project after research project fail to include filming and insist on the hopelessly inadequate note taking of an earlier age, while the behavior that could have been preserved for centuries disappears ... disappears right in front of everybody's eyes (Mead 1974: 4)

De antropologiske variantene av Direct Cinema og Cinema Verité har utviklet seg. Fremdeles kan det allikevel virke som om de fleste filmskapere med antropologi som utgangspunkt, ser på film mest som registrering. Hovedsaken er at en gjennomfører en eller annen metode, refleksivitet inkludert, som skal sikre at virkeligheten blir "riktigst mulig gjengitt". Kanskje kan en snakke om en akse fra råopptak, som kun er ment som registrering for forskning, til filmer som er mer eller mindre tilrettelagt (redigert) for et publikum. Man vil ikke finne dokumentarfilm som språk eller registrering i ren form.

Film som språk retter søkelyset mot aksene film - tilskuer. Man ser hvordan filmspråket brukes for å kommunisere med tilskuerne. En kan f.eks. se Sergej Eisensteins teorier om montasje som en språkorientert tenkemåte. Ideologi (eller antropologisk teori) er ikke direkte synlig. Eisenstein så på psykologiske virkninger som hans klippestil var ment å ha på tilskueren, som grunnleggende for å formidle sitt marxistisk inspirerte syn på verden. Eisensteins manipulative klipping skulle formidle hvordan verden *egentlig* er, sett fra en marxistisk synsvinkel (Williams 1980: 21). Et av hans uforløste prosjekter var å filmatisere "Das Kapital" (Ellis 1982: 9). Film som språk impliserer en grad av *fortolkning* av virkeligheten.

Vaughan hevder videre at et hovedpoeng i de fleste dokumentarfilmer er å beholde filmens registreringsverdi:

Beneath the many styles in which documentary has manifested itself may be discerned a common purpose: to enable the character of film as record to survive as far as possible its metamorphosis into language. (Vaughan 1992: 99)

Skillet mellom film som registrering og språk tydeliggjør forskjeller mellom ulike teoritradisjoner. Noen vil si at det viktigste er at virkeligheten er gjengitt ut fra rådende aksepterte *metoder* (lange tagninger, refleksive sekvenser, bruk av vidvinkel osv.). Andre fokuserer på hvordan dokumentarfilmen *formidler* sitt budskap. Det en ser som vesentlig ved filmen, er enten et resultat av den indeksikalske forbindelsen til det som ble filmet, eller av tilskuerens opplevelse. Hvis en retter fokus mot tilskueren, vil det filmspråklige aspektet bli sentralt. Da må en imidlertid også ta høyde for at ulike målgrupper vil oppfatte en film på forskjellige måter.

Kanskje kan dette illustreres ved å trekke inn vårt forhold til personlige familiebilder kontra fiksjonsfilm. Hele vitsen med familiebildet er den indeksikalske forbindelsen, eller bildet som registrering. Etter to timer med hai-skrekk i fiksjonsfilmen "Deep Blue Sea" (Harlin 1999), er det imidlertid filmen som en opplevelse, som språk, de fleste fokuserer på. Den indeksikalske forbindelsen bildene har til en halvstiv hairobot er

mindre interessant. Poenget her er at man hele tiden, mer eller mindre bevisst, veksler mellom å vurdere billedrepresentasjoner som språk eller som registrering.

I Marovoprosjektet ville vi sette tilskueren i fokus. Man kan argumentere mot de registreringsorienterte tradisjonene ved å si at det hjelper lite at filmen er laget med aksepterte metoder, dersom den ikke er i stand til å generere en forståelse som er "riktig" blant publikum. Hva som er mer eller mindre riktig blir naturligvis en subjektiv vurdering. Hvis tilskueren avviser eller misforstår filmen, kan en si at resultatet er like urealistisk som om man jukser med metodene når virkeligheten registreres.

Åpne og lukkede tekster

Umberto Eco (1979: 9) beskriver en lukket tekst som en tekst som på ulike måter har innebygget en instruksjon til leseren om hvordan den skal oppfattes. Eco tar utgangspunkt i Ian Flemmings "James Bond"- romaner, og viser hvordan disse legger opp til kun én bestemt tolkning. Teksten er lukket, og tilpasset det Eco kaller en "model reader" som har de verdier, kunnskaper og holdninger som teksten forutsetter. I motsetning til dette kan en åpen tekst gi rom for mange forskjellige tolkninger.

Det kan imidlertid oppstå problemer dersom den virkelige leseren og forfatterens "model reader" er for ulike. Teksten er laget for å fremme kun én forståelsesmåte. Hvis denne instruksjonen for tolkning avvises, vil leseren forstå teksten på det Eco kaller en "aberrant" (avvikende) måte. En avvikende dekodning er feil sett ut fra forfatterens intensjon med teksten.

Wilton Martinez (1992) overfører Ecos begreper til antropologisk film. Han hevder at en film som er organisert under en "allvitende" kommentarstemme ofte vil oppleves som lukket. Kommentarstemmen definerer meningen som filmskaperen vil at tilskueren skal skape seg. Martinez utførte flere resepsjonsundersøkelser blant

antropologistudenter på innføringsnivå. Han konkluderte med at mange studenter tolker lukkede antropologiske filmer på en rasistisk, kulturstereotyp måte. Dermed kan han si at en avvikende dekodning har skjedd.

Problemet blir særlig tydelig ved visning av filmer med et støtende innhold og en lukket form. Martinez trekker frem Napoleon Chagnons film "Magical Death" (1973) som et eksempel på det han ser som en relativt lukket film. Filmen viser en Yanomamôshaman fra Venezuela som bruker hallusinogene stoffer for å komme i trance. Informasjonen formidles av Chagnons rolige, balanserte og kunnskapsrike kommentarstemme. Samtidig virker shamanens tranceritual ganske frastøtende på de fleste tilskuere. Snørret renner og shamanen skriker på en tilsynelatende ukontrollert måte. Kommentarstemmen lukker filmen ved å gi bildene det Roland Barthes (1980: 48) kalte *forankring* (anchorage). Den forklarer hvordan publikum skal forstå det de ser, og begrenser bildenes mangetydighet. Hvis publikum ikke godtar Chagnons forklaring av det shamanen gjør, så kan tolkningen gå i motsatt retning. Tilskuerne avviser shamanen som motbydelig og primitiv.

Poenget her er at en film som ikke tydelig markerer at den skal oppfattes på én bestemt måte, stiller tilskueren friere til å tenke og reflektere. De må ikke akseptere eller avvise en bestemt tolkning. Den åpne teksten har stort tolkningsrom og kan den skape ettertanke. MacDougalls "To live with herds" forklarer f.eks. ikke hva alt det en ser i bildet skal bety. Ved at filmen er åpen, aktiviseres tilskueren. Han eller hun kan danne seg sin egen oppfattelse av hva som skjer. I noen tilfeller kan dette være svært vellykket. "To live with herds" vakte begeistring både blant et allment publikum⁸ og i det antropologiske miljøet.

⁸ Filmen vant førstepris på filmfestivalen i Venezia i 1973.

Man kan ikke alltid si at en åpen tekst fungerer bedre enn en lukket tekst. Hva hvis aktørene i filmen gjør noe på en slik måte at de fleste tilskuerne blant et norsk publikum *tror* at de forstår hva som skjer? En kan ende opp med at tilskuerne selv opplever at de skjønner hva som foregår, mens de lokale aktørene legger en helt annen mening i sine handlinger enn det tilskuerne gjør.

I utgangspunktet ville vi lage en film som var åpen. Fremfor alt ville vi unngå en autoritær kommentarstemme som forklaringsmekanisme. I planleggingen så vi for oss en film helt uten kommentarstemme. I redigeringsfasen hadde vi allikevel lyst til å eksperimentere med dette virkemiddelet. Da forsøkte vi å gjøre dette på en slik måte at vi unngikk å lukke filmen.

Tilskuerorientert realisme

Da vi begynte planleggingen av filmprosjektet ville vi primært formidle vår fortolkning av de lokale aktørenes virkelighet, mer enn å dokumentere livet i Marovo. Fokus var på film som språk, mer enn som registrering. Dette må sees i sammenheng med vår daværende målgruppe for filmen om Marovo; et allment fjernsynspublikum.

Begrunnelsen bak formidlingstanken var forholdsvis enkel. Det viktigste for oss var at tilskuerne skulle ende opp med en forståelse av livet i Marovo som var "riktig" etter vår vurdering. Vi kalte dette *tilskuerorientert realisme*. Winston ser på realisme på en lignende måte:

In other words, its a question of reception. The difference is to be found in the mind of the audience. [...] Grounding the documentary idea in reception rather than in representation is exactly the way to preserve its validity. It allows for the audience to make the truth claim for the documentary rather than the documentary making the claim for itself. (Winston 1995: 253)

Intensjonen vår var å benytte narrative og dramaturgiske virkemidler som en måte å skape interesse og innlevelse på. Vi ville også benytte stemningsbilder som skulle gjøre filmen "glattere", og formidle uten å eksotisere, eller blåse opp konflikter. Fortellingsstrukturen så vi som en måte å "sukre pillen" på. Vi antok at Edvard med sin

lange erfaring fra Marovo, ville være i stand til å vurdere om filmen formidlet et "sannferdig" inntrykk av emnet, selv om vi manipulerte og omstrukturerte sekvenser.

Det er kontroversielt å bruke form som "smøremiddel" i virkelighetsformidling. Dette kan illustreres med noen betraktninger fra TV2- journalist Olav Njaastad, om formens rolle i fjernsynsjournalistikk:

Ingen virkemidler, det være seg stativ/ikke stativ på kamera, zooming, utsnitt og komposisjon av bildet, skal velges for øyets lyst eller ørets glede. Virkemidlene må motiveres journalistisk og bygge opp under den historien som skal fortelles. Dermed har formen alltid et funksjonalistisk forhold til journalistikken. I faktaformidling er formen alltid underordnet innholdet. (Njaastad 1999: 16)

En innvendig mot vår tilskuerorienterte tenkemåte er at den undergraver muligheten til å kritisere og vurdere filmen på et selvstendig grunnlag. Vi kan på en måte vri oss unna alle former for kritikk om hvordan filmen formidler sitt budskap om Marovo, ved å hevde at "Edvard mener at det er slik". Man må nesten ha gjort et tilsvarende feltarbeide i Marovo for å kunne kritisere sannhetsverdien av det vi formidler. Corner argumenterer mot Winstons tilskuerorienterte realismeoppfattelse:

But this radical shift from 'indexical warrant' to a notion of correspondence grounded in reception effectively subjectivises depiction to the point where it is beyond argument because, in many respects, it is beyond arguable criteria of veracity and adequacy. Documentary becomes relativised, placing terminal limitations on its role as one of the key discourses of the public sphere (Corner 1996: 26)

Man kan imidlertid hevde at det ikke er noen selvfølge at én enkelt realismeopposisjon skal være dekkende for alle typer dokumentarfilm. Et tilskuerorientert realismebegrep var naturlig for oss i Marovoprosjektet fordi *fortolkning* var utgangspunktet. Å fokusere på mottakerens meningsproduksjon, er i og for seg ikke noe nytt. Larsen (1992: 20) kommenterer at antropologien alltid har vært bevisst på leserens rolle i det å skape en virkelighet, når andre kulturer formidles med tekst. Leserens etablerte verdensbilde legger føringer for hvordan han eller hun kan forstå andre kulturer.

Som filmskapere har vi forsøkt å formidle aktørenes virkelighetsforståelse på deres egne premisser. Edwards synsmåte virker uansett som et "filter" som påvirker den måten Rolf

og jeg som filmskaperer ser aktørenes egen virkelighetsforsåelse på. Et annet språk og en annen kultur gjorde at den lokale virkelighetsforståelsen ikke var umiddelbart tilgjengelig, selv om mange av innbyggerne i Marovo-lagunen snakket godt engelsk.

Man kan imidlertid se for seg at et realismebegrep orientert mot film som registrering vil være mer passende for en forskningsfilm, eller en dokumentarfilm som f.eks. skal dokumentere overgrep mot en utsatt gruppe, og ha en bevisverdi i seg selv. Hvis det i et tenkt tilfelle blir avslørt at et torturoffer egentlig er en sminket skuespiller, vil det svekke tilliten til filmskaperen totalt, selv om torturen beviselig har skjedd med et reelt offer på den samme måten som filmen viser det.

En måte å belyse realismeproblematikken på, er å trekke paralleller til den måten film oppfattes på i andre kulturer. I vestlig filmhistorie blir den indiske filmskaperen Satyajit Ray regnet som en av de mest betydlige filmskaperne fra den tredje verden. Filmene hans blir regnet som realistiske på den måten at de ligger tett opp til den italienske neorealismen i formen, og i det at vanlige "små" mennesker er hovedpersoner. Imidlertid kommenterer Christopher Pinney (1992: 79) at Rays filmer ikke har den samme status i India. De regnes ikke for å være gode virkelighetsbeskrivelser, men en filmtypen tilpasset et vestlig publikum. For det meste vises filmene på kunstklubber i de store byene, og da ofte for et overveiende vestlig publikum. Pinney argumenterer for at mange inderne oppfatter de eksessive, indiske "Bollywood"- filmene med dansesekvenser, kostymer og mytologiske innslag, som nærmere det de oppfatter som virkelighet. Innbakt i realismebegrepet ligger også en vestlig oppfatning av sammenhenger i tid og rom som mennesker i andre kulturer ikke nødvendigvis ser på den samme måten.

Å si at vi ville oppnå tilskuerorientert realisme er en annen måte å formulere et utopisk mål i prosjektet på, nemlig *kulturoversettelse*. Vi ville at tilskueren skulle forstå kultur og levesett i Marovo. Dette så vi mer som en ledestjerne enn et oppnåelig mål. En kan

ikke forvente at en film på under en time skal kunne formidle utfyllende kunnskap om noe så komplekst som en annen virkelighetsforståelse.

I dette ligger også et paradoks som vi ikke tenkte så nøye gjennom i planleggingsfasen. Vi ville formidle mening og antropologisk kunnskap, men vi ville samtidig unngå kommentarstemmen som kunne formidle slik abstrakt mening verbalt. Peter Loizos kommenterer dette problemet med kontekstualisering slik:

For anthropologists, the basic point of friction with observationalism's anti exegetic stance was in the difficulty of a culture translating itself through action. The observational doctrine would have been acceptable to academic anthropology if it had gone to say that the documentary film was not *intended* to stand alone, but positively required a supporting written text. However this was not the way observational cinema dealt with the the issue, for the doctrine came from working cinematographers and film-teachers, and it sometimes appeared to be an attempt to make ethnographic films without either ethnographers or ethnography! (Loizos 1992: 54).

Vi så for oss at vår film skulle kommunisere "på egen hånd", uten å forutsette en medfølgende tekst eller en presentasjon. Uten sammenligning for øvrig ville Eisenstein bruke sin montasjeteknikk for å formidle ideologi, mens vi ville bruke narrativisering for å formidle antropologi -- men var Eisensteins filmer, som "Oktober", egentlig vellykket som formidling av et marxistisk verdensbilde?

3. PLANLEGGING

Vi startet planleggingen av filmen med å lese det vi kunne om Salomonøyene og Marovo-lagunen, for det meste Edwards antropologi⁹. Rolf hadde også reist i Marovo som turist en del år tidligere og visste litt om stedet. Vi fikk etter hvert følelsen av å kjenne Marovo relativt godt, men det var vanskelig å se for seg hvordan vi konkret kunne lage filmen.

Landsbyen Chea pekte seg ut som et naturlig sted å filme. Det var her Edvard hadde bodd det meste av tiden under sine feltarbeider, og her hadde han mange kjente. I korte trekk er Chea et lite melanesisk stammesamfunn med ca. 300 innbyggere. Hovedsakelig lever befolkningen av fiske i den store lagunen utenfor landsbyen, og av hagebruk i regnskogen. Det meste av bebyggelsen består av hytter med vegger og tak av sago-palmeblad. Selv om landsbyen er isolert uten strøm og telefon, er de fleste ganske godt orientert om verden rundt seg. Barna går på skole, og det er radioforbindelse til hovedstaden Honiara, både i form av radiotelefoner og gjennom daglige nasjonale nyhets- og informasjonssendinger i radioen. All annen kommunikasjon går sjøveien i padlekano, med motorkano eller med ferge.

Det at vi fikk kunnskap om området uten å kjenne de konkrete personene eller detaljene, gjorde at strukturingsproblemet ble tydelig. Det var ingen enkeltperson eller begivenhet som fremsto som den naturlige grunnstammen i filmen. Vi skrev allikevel et manus på ca. 40 sider.

Det manuset vi skrev handlet ikke bare om kuaraofisket. Vi inkluderte også mange hverdagsaktiviteter. Prosjektet endret seg senere i redigeringsfasen fra det jeg her kaller

⁹ Se Hviding (1996) for mer informasjon om Marovo-lagunen og referanser til andre artikler og bøker.

en *helhetsfilm* om flere aspekter ved samfunnet for et allment publikum, til en *delfilm* for antropologistudenter bygget rundt fortellingen om kuaraofisket.

Innbyggerne i Chea har flere ritualer som kan virke svært eksotiske, men vi forsøkte å unngå å bruke disse i planleggingen. Slike ritualer dominerer ellers mange antropologiske filmer fra Melanesia, men som nevnt ville vi unngå eksotisering. Kuaraofisket kan for så vidt kalles et rituale, men ikke på den samme eksotiske måten som f.eks. et tradisjonelt danserituale.

Vi bestemte oss for at vi ikke ville benytte en refleksiv stil i den typiske 80-tallstradisjonen, der en understreker antropologen og kamerateamets tilstedeværelse (Ruby 1988). På den andre siden ville vi heller ikke forsøke å skjule vår tilstedeværelse med kameraet. Denne innfallsvinkelen er brukt i flere dokumentarfilmer om antropologi fra 90- tallet. I "The Women Who Smile" (1991) forteller f.eks. Jean Lyndall (1992: 151) at regissøren for denne BBC filmen, Joanna Head, ikke ville at Lyndall skulle inkluderes i handlingen som en deltakende antropolog. Hun var allikevel med i enkelte bilder og ble referert til i tale. Det at antropologen ikke er en sentral aktør, eller til stadighet dukker opp med en mikrofon for å fortelle publikum at filmen er konstruert, betyr ikke at tilstedeværelsen skjules. I Marovoprojektet ville vi inkludere Edvard i situasjoner der det dette virket naturlig. Vi ville ikke ta med bilder av Rolf eller meg som kameramenn på en planlagt måte, men heller ikke gjøre noe spesielt for å unngå at kameras tilstedeværelse ble synlig hvis det skulle falle seg slik.

Et utdrag fra manus om kuaraofisket er vedlagt som appendiks B.

Strukturering - begreper og problemstillinger

Det finnes noe nyere litteratur om dokumentarfilm og struktur på et analytisk- teoretisk plan. Strukturen analyseres da i ettertid som et "skjelett" under fortellingen, en "frosset struktur" som kan utledes ved analyse. Det er videre mange som omtaler ulike deler av problematikken rundt struktur i forbindelse med analyse av andre tema. Disse teoretiske tilnærmingene er allikevel forskjellig fra det å se strukturering som en praktisk arbeidsprosess, selv om strukturanalysen kan gi nyttige innspill.

Det finnes lite litteratur om den praktiske oppgaven det er å gi en dokumentarfilm struktur *før* filmen er ferdig. Alan Rosenthal (1991: 41) omtaler imidlertid mye av det samme som jeg kaller for strukturering som "approach", og gir konkrete råd for struktureringsprosessen. Dette er rettet mot dokumentarfilm i sin allminnelighet, ikke antropologisk film. Da vi startet Marovoprojektet i 1994 hadde vi ingen nyere håndbøker om film og antropologi å holde oss til¹⁰.

Arbeidsfaser

Et dokumentarfilmprosjekt må til en viss grad planlegges på forhånd. En ytterkant er å strukturere filmen i detalj som et fiksjonsmanus, før opptak. En annen løsning er den ekstreme Direct Cinema- varianten der filmskaperen er uten manus eller en klar plan, og bare "følger på" hendelsene mens de utspiller seg (Winston 1995: 211). Allikevel er også det å filme på denne måten en planlagt avgjørelse.

Begrepet *strukturering* slik jeg bruker det, er først og fremst rettet mot filmprosjekter der en til en viss grad planlegger strukturen på forhånd. I opptaksfasen er strukturering

¹⁰ Tylor & Barbash, (1997) har nylig kommet med en ny håndbok for produksjon av antropologisk film. Den ble vi oppmerksom på etter at første versjon av "Kuarao" var avsluttet.

viktig fordi den planleggingen som er gjort gir førende premisser for opptaksfasen. Begivenhetene kan utspille seg helt annerledes enn en hadde sett for seg. Den måten en nærmer seg hele opptakssituasjonen på, er allikevel sterkt påvirket av forhåndsplanleggingen.

Når det gjelder redigeringsfasen, flyter strukturering over i andre begreper som klipping osv. Man vil ofte se helt nye måter å sette sammen materialet på når en ser gjennom opptakene i ettertid. Arbeidet med å strukturere filmen begynner på nytt. Samtidig har den struktureringen som er gjort i planleggingsfasen gitt førende premisser for opptakene.

Naturlig eller oppfunnet struktur

Når det gjelder utformingen av grunnstrukturen i en film, hevder Rosenthal (1991: 44): "It helps to think of structure as being either natural or invented". Noen fortellinger er der på forhånd, andre må konstrueres. Mange dokumentarfilmprosjekter starter med en tematikk hvor en nærmest umiddelbart ser for seg strukturen i filmen. Klassiske eksempler er Drew-filmene med krisestruktur, der en følger en situasjon mot sitt uunngåelige klimaks. "The Chair" er en typisk film med det Rosenthal kaller en *naturlig struktur*.

En naturlig struktur innebærer ikke at fortellingen eksisterer selvstendig i virkeligheten på forhånd. Michael Renov (1993: 7) viser til historikeren Hayden White, og hevder at både en dokumentarfilm og en faghistorisk tekst, ikke bare gjengir det som har skjedd, men skaper virkeligheten om til en fortelling. En må uansett transformere virkeligheten fra det White kaller "chronicle" til en fortelling (Plantinga 1997: 132). Uansett hvor naturlig fortellingen kan virke så vil utvalget av begivenheter ha rot i etablerte konvensjoner for hva en fortelling er.

Naturlig eller oppfunnet struktur markerer også et skille mellom dokumentarfilm på fjernsyn og antropologisk film laget som grunnlag for forskning. I en registreringsorientert forskningsfilm vil en ofte definere hva som er viktig å filme med utgangspunkt i et tema. Struktur og dramaturgi blir et sekundært spørsmål. Forskningsfilmen kan gjerne ende opp som en fortelling, men det å lage en god historie er ikke den primære motivasjonen for å lage filmen. Den "reneste" forskningsfilmen er kanskje råopptak som er filmet for å dokumentere, og som ikke vurderes ut fra hvordan de kan redigeres sammen.

I motsetning til dette vil en dokumentarfilm for fjernsyn ofte starte med at noen kommer over et tema som gjerne har en naturlig struktur. Filmskaperen ser en god film i en enkeltsak. Det at en kommer over en engasjerende "naturlig fortelling" er ofte grunn nok i seg selv til å lage filmen, ikke ønsket om å belyse et tema.

Marovoprojektet hadde ingen innlysende naturlig struktur som vi kunne følge. Da vi begynte planleggingen, kunne vi i prinsippet lage filmen på akkurat den måten vi ville. Det at vi kunne "skjære opp kaken" på så mange forskjellige måter, gjorde det uhyre vanskelig å se for seg en struktur.

Delfilmen "Kuarao" har imidlertid en naturlig struktur i følge Rosenthals begreper. Det er lett å se en begynnelse, et klimaks og en slutt i kuarao-prosessen. Det var også på grunn av dette vi senere valgte å starte med denne delfilmen.

Essay eller fortelling?

Valget mellom essay eller fortelling er kanskje den mest grunnleggende avgjørelsen en må ta i struktureringen av en dokumentarfilm. Begrepene er igjen hentet fra Rosenthal:

"When all the mist has cleared away there are usually two main choices for the overall approach; the essay or the narrative. My feelings in this matter are simple. An essay is fine, but it is hard to maintain viewer interest in such a piece if it exceeds thirty minutes" (Rosenthal 1991: 41).

En essay-strukturert film setter sammen ulike bolker ut fra tematikk og argumentsoppbygging. Påstanden om at tilskuerne mister interessen hvis en slik film går ut over tretti minutter kan nok diskuteres, uten at jeg går videre med det her. I de fleste tilfeller er det kommentarstemme som benyttes for å knytte sammen de ulike sekvensene i filmen og formidle mening. Det typiske eksempel er den journalistiske fjernsynsdokumentaren. Bilder som passer til journalistens kommentarstemme klippes inn. Nichols (1991: 34) kaller dette den *ekspositoriske modalitet* (the expository mode).

Skillet mellom essay og fortelling innebærer en litt streng definisjon av fortellingen. Winston (1995: 117) hevder at alle dokumentarfilmer er bygget som fortellinger, men definerer fortellingen svært vidt. En film som f.eks. løst er samlet rundt en dag som begynner og slutter, som Walter Ruttmans "Berlin – en Storbymfoni" (1927), er en fortelling slik Winston ser det. Problemet med en slik vid definisjon er begrepet blir så utvannet at det mister sin betydning. Jeg bruker Rosenthals litt mer "konservative" forståelse her. Det gjør det lettere å skille mellom ulike strukturingsprinsipper i dokumentarfilm.

Rosenthal understreker at en film kan kombinere essayistisk og narrativ struktur. En slik hybridstruktur er også den vanligste. I planleggingsfasen så vi imidlertid for oss filmen fra Marovo som en ren fortelling.

Toni de Bromhead (1996: 118) skiller ut noen hovedformer for det hun kaller narrative modaliteter i dokumentarfilm: *lineær*, *diskursiv*, *episodisk* og *poetisk* struktur. Den lineære modaliteten viser til dokumentarfilm som formidler én enkelt fortelling. En episodisk film er bygget opp av mange, mer eller mindre uavhengige småfortellinger. Den diskursive modaliteten viser til film som bruker kommentarstemme, i motsetning til det Bromhead trekker frem som den "cinematiske", billedbaserte fortellingen i den episodiske og lineære modaliteten. Den poetiske modaliteten bruker andre prinsipper for strukturering enn den tradisjonelle fortellingen, noe jeg ikke går nærmere inn på her.

Bromheads modaliteter minner om Nichols (1991: 32) velkjente modaliteter - *ekspositorisk, observasjonell, interaktiv og refleksiv*. Disse betegner imidlertid snarere stil i vid forstand, enn struktur. Bromheads kategorier skiller ulike former for grunnstruktur i dokumentarfilm. En episodisk film kan f. eks være laget i alle de fire modalitetene som Nichols nevner.

Keyan Tomaselli (1999) kritiserer Bromhead for å være usystematisk og tilfeldig i denne inndelingen av modaliteter. En film kan f. eks være både lineær og diskursiv. Han kritiserer henne også for å være forvirrende når hun diskuterer poetisk og diskursiv struktur som fortellingsbasert. Strukturen kan også være essayistisk i følge Tomaselli. Jeg vil allikevel bruke noe av hennes terminologi videre her fordi begrepene er nyttige for å diskutere noen sentrale problemer i det praktiske strukturingsarbeidet.

Selv om antropologi alltid har vært preget av å være en fortolkende vitenskap, har antropologene tradisjonelt systematisert og organisert sine kunnskapsområder. En del av faget har gått ut på å klassifisere og tolke data fra ulike steder og livsområder. Før sekstitallet ble slik informasjon i antropologisk film som regel formidlet med kommentarstemme (Loizos 1993: 12) Den "vitenskapelige", diskursive antropologiske filmen gikk imidlertid av moten på begynnelsen av sekstitallet da de nye, lette kameraene kom, og den observasjonelle stilen etter hvert vant innpass. Film var ikke lenger en arena for å formidle den abstrakte, analytiske kunnskapen i antropologien.

Man ser imidlertid ofte den ekspositoriske, diskursive formen i fjernsynsdokumentarfilm. Dette gjelder også filmer med antropologiske tema. Mange av disse bruker en kommentarstemme som formidler "objektiv, vitenskapelig" informasjon med en skråsikkerhet som kan være vanskelig å forsvare. Granada Televisions "Disappearing World"- serie har f.eks. filmer i mange ulike stilarter. Noen filmer hviler tungt på kommentarstemme, andre klarer seg nesten uten. Leslie Woodheads "The Lau

of Malaita" (1987) fra Salomonøyene, er et eksempel på en "Disappearing World"- film som er organisert under en autoritær kommentarstemme. Man får nesten inntrykk av å se en naturfilm der en går gjennom ulike områder av dyrenes liv. Marcus (1994: 38) påpeker også at hans inntrykk er at mange antropologer ser antropologiske filmer på omtrent samme måte som en zoolog ser på en naturdokumentarfilm.

Det har også sine ulemper å velge fortellingen som hovedstruktur. En fortellingsbasert film er vanskeligere å lage enn en diskursiv, essaystrukturert film med kommentarstemme. Hvis en skal få filmen til å fungere som en fortelling, må filmskaperne være bevisst på å få opptak av den typen situasjoner og steder som er nødvendig for å kunne strukturere filmen narrativt. Et spørsmål som blir sentralt senere i oppgaven, er også hvor mye antropologisk mening den fortellingsbaserte handlingen i bildene kan formidle. Kanskje forsvant "babyen med badevannet" da en rensket ut kommentarstemmen for å få en mer ekte film?

"Knagger" i struktureringsarbeidet

I planleggingen av en dokumentarfilm må man også finne en måte å *vinkle* filmen på. Filmskaperen må, i følge Rosenthal, velge en vei inn i fortellingen, et "point of view", for å betrakte begivenhetene:

"Most films need a key or a handle, an angle from which to tell the story in the most interesting, riveting and entertaining fashion. The key may be a character you have come across in research. It may be the oldest member of a factory now being shut down; it may be one of the soldiers who led an abortive raid." (Rosenthal, 1991: 42)

En karismatisk hovedkarakter er en typisk knagg som man kan vinkle en filmstruktur ut fra. Aktøren blir et fokuspunkt for handlingen. Personer som knagger er imidlertid ikke det eneste alternativet. Dokumentarfilmen "Cane Toads" (Lewis 1987) er f.eks. i utgangspunktet en film om innføringen av en fremmed type paddeart til Australia. Gjennom en rekke situasjoner belyser filmen også samfunnet i Australia på mange forskjellige områder gjennom ulike menneskers forhold til denne padden. Jeg oppfatter

dette som filmens egentlige budskap. Dermed er padden en typisk "knagg" som gjør at filmskaperen kan formidle en rekke andre tema.

Mangelen på en "knagg" var noe av det som gjorde det vanskelig å se for seg struktur i filmen om Marovo. Det var ikke noe som sto frem som en opplagt innfallsport å vinkle filmen ut fra.

Manusskriving og søknadsrunder

Vi hadde bestemt oss for at vi ville bruke fortellingen som grunnstruktur. Spørsmålet var hvordan vi kunne få "kjøtt og blod på skjelettet". På dette stadiet så vi altså for oss én enkelt, helhetlig film for et allment fjernsynspublikum. Vi ville vise hverdagslivet til folk i Chea. Samtidig ville vi ha med noe som var spesielt, som kunne vise hvordan hele landsbyen jobbet sammen. Det var i denne sammenhengen Edvard til slutt trakk frem kuaraofisket som en mulig fellesaktivitet. Kuarao arrangeres vanligvis en til to ganger i året.

Det er en konvensjon at en feiring eller et rituale brukes som avslutning av en fortelling, både i dokumentarfilm og historieskriving. Plantinga (1997: 93) viser til historikeren Hayden White, som kaller dette "terminating motifs" i historiefaget. Vi kjente også behovet for å strukturere filmen rundt noe storslagent som kunne samle handlingen på slutten.

Vi så for oss at filmen skulle bestå av en rekke små fortellinger som var flettet sammen. Hovedlinjen i filmen skulle være innsamling av penger til et nytt kirkebygg som på denne tiden var under planlegging. Kuaraofisket avslutter den planlagte filmen, og i

manus går inntektene av fisket til kirkebygget. På denne måten ville filmen ha blitt en blanding av en episodisk film, med en rekke småfortellinger, og et lineært narrativ i helhetsstrukturen.

Michael Rabiger ser det å strukturere filmen rundt en konflikt som en grunnleggende forutsetning for å lage en god dokumentarfilm. Han utdyper konfliktbegrepet slik:

Most of what we find significant in issues as well as in individuals lies in the fact that there is some kind of conflict at work. The conflict may be between people of different opinions, different convictions, or different ambitions. It may, like Nanook's, be between the individual and his surroundings, or it may be between the parts of an individual torn between classes or generations of people, between races or nations. It may even be between the parts of an individual torn between conflicting desires (Rabiger 1992: 49)

Disappearing World- filmen "The Lau of Malaita" har konflikten mellom den tradisjonelle stammereligionen og kristendommen som en grunnleggende struktur. En får inntrykk av at alle livsområder er altoverskyggende dominert av denne konflikten. Kanskje er det også slik i Malaita, men en slik struktur ville ikke passe i Marovoglagunen. Det ble ganske tidlig klart at filmen vår ikke kunne bygges rundt en konflikt, uten at vi måtte fokusere kunstig mye på dette.

Vi så ikke for oss at vi kunne fokusere på motsetninger innad i Chea. Det kunne skape store problemer for befolkningen hvis vi nørte opp under latente konflikter. Vi kunne kanskje ha strukturert filmen ut fra problemer befolkningen i Marovo har med japanske tunfiskbåter som tar seg til rette i lagunen, eller internasjonale trelastfirmaer som kjøper opp tømmerrettigheter i skogene og hogger ned for mange trær. Innvendingen mot en slik konfliktbasert struktur er at tilskueren kunne ha endt opp med et inntrykk av at befolkningen er presset opp mot veggen av den pengesterke, moderne industrien. Det er en stereotypi som ikke passer i Marovoglagunen. Sammenlignet med mange andre urbefolkninger klarer folk i Marovo seg svært bra, både i forhandlinger med vestlige interesser og i miljøvernspørsmål. En viktig grunn til dette er at befolkningen i Marovo har vært vant til å omgås andre kulturer, etter århundrer med langveisfarende sjøfolk (Hviding 1996, 1998). Møtet med vestlige sjøfolk på 1800 tallet, og den etterfølgende

kolonialiseringen, skapte ikke de store omkalfatringene i lokalbefolkningens verdensbilde som en del andre urbefolkninger har opplevd¹¹.

Vi mente at det måtte være lov å lage en film om hverdagsliv uten at konflikter gjennomsyrrer alt. "Norge Rundt" har f.eks. lenge vært et svært populært TV-program, men reportasjene er basert mer på hverdagsliv enn konflikt. Vi opplevde det som litt provoserende at en ikke skal kunne formidle en urbefolknings tilværelse uten at det må dreie seg om sult og lidelse, eller konflikter med "den onde vestlige verden". Kan ikke urbefolkninger også ha en udramatisk hverdag? Kanskje er behovet for konfliktvridning et uttrykk for at publikum ønsker å få bekreftet sine antakelser om verden. André Singer kommenterer:

"In other words viewers are happiest with the material they know, can identify with and which roughly corresponds to their current ideology, which would appear to be a truism." (Singer 1992: 267).

Det er vanskelig å formidle en ny kulturforståelse dersom det publikum vil ha, er bekreftelser av et gammelt, etablert virkelighetsbilde i stadig ny innpakning. Kanskje er det skapt en oppfatning av samtlige urbefolkninger som en "utrydningstruet art" som kjemper mot grådige internasjonale selskaper og onde regjeringer, mens de oppløses innefra av sosiale problemer. "The Lau of Malaita" følger f.eks. en etablert oppfatning om at den vestlige verden kommer inn og "ødelegger", eller forstyrrer den gamle kulturen som har eksistert i århundrer.

Det er ikke tvil om at mange urbefolkninger har det vanskelig, men det er for enkelt å plassere alle i samme bås. Hvis tilskuerne ikke ønsker å se urbefolkninger utenfor etablerte stereotypier, er det ikke lett å formidle andre menneskers liv i fremmede

¹¹ En viktig vestlig påvirkning er imidlertid misjonen. Syvende dags- adventistene har etablert en bevegelse i Chea som preger det meste av landsbyens aktiviteter. Bønn hører med i svært mange situasjoner, og vi mente at det var viktig å vise dette, selv om det kan virke gjentakende. En kan imidlertid se at utøvelsen av den kristne troen er en syntese av syvende dags- adventistenes budskap og sterke før-kristne elementer.

kulturer. Vi valgte å tro at et annet levesett kunne være spennende nok i seg selv, hvis det ble riktig formidlet.

På et mer abstrakt plan har vi kanskje en konflikt mellom mennesket og en krevende oppgave, når det gjelder "Kuarao". Vil folk klare brasene i Kuaraofisket? Det er svært vanskelig å organisere alle deltakerne. Det hele kan lett gli ut i kaos. Det er kanskje mer passende å snakke om oppgaveløsning enn konflikt. I Flahertys "Nanook of the North" (1922) kjempet eskimoene for å overleve i et ekstremt klima. Det er en kamp mot naturkreftene, og denne konflikten skaper spenning. Da Flaherty senere skulle filme "Moana" (1926), en dokumentarfilm fra Polynesia, fant han ikke den samme kampen for å overleve. Eskimoene levde under mye mer marginale betingelser. Flaherty løste dette "problemet" med manglende drama, ved hente frem et smertefullt tatoveringsritual som han betalte noen unggutter for å gå gjennom. Skikken var egentlig utdødd for lenge siden (Winston, 1995: 21).

Manus som styringsredskap

En kan ikke vite hva som vil skje i den endelige opptakssituasjonen i et prosjekt som vårt. Hva er så vitsen med å sitte på forhånd og "dikte opp" en rekke mer eller mindre sannsynlige scenarier i et manus? Dette er en arbeidsform som er høyst uvanlig i antropologisk film, og i annen dokumentarfilm påvirket av Cinema Verité eller Direct Cinema.

Ett poeng for oss var at alle delfortellingene, med unntak av Kuaraofisket, skulle være *utbyttbare*, slik at manus kunne fungere som et styringsredskap. Hvis det skulle vise seg at en delfortelling ikke kunne filmes, ville vi sette inn en annen sekvens med en lignende funksjon i helheten. Vi håpet at et slikt utgangspunkt ville gjøre opptaksprosessen mer oversiktlig når vi kom til Chea og så hva vi faktisk kunne filme.

Vi kunne være relativt sikre på at kuarao-festet ville bli arrangert. Chea utfører minst en årlig kuarao i august eller september. Dette hadde Edvard også klarlagt på forhånd. Ledere i Chea og ved nasjonalmuseet i hovedstaden Honiara, hadde videre ytret et sterkt ønske om at kuarao-prosessen ble filmet. De andre delfortellingene bestod i hverdagslige aktiviteter samlet rundt et utvalg personer.

Vårt manus til filmen ble skrevet over en periode på flere måneder der Rolf og jeg laget utkast som vi så gikk gjennom sammen med Edvard. Manusutkastet ble sendt frem og tilbake. På denne måten fikk vi konkretisert våre abstrakte kunnskaper om Marovo til et mer jordnært nivå med fokus på handling.

Tynne og fyldige beskrivelser

Kirsten Hasterup (1992) hevder at antropologisk film og antropologiske tekster beskriver ulike aspekter av virkeligheten. Slik hun ser det viser film det hun kaller "place" - hvordan ting konkret ser ut. Bilder er konkrete og kan bare formidle mening på det nivået. Tekst kan derimot abstrahere og beskrive "space". Ordene kan analysere, eller utføre det Clifford Geertz (1974: 6) kaller *fyldige beskrivelser* ("thick descriptions"). Geertz bruker som eksempel et øyelokk som åpner og lukker seg. Hvis en beskriver dette som en kommunikativ sosial handling (et blink), kan dette være en fyldig beskrivelse¹². I motsetning til dette, kan en tynn beskrivelse bare formidle hva som materielt og konkret skjer. Den kan ikke kommunisere de sosiale konvensjonene rundt øyelokkets bevegelse, slik at dette f.eks. kan beskrives som et konspiratorisk blink i en gitt situasjon. Hasterup bruker eksempler fra en værbukkestilling på Færøyene der hun tok stillbilder. Det konkrete nivået i bildene hennes var ikke i stand til å fange de symbolsk ladede situasjonene som hun kunne beskrive med tekst. Med Geertz vil

¹² En fyldig beskrivelse må nødvendigvis også være grundig og utfyllende. Ikke alle beskrivelser som ikke er tynne, kan kvalifisere til å være fyldige beskrivelser slik Geertz bruker begrepet.

Hasterup hevde at bilder bare kan vise at et øyelokk åpner og lukker seg, ikke hva dette kommuniserer sosialt.

Det ble svært tydelig for oss at film har et overveiende konkret meningsplan når vi forsøkte å skrive et manus med bakgrunn i Edwards bøker og artikler. I hans doktoravhandling¹³ var mange aspekter ved livet i Marovo behandlet svært grundig. Vi mente også at vi kunne mye om Marovo med bakgrunn i disse kildene før vi begynte å skrive manus. Etter hvert ble det klart at den typen mening som Edvard behandlet i sin antropologi, ikke var mulig å visualisere direkte. Hvordan kan en filme f.eks. en klangruppes tradisjonelt opparbeidede rettighet til et område? Et slikt abstrakt meningsplan må utlegges verbalt med kommentarstemme, tekstplakat eller intervju. Vi ville i første omgang unngå å bruke kommentarstemme. Vi mente at det var fare for at filmen kunne virke lukket og at bildene kunne miste sin fortellerkraft, dersom de ble lagt under en kommentar. Vi la i stedet opp til at mye informasjon skulle formidles via intervjuer, selv om vi håpet at vi skulle klare å filme situasjoner på en slik måte at mye av handlingen også kunne "fortelle seg selv". Vi så imidlertid ikke for oss en film i en rendyrket Direct Cinema- stil, der alt skulle være forståelig ut fra aktørenes handlinger alene. Samtidig ville vi unngå en type film der vi måtte "lime sammen" bildene under en kommentarstemme for at noe som helst skulle bli forståelig.

Det var ikke lett å transformere Edwards antropologiske analyser til konkrete bilder og handling. Edwards antropologi, som fyldige beskrivelser, måtte på en måte reverseres til tynne beskrivelser i manus, beskrevet som handling og konkrete visuelle inntrykk. Et manus formidler oftest kun det tilskueren ser og hører, ikke hva dette skal bety. Det gjenspeiler at filmen består av konkrete bilder og lydinntrykk for tilskuerne. Det hjelper ikke at filmskaperen vil formidle noe i manus, så lenge dette ikke kommer frem gjennom det tilskueren kan se eller høre det i den endelige filmen.

¹³ Senere monografi (Hviding 1996).

Vi planla å bruke intervjuer med sentrale aktører for å komme dypere inn i den meningen de selv la i sine handlinger. I ettertid kan vi se at vi allerede på dette stadiet hadde et ambivalent forhold til ulike formidlingstradisjoner. Vi ville på den ene siden formidle antropologisk forståelse. Samtidig ville vi unngå kommentarstemmen som det innlysende virkemiddelet for å formidle slik abstrakt, verbal mening. Vi vekslet med andre ord mellom å ville fortolke og dokumentere.

Vi kom med flere forslag, og det ble etter hvert klarere for Edvard hva vi så etter for å strukturere filmen. Han kom med tilbakemeldinger som gjorde oss mer kjent med stedet på et konkret nivå. Slik sendte vi manusutkastet frem og tilbake. På denne måten fungerte manus som et *pedagogisk hjelpemiddel* der vi lærte om Marovo og Chea, og Edvard forsto mer av de problemene vi sto ovenfor i filmingen.

Vi endte opp med et endelig manus på rundt 40 sider. Det ble en blanding av et fiksjonsmanus med dialoger og handlingsbeskrivelser, og en oppsummering av fakta om Marovo. Vi har altså blandet en form der vi kun beskriver det tilskueren ser og hører, med en form der vi skriver hva vi ønsker at denne skal forstå. I et fiksjonsmanus er en tommelfingerregel at en side skal tilsvare ett minutt i filmen. Vi så for oss at vår film ville bli på rundt en time, men vi mente at det ikke var hensiktsmessig å tvinge prosjektet så rigid inn i formen til et fiksjonsmanus at vi fulgte "ettminuttsregelen". Det følte kunstig å dikte opp så mange situasjoner at vi fikk et komplett manus med handling og dialoger.

Personutvalg og delfortellinger

Ved å skrive et manus ble det også klarere for oss hvordan vi måtte gjøre opptakene. De skulle passe til å redigeres sammen uten kommentarstemme for å orientere tilskueren. For lite fokus på narrativisering i opptaksfasen kunne tvinge oss inn i en ekspositorisk /

diskursiv form i redigeringsfasen. Det viktigste var at vi så at hver delfortelling måtte bygges opp med en *etablering* i begynnelsen, og helst en utgang. Vi så at vi måtte ha opptak som forklarte hvor aktørene befant seg i starten av scenen, og opptak som kunne markere en avslutning av delfortellingen.

En sentral scene i manus er for eksempel at kuaraofisket annonseres i kirken. Vi planla å filme denne kirkeseansen som en liten, selvstendig fortelling. Hvis vi bare hadde filmet inne i kirken, ville det vært vanskelig å forklare tilskueren hva som skjedde. Hvorfor er vi inne i kirken nå? Ved å etablere en begynnelse på sekvensen, kunne introduksjonen av kuaraofisket komme som en handlingssekvens, i stedet for at vi måtte forklare med kommentarstemme hva som skjer. Gudstjeneste i kirken skulle bli en liten fortelling i seg selv.

I manus hadde vi sett for oss et begrenset utvalg av personer. Vi ville f.eks. følge paret Harold og Wendi Jimuru i kirkeseansen. På dette stadiet så vi for oss at en slik personifisering kunne skape identifikasjon og innlevelse hos tilskueren og gjøre det lettere å holde rede på hvem som er hvem. Det er begrenset hvor mange aktører en kan inkludere i en film på en time. Tilskueren trenger tid for å bli kjent med hver enkelt personlighet. Vi håpet også å fange en del situasjoner og "drama" mellom disse aktørene som skulle kompensere for mangelen på konfliktakser i filmen. Personifisering skulle imidlertid vise seg å bli vanskelig i opptak.

Pengestøtte og søknader

En annen funksjon ved manuset var at vi brukte det som grunnlag for å søke støtte i ulike filmfond. Da vi skrev manuset, valgte vi til slutt mildt å overdrive noen konflikter i Marovo, blant annet problemer med tunfiskbåter og tømmerhogst. En viktig grunn til dette var at vi fikk tilbakemelding fra noen av fondene som vi søkte penger i, om at de så etter mer konflikt og "problemer". En vanlig kommentar var at en ikke kunne skjønne

vitsen med å lage film fra Marovo hvis "de ikke har det vondt". I utgangspunktet kunne mange heller ikke forstå hvorfor et norsk filmteam skulle filme på Salomonøyene hvis det ikke hadde noe med Norge å gjøre. Kunne ikke BBC eller noen andre gjøre det? Vårt svar ble å bake inn noen scener i manus der noen av aktørene er etterkommere av norske sjømenn som hoppet av skip på 1920- tallet og slo seg ned i Marovo-lagunen¹⁴. Vi la også inn noen sekvenser med konflikt mellom japanske tunfiskbåter og lokalbefolkningen.

Vi spekket manuset med detaljer, mest for at det skulle være mulig for utenforstående som leste det å se for seg bilder og handling (noe som også gjorde at manus fikk et visst "guttebokaktig" preg, se appendiks B). Etter gjentatte forsøk fikk vi støtte til å utvikle prosjektet videre. Senere fikk vi også opptaksstøtte. Med dette var vi klare for avreise sommeren 1996.

¹⁴ Vi gjorde flere opptak med to etterkommere av norske sjøfolk, blant annet av Viktor Paulsen, sønnen til Helge Viktor Paulsen som angivelig dro ut som sjømann fra Bergen tidlig på 1900- tallet, og senere bosatte seg i Marovo-lagunen.

4. OPPTAK

Etter hvert som sommeren nærmet seg, ble det klart at vi måtte redusere opptakstiden fra flere måneder, som opprinnelig planlagt, til tre- fire uker. Det ble for dyrt med en lengre opptaksperiode, og det hadde heller ikke Edvard tid til. For et lite samfunn som Chea ville det også bli en stor belastning å ha en antropolog og et filmteam boende i mer enn noen uker. Videre var en lenger opptaksperiode problematisk med hensyn til tillatelser for filming og visum. Like før sommeren fikk vi et tilbud om å jobbe som fotografer på et annet antropologisk filmprosjekt på Salomonøyene som de danske antropologene Jens Pinholt og Peter Ian Crawford hadde satt i gang. Dette takket vi ja til.

Opptaksperioden i Marovo-lagunen begynte i september 1996 og varte i litt over tre uker. Da hadde vi allerede filmet i fire uker på Reef Islands, vest på Salomonøyene¹⁵ med Crawford og Pinholt, og hadde begynt å venne oss til kultur og klima. Vi var også godt innkjørt i filmingen. Av utstyr hadde vi med oss et profesjonelt "Beta SP" kamera og et lite, digitalt "DV" kamera. Samtidig hadde Edvard kommet til Salomonøyene og begynte å klargjøre nødvendige forberedelser, tillatelser og avtaler¹⁶.

Edvard hadde gjort en avtale med Solomon Islands National Museum og provinskulturkontoret i Marovo om at vårt filmprosjekt skulle integreres i deres virksomhet. Som en del av denne avtalen skulle vi ha med en lokal "cultural officer", John Nige, i opptak. Han skulle se hva vi filmet, og samtidig selv lære om filming. I

¹⁵ Opptakene fra Reef Islands blir nå (des. 99) redigert av SOT Film og Bergen Museum i samarbeid med Crawford og Pinholt.

¹⁶ Filmprosjektet er et samarbeid mellom Solomon Islands National Museum, Universitetet i Bergen og SOT Film AS. Museet har rett til å benytte opptak til eget bruk, og et evt. økonomisk overskudd skal tilbakeføres til Salomonøyene. Det er ingen selvfølge å få adgang til å filme i dette landet, og flere fjernsynsteam er blitt sendt ut av landet etter å ha troppet opp på flyplassen uten skriftlig tillatelse til filming på forhånd.

mange av sekvensene er det John som har gjort lydarbeidet, noe som gjorde det mulig for Rolf og meg å filme samtidig. John forsto også marovo, som er det lokale språket i Chea. Det gjorde at han kunne styre den retningsstyrte mikrofonen¹⁷ etter hva folk snakket om.

Opptakene startet nesten umiddelbart. I de følgende tre ukene filmet vi i strekk 10 timer dagen eller mer, nesten hver dag. John var til stor hjelp, og vi hadde ikke klart et slikt tempo uten ham. Samarbeidet med den lokale befolkningen i Chea gikk også fint, til tross for at arbeidet var intensivt. Selv om Rolf og jeg ikke fikk kjennskap til landsbyen i dybden, var det svært lett å komme i kontakt med folk. Mange snakket godt engelsk, eller kunne gjøre seg forstått for oss på en blanding av engelsk og "pidgin"¹⁸.

Kuaraofisket kom i gang få dager etter at vi kom til Marovo. Dette hadde folk i landsbyen planlagt lenge på forhånd, men datoen for fisket var blitt fremskyndet. Inntektene skulle gå til skolen, ikke kirken som i manus. Selv om det var avtalt på forhold at vi skulle filme, ble ikke kuarao spesielt iscenesatt for oss. Arrangementet skjer årlig på denne tiden. Folk var svært interessert i at vi skulle filme kuarao. En viktig grunn til det kan være at filmingen dokumenterer klanggrupperingen i Chea sin bruk av området. Det legitimerer deres rettigheter til å bruke stedet. Under selve fiskeseansen gjorde Rolf opptak under vann med det digitale kameraet i en undervannspose, mens jeg satt i en kano med Betakameraet.

Da vi vendte tilbake til Norge i midten av september, hadde vi med ca. 25 timer opptak fra det profesjonelle Betakameraet, og ca. 20 timer opptak fra det lille, digitale videokameraet.

¹⁷ En "helkanon", som isolerer et snevert område av lydkilden.

¹⁸ En blanding av engelsk og melanesisk som fungerer som fellesspråk for mange av øyene i denne delen av Stillehavet

Problemstillinger i opptaksfasen

Delfortellinger og etablering

Vi brukte mye tid på å etablere en klar begynnelse, og helst en slutt på alle delfortellingene. Hver sekvens skulle filmes på en slik måte at den kunne redigeres som en selvstendig liten fortelling som kunne passe inn i en helhet. Den mest verdifulle funksjonen som manuset hadde, var å bevisstgjøre oss på dette. Samtidig tror jeg det kan være vanskelig å forstå hva som er så problematisk med det jeg kaller *etableringer*, for en som ikke har filmet selv. Under mine tidligere erfaringer med filming var det å etablere situasjoner noe av det vanskeligste å huske. Jeg ble ofte så fokusert på den konkrete handlingen som foregikk, at jeg glemte å ta de mindre handlingsorienterte etableringsbildene som en trenger for å bygge opp en sekvens med en forståelig sammenheng. Tilskueren trenger som oftest å vite hvor personene i sekvensen er. Dermed kan man f.eks. bruke et oversiktsbilde av huset der de befinner seg for å orientere tilskuerne. I ettertid kan dette virke selvsagt, men intensiteten i opptakssituasjonen gjør det ofte vanskelig å tenke klart og holde oversikt over alt en bør huske.

I opptak fungerte manus som et hjelpemiddel for å minne oss selv på å huske å etablere delfortellingen med tanke på plasseringen i en helhet. Hvis delfortellingen skal kunne settes sammen med andre delfortellinger i en større sammenheng, er det viktig at den har en begynnelse som er forståelig. Hvis ikke risikerer en å bli tvunget til å bruke kommentarstemme senere, for å lime sammen en rekke fragmentariske inntrykk. En tvinges inn i en diskursiv form, i Bromheads terminologi. Edvard, Rolf og jeg hadde også et møte hver kveld der vi planla den neste dags opptak¹⁹. En hovedsak var å planlegge intervjuer som skulle kunne forklare og kontekstualisere de aktivitetene vi

¹⁹ Scenen der Edvard og Harold prater sammen i kveldslys er filmet etter en slik kveldsprat, uten at de visste at kamera gikk.

filmet. Dette var også en måte å unngå å gjøre oss avhengige av en kommentarstemme på.

For en fersk videofotograf er det lett å tenke at en skal gjengi det som skjer. En mer erfaren fotograf leter etter bilder som gir grunnlag for å bygge opp og konstruere en sekvens med bilder. På en måte var skrijving av manus en form for "tørrtrening" for oss. Det å beskrive handlingen som en sekvens i manus, gjorde det innlysende at det var nødvendig med en hel rekke etableringsbilder. Selv om både Rolf og jeg hadde en del filmerfaring fra før, var ingen av oss så drevne at dette var en selvfølge for oss.

Noen ganger hadde vi mye tid til etableringer. I sekvensen i begynnelsen av "Kuarao", der Veriti og noen andre menn diskuterer et emne for treskjæring, hadde jeg god tid til å ta et bilde av huset til Veriti og konen hans som kommer inn, før jeg startet filmingen i huset. Bildet av huset forklarer hvor Veriti befinner seg. Begynnelsen av fiskeseansen er et eksempel på at det kan være mye vanskeligere. Det hele startet i femtiden om morgenen. Tidspresset var stort for å ordne med utstyr, få organisert og gjort avtaler og kommet oss avgårde. Vi var klar over at vi trengte opptak fra tiden før fiskesekvensen startet, slik at tilskuerne ikke skulle bli kastet rett inn i handlingen. Da måtte vi kanskje ha skapt en pause med noen landskapsbilder og brukt kommentarstemme med en forklaring om at fisket er i gang. Det var ikke mulig å filme folk som dro fra kaien i Chea. Vi måtte ha tid til å komme oss til Kemu-stranden der fisket skulle foregå, før de andre. Løsningen ble at vi hastet avgårde med en motorkano, slik at vi kunne være klar på stranden når kanoene med folk fra landsbyen kom. Dette var en presset situasjon. Edvard måtte holde dialogen gående med fiskelederne Harold og Veriti om hvor og når ting skulle skje. Rolf skulle i tillegg filme under vann, og digitalkameraet måtte monteres i undervannspose og testes før selve fisket begynte. Det hele ble ganske kaotisk. I slike situasjoner er det fristende å tenke at det viktigste må være selve hendelsen, og ikke bilder og folk som kommer og går, men vi presset oss til å etablere også dette.

Det at Rolf og jeg fokuserte på oppbyggingen av fortellingene, var til tider en belastning for samarbeidet med Edvard. Han hadde sin fulle hyre med å arrangere avtaler og holde oversikt over når og hvor ting skulle skje, i et samfunn der ingen ting går etter klokken. Jeg fikk inntrykk av at han ofte syntes det var underlig at vi var så opptatt av å filme etableringsbilder, selv om vi hadde hastverk med å komme av gårde. Det var heller ikke lett å forklare hvorfor vi mente dette var så viktig. Jeg tror mye av den bevisstheten Rolf og jeg har om etableringsbilder og overganger er basert på felles erfaring fra tidligere og arbeid med manus. Mye av denne fellesforståelsen er ikke uttalt.

Det at vi var så fokusert på sammensetningen av sekvenser, gjorde også at vi fikk tatt mange landskaps- og detaljbilder som ikke var direkte relevante for handlingen. I materialet har vi mengder av bilder av dyr og planter, og mange generelle landskapsbilder. Vi så dette som viktige pausebilder, for å lage luft mellom sekvensene.

Utbyttbarhet

I manusarbeidet hadde vi satset på at vi kunne bytte ut delfortellingene ettersom vi så hva som var mulig (og umulig) å filme. Dette viste seg å være ganske vellykket. En del hendelser utspilte seg overraskende likt manus, som kuarao-fisket. Andre ganger ble vi oppmerksom på handling som kunne bli interessante delfortellinger "utenfor manus". Manus gjorde det også lettere å se for seg sekvensene i en helhet. Dette påvirket igjen måten vi filmet på.

Vi hadde f.eks. sett for oss at kuarao-fisket skulle arrangeres til inntekt for en ny kirke, da vi skrev manus. Etter at vi kom til Chea ble det klart at dette arbeidet var utsatt. Folk ville uansett arrangere kuarao. Det gjøres tradisjonelt en gang i året i august eller september. Nå skulle inntektene gå til skolen. Dermed erstattet vi kirken med skolen i manuset. Det ble klart at skolen ville få en større rolle i filmen, og vi planla opptak fra

en skoledag, selv om dette ikke var med i manus på forhånd. Det ble også viktig å filme på basaren som kommer sist i "Kuarao". Dette var den endelige avslutningen av begivenheten, der overleveringen av pengene til skolen skulle finne sted. I ettertid kan det virke innlysende at vi burde filme dette. I opptakssituasjonen, med tidspress og kaos, var det ikke så lett å holde en slik oversikt.

Arbeidspress og planlegging på forhånd

Da opptakstiden ble redusert til tre - fire uker, valgte vi å prøve å gjøre så mye som mulig på denne korte tiden. Selv om manus hadde stor verdi når det gjelder å plassere delfortellinger i en sammenheng, kan en så tett planlegging og et så stramt program også ha uheldige sider.

I ettertid ser jeg at tempoet førte til at vi mistet en del nærhet i opptakene. Til tider gikk vi på "autopilot" med filmingen, ettersom vi arbeidet så intensivt i den stekende varmen. Da var vi ofte så slitne at vi knapt oppfattet hva som foregikk. Det at John var med som lydmann, var allikevel en av grunnene til at det hadde en hensikt med så lange arbeidsøkter. Opprinnelig hadde vi planlagt at Edvard skulle føre mikrofonen. Når John tok denne funksjonen, ble Edvard frigjort slik at han kunne gå i forkant og finne ut hva som skulle skje videre, med hvem og hvor. Rolf og jeg kunne også diskutere med John og finne ut mer om hva som foregikk.

Hver kveld måtte vi over til naboøya og lade batterier hos den lokale handelsmannen, som hadde et strømaggregat. Dette tok mye tid. I tillegg fikk vi infeksjoner i alle små rifter og sår i huden, og det tok mye tid og krefter å pleie dette²⁰. Hadde vi tatt det roligere, kunne vi kanskje kommet mer inn i situasjonene, og latt denne forståelsen

²⁰ Ved å hoppe inn og ut av kanoer på vei til opptak, og dermed ned i sjøen, var det ikke mulig å få bandasjer og desinfiserende midler til å knekke småinfeksjonene. Bandasjene ble våte og falt av.

dirigere filmingen. Intensiteten i arbeidet gjorde også at det var vanskelig for meg å se noen alternativer til Edvard sin måte å se Marovo på.

Tidspress preget også intervjuene. Det ble ikke tid til å oversette disse i Marovo. Dermed hadde ikke Rolf og jeg oversikt over hva vi hadde fått med. Det ble heller ikke tid til å gå nøye gjennom spørsmålene før intervjuet. Edvard skrev imidlertid en logg som gjorde at han hadde en viss oversikt over tema og innhold i intervjuene. I ettertid ser vi at vi burde ha tatt med en del spørsmål om personlige forhold og hverdagslige saker som kanskje ikke syntes så relevant i intervjusituasjonen, der Edvard var mer fokusert på handling og aktivitet. Slike personlige detaljer kan virke uvesentlig i et fagmessig, antropologisk perspektiv. Imidlertid kan slike sekvenser være svært effektive som et virkemiddel for å tegne en personlighet i et intervju.

Det å arbeide så intensivt hadde også sine fordeler. Vi har filmet et stort materiale på så kort tid at folk i Chea ikke ble lei av oss. Hvis vi hadde vært i der i tre måneder, ville det vært en stor belastning for landsbyen. Det høye tempoet er også hovedgrunnen til at vi nå sitter med et så stort råmateriale at det kan bli til flere forskjellige filmer.

To kameraer

Av de kameraene vi hadde med oss var et av typen "Betacam SP"²¹, et profesjonelt format, og et semiprofesjonelt "DV"²² digitalt videokamera, som ikke var stort større enn et vanlig speilreflekskamera. Vi hadde ikke fått tid til å teste kvaliteten på det lille kameraet, og regnet dette som et reservekamera, samt et kamera vi kunne bruke til undervannsbilder. I ettertid viste det seg at det meste vi har filmet med DV-kameraet er helt på høyde med opptak fra Betakameraet. Dette fikk innvirkninger på oppbygningen av filmen.

²¹ JVC KY27 kamera m. SONY PVV1 Beta SP recorder.

²² SONY VX 1000 mini DV kamera.

Noen ganger gjorde vi opptak på ulike steder på samme tid med de to kameraene. I selve fiskeseansen tok Rolf undervannsbildene med det lille kameraet, mens jeg filmet med Betakameraet i en kano. Under andre opptak, som i en del av lianesekvensene, ruslet en av oss rundt med det lille kameraet for å fange andre situasjoner enn selve lianhentingene.

I noen situasjoner filmet vi de samme hendelsene med to kamera samtidig. Vi plukket nærbilder med det lille kameraet, mens Betakameraet ga helbilder som skulle gi en oversikt over handlingen. Edvard og John fulgte stort sett Betakameraet, som dermed utgjorde en hovedenhet med fotograf, lydmann og antropolog. Den av oss som brukte det lille kameraet kunne vandre rundt og plukke bilder "fritt og impresjonistisk".

Vekslingen mellom to kamera gjorde at vi kunne bruke en manipulert klippestil i redigeringen. Vi kunne f.eks. veksle mellom nær- og helbilder når Harold og Veriti instruerer mennene på stranden før de henter lianene i skogen. Opptak fra to kamera gjorde også at vi senere noen ganger kunne klippe mellom sideløpende handlinger som faktisk utspilte seg samtidig. Med bare ett kamera vil et inntrykk av parallelle handlinger nødvendigvis være konstruert i ettertid.

Konfliktmangel og personifisering

Ved at vi valgte å unngå å fokusere på konflikter, mistet vi det vanligste virkemidlet for å "drive" filmen fremover. Det fantes interessante konflikter i mindre skala i Chea, men dette var vanskelig for Rolf og meg å komme inn i. Blant annet er landsbyene i Marovo strengt hierarkisk oppbygd, og det ligger latente konflikter i denne maktstrukturen. Dette er konflikter på et mer personlig plan mellom enkeltindivider.

Da vi skrev manus, regnet vi med at vi kunne velge ut et fåtall hovedaktører. Vi så også for oss at vi kunne bruke intervjuer av disse personene til å forklare mye av det som skjedde. Dette viste seg å være noe av det vanskeligste å få til.

Da vi kom til distriktshovedstaden Seghe før opptaksperioden, måtte vi først ordne med å få de endelige tillatelsene til å filme. Da hadde vi allerede fått tillatelse fra regjeringen sentralt. Det hadde Edvard ordnet tidligere, mens vi filmet på Reef-øyene. I utgangspunktet hadde det lokale kommunestyret satt som krav at vi filmet i *hele* Marovo-lagunen -- som består av nesten 50 landsbyer. (Spesielt viktig var det at vi filmet i de landsbyene som representantene i kommunestyret selv kom fra). Etter lange forhandlinger med kommunestyrets president og sekretær ble avtalen tillempet slik at vi kunne holde oss primært i Chea, hvor Edvard hadde bodd mesteparten av tiden tidligere under sine feltarbeider.

Edvard mente imidlertid at det ville føre til vanskeligheter å plukke ut kun noen få innbyggere. Når filmingen ble betraktet som et gode, var det vanskelig å velge ut et lite antall hovedaktører. Edvard mente også at livet i Marovo er preget av at ulike personer er eksperter på ulike aktiviteter. Fra lokalbefolkningens synspunkt, ville være rart dersom kun noen få personer skulle representere mange ulike aktiviteter.

I praksis endte dette opp med et slags kompromiss. Harold Jimuru var den mest sentrale karakteren i manuset. Under filmingen var han også med som praktisk hjelper i de fleste situasjonene. Dermed fikk vi også anledning til å gjøre mange opptak av Harold. Under filmingen prøvde vi å holde oss til et lite utvalg personer så sant det var mulig. Uansett endte vi opp med at de ulike delfortellingene ble preget av å ha varierende personer i "hovedrollen". Dette gjorde det senere vanskelig å redigere filmen slik at tilskuerne kunne bli kjent med noen få, utvalgte personligheter. Ved at vi måtte spre oss på flere personer mistet vi også muligheten til å komme så nært inn på enkeltkarakterer at vi kunne fange små drama og samhandling som kunne ha vært interessant for tilskuerne.

5. REDIGERING OG TILSKUERENS MULIGHET FOR TOLKNING

Vi kom tilbake fra Salomonøyene i oktober 1996. Da var vi temmelig syke og utslitte alle sammen og trengte en pause fra filmen. Arbeidet med gjennomsyn og indeksering av sekvenser i råopptakene startet rett etter nyttår 1997. Vi ble snart klar over at redigeringsfasen kom til å ta mye lenger tid enn vi hadde trodd før opptak. Særlig det å oversette fra det lokale språket tok tid. Spørsmålet var hva vi nå kunne få til ut fra det vi faktisk *hadde filmet*. I motsetning til opptaksfasen, hadde vi god tid til å reflektere over mulige løsninger når materialet nå skulle struktureres på nytt.

Omdefinering av prosjektet og en ny målgruppe

Da vi så gjennom opptakene første gang, virket materialet relativt enkelt å redigere med tanke på å lage fortellinger. De fleste av hovedbolkene i råopptakene har nok bilder til at vi kan bygge opp delsekvenser med en etablert begynnelse og slutt. Det var allikevel ikke bare å sette i gang med klippingen ut fra den planen vi hadde i manus på forhånd. Mange hendelser hadde utspilt seg annerledes enn dette, og flere av sekvensene i manus skjedde ikke i det hele tatt under opptak. Vi filmet også en rekke situasjoner som vi ikke hadde sett for oss før vi kom til Marovo-lagunen. Råmaterialet var så stort at vi mente at vi måtte bli bedre kjent med det før vi laget en "helhetsfilm" om Chea.

Da vi gikk gjennom opptakene, så vi også at det var mulig å lage flere filmer som kunne passe for undervisningsbruk i antropologi. Vi har filmet en rekke forskjellige aktiviteter

som kan bli til selvstendige filmer. Derfor bestemte oss for at vi ville starte med å lage flere delfilmer for å få bedre kjennskap til materialet. På denne måten ville vi også få ferdige resultater mye raskere. Disse delfilmene skal senere settes sammen til en helhetsfilm for et allment publikum, slik målsetningen opprinnelig var.

Det er viktig å understreke av vi med dette *byttet målgruppe* for filmprosjektet. I utgangspunktet skulle vi lage en film for et fjernsynspublikum som ikke hadde spesielle kunnskaper om antropologi. Nå bestemte vi oss for at vi først ville lage en film rettet mot *antropologistudenter*. Edvard planla blant annet bruk av filmen til undervisning i grunnfag i sosialantropologi. Redigeringen virket også lettere med tanke på denne målgruppen, fordi vi mente filmen kunne bli en del lenger enn en fjernsynsdokumentar om kuaraofisket. Noe av det vanskeligste er ofte å avgjøre hva som *ikke* skal være med i den endelige filmen av relevante råopptak. I en fjernsynsversjon ville vi ha kuttet mange sekvenser ned, eller tatt dem bort for å få filmen kjappere. Dette innebærer ikke at en film kan være "uendelig lang" fordi den skal brukes som undervisningsfilm, men et spesielt interessert publikum vil antakelig godta en grundigere gjennomgang av et emne.

Eksperimentelle utgangspunkter

"Kuarao" er et eksperiment slik den er i den vedlagte versjonen. Vi arbeider videre med nye versjoner av kommentarstemmen, samt med oversettelse til engelsk. Filmen er lang, 55 min, og beskriver det praktiske arbeidet med kuaraofisket grundig. Med hensyn til lengde er filmen på linje med flere antropologiske filmer som er laget i den observasjonelle stilen, selv om mange av disse også er lengre.

Det som skiller "Kuarao" fra de fleste antropologiske filmer, er at vi har brukt narrativisering og klipping på en ganske synlig måte. Vi har også brukt noe kommentarstemme, selv om denne ikke er utformet i den typisk ekspositoriske formen.

Dette er et resultat av et ønske om å eksperimentere med den tabubelagte kommentarstemmen, noe vi bestemte oss for å prøve etter at vi hadde begynt å redigere. Bruken av kommentar innebærer en kursendring sammenlignet med våre opprinnelige planer, der vi ville klare oss helt uten dette virkemiddelet. "Kuarao" hadde nok vært forståelig også uten kommentarstemme. Tradisjonelt blir bruk av kommentarstemme nærmest automatisk avvist i "seriøs" antropologisk film. Vi ville vi ikke uten videre godta at kommentarstemme nødvendigvis må virke autoritært slik at den, i Ecos terminologi, lukker filmen.

Samlet sett har vi konstruert "Kuarao" på en måte som man vil kjenne igjen fra fjernsynsdokumentaren og fiksjonsfilmen. Vi har forsøkt å bruke disse stilgrepene i en tradisjon der den konstruerte formen ikke er særlig akseptert. Filmen er relativt tidstypisk på den måten at den representerer en sjangerblanding²³. Hadde "Kuarao" blitt laget noen år tidligere, hadde det kanskje vært naturlig å lage den i en mer registrerende, dokumentasjonsorientert, refleksiv stil.

Spørsmålet blir dermed om vår måte å lage film på gjør at publikum lever seg inn i filmen og får en "riktig" forståelse av samfunnet i Marovo og av kuaraoarbeidet. Tilskuerorientert realisme var, som nevnt, utgangspunktet vårt. Alternativt kan et så manipulert filmspråk svekke filmens verdi som en representasjon av en virkelig hendelse. Nå i ettertid ser jeg at "Kuarao" kan gi et mer belærende og konstruert inntrykk enn det vi hadde sett for oss i utgangspunktet. En viktig diskusjon er derfor om dette kanskje følger med som "nissen på lasset" når man bruker grep fra fiksjonsfilmen.

²³ Selv om sjangerblanding er tidstypisk, betyr ikke det at dette preger de fleste dokumentarfilmer eller antropologiske filmer som lages i dag.

Det praktiske arbeidet og samarbeidet i redigeringen

Rolf og jeg arbeidet sammen med Edvard på den måten at vi klippet stadig nye versjoner av filmen og laget skisser til kommentarstemme, som Edvard etterpå gikk gjennom. Selve utformingen av innholdet i kommentarstemmen har Edvard stått for. Rolf og jeg har laget forslag og gitt premisser for hvordan "Kuarao" skulle utformes med tanke på form og stil. Så langt som mulig ville vi dele arbeidet slik at Rolf og jeg skulle ha ansvaret for det vi så som de filmatiske, formbaserte avgjørelsene, mens Edvard styrte det som angikk antropologisk innhold. Dette er et skille som det er vanskelig å holde klart. Blant annet ble mye av klippingen bestemt ut fra innholdet i det aktørene sier, noe som gjorde at Edvard måtte involveres i de konkrete klippeavgjørelsene. Grensene er også flytende på den måten at Rolf og jeg har kommet med innspill om hva vi mener passer å ta med av antropologisk faginnhold. Edvard har videre gitt sine innspill til dramaturgisk og estetisk bestemte avgjørelser. Arbeidsdelingen dannet allikevel et utgangspunkt. Når jeg senere vil argumentere for at filmen kan virke belærende, er dette imidlertid ikke et resultat av at Edvard har insistert på at filmen skulle bli slik.

Det er også et poeng at mange av opptakene er påvirket av innspill fra befolkningen i Chea, som stadig kom med forslag til hva vi kunne filme. Marovofolket er "prosjektorienterte" på den måten at de har en klar oppfatning av at visse aktiviteter henger sammen med andre i en helhet (Edvard, samtale). Ofte mente de at det var helt nødvendig at noe ble filmet fordi vi tidligere hadde gjort opptak av en annen aktivitet som de mente hang sammen med dette.

Det er vanskelig å problematisere hvordan Edwards rolle har påvirket formidlingen i "Kuarao". I utgangspunktet kan det virke klart at denne hovedoppgaven burde belyse hva Edwards syn har betydd for å "vri" til filmen etter hans forståelse av Marovolagunen. Dette må nødvendigvis ha hatt en stor innvirkning. Når jeg i stedet har valgt å fokusere på form og struktur i filmen, er det blant annet fordi jeg synes det er vanskelig

å se en virkelighet i Marovo som på en eller annen måte er "alternativ" til Edwards oppfatning. Opptaksfasen var så intensiv rent praktisk at det er problematisk å betrakte min egen opplevelse av Marovo analytisk. Vi sto opp, spiste og filmet til vi stupte i seng. Da er det ikke lett å reflektere over sitt eget eller andres virkelighetsbilde på noe annet enn en helt overfladisk måte.

Den antropologiske filmskaperen Timothy Asch har i flere sammenhenger hevdet at antropologen Napoleon Chagnon overdrev fokuseringen på Yaomamôindianerne som ekstremt krigerske, da de sammen laget flere filmer om denne urbefolkningen. (Collier 1988: 84). Asch laget blant annet en film som viser en far som ømt og kjærlig bader barnet sitt – noe Chagnon protesterte høylydt mot å kaste bort film på. Jeg har ikke hatt tilsvarende opplevelser som jeg synes bryter med Edwards oppfatning av Marovo-lagunen. Dette betyr ikke at Edvard har "rett", og ikke kan kritiseres. Poenget her er at en alternativ oppfatning ikke lå oppe i dagen for meg verken da vi gjorde opptakene, eller nå i ettertid. Den forståelsen Rolf og jeg har fått er en tolkning av Edwards oppfatning, supplert med egne opplevelser i en kort periode. Derfor er det også vanskelig å sammenligne Edwards virkelighetsbilde med en annen forståelse av virkeligheten når det gjelder Marovo-lagunen.

Fortellere i "Kuarao"

"Kuarao" veksler mellom å formidle en fortelling, og å gi generell, kontekstualiserende informasjon om landsbyen Chea og Marovo-lagunen. Høvdingen, Pastor Kata, snakker f.eks. om hvordan livet er i Chea, uten at dette er direkte knyttet til kuarafisket. I visse partier av filmen er intensjonen å formidle utfyllende kunnskap om Chea. I i andre sekvenser er hensikten å vise hvordan kuarafisket skjer. Dette gjør vi med informasjon fra mange kilder. Vekslingen mellom å forklare (intervju, kommentarstemme) og

fortelle med bilder, kan en se på mange nivåer i filmen. Den blir synlig blant annet som en blanding av trekk fra ulike filmtyper, i filmens vekslende tiltaleform ovenfor tilskueren og i dens stilistiske utforming. En analyse ut fra fortellerposisjoner kan belyse dette.

Finnes det egentlig en "forteller" i en film? Begrepet er ikke uproblematisk. David Bordwell mener at fortellerbegrepet er misvisende, og at filmen kun etterligner fortellerens rolle:

...the narrational process may sometimes mimic the communication situation more or less fully. A text's narration may emit cues that suggest a narrator, or a "narratee" or it may not. (Bordwell 1985: 62)

Bordwell mener at film bør analyseres ut fra filmens egne virkemidler og tilskuerens konstruksjon av mening. Edward Branigan følger Bordwells syn når det gjelder konstruksjon av mening på et kognitivt plan, men hevder at det er nyttig å beholde fortellerbegrepet:

It may well be that "narrator" is a metaphor, but if so, one that permeates our thinking about the world, and is in need of explanation on that basis (Branigan 1992: 110)

En fortelleranalyse er kanskje for abstrakt når en arbeider praktisk med klipping. Da vi redigerte "Kuarao", var vi mest opptatt av konkrete løsninger, og av den måten vi antok at tilskueren ville reagere på. Oftest var de avgjørelsene vi tok basert på intuisjon eller løse antakelser om hvordan tilskueren ville reagere.

I ettertid mener jeg likevel at det kan være nyttig å analysere filmen ut fra forskjellige fortellerfunksjoner og deres plassering i et hierarki. Det kan belyse retorikken i filmen. Informasjonen i "Kuarao" kommer fra mange ulike kilder: kommentarstemme, intervjuer, handling osv. Ved å se på fortellere på ulike nivåer, er det mulig å belyse retoriske grep som vi ikke har vært særlig bevisste på at vi brukte da vi gjorde det praktiske arbeidet.

Lukkede tekster og den formelle stemmen

En viktig grunn til at vi ville unngå kommentarstemme i planleggingsfasen, var at vi ville unngå å lage en film som, i Ecos terminologi, var lukket. Vi ville i stedet vekse mellom å forklare med intervjuer og formidle kuaraofisket gjennom handlinger og uttalelser fra aktørene. Når vi senere valgte å bruke noe kommentarstemme, var det et eksperiment for å se om vi kunne lage en åpen film *med* kommentarstemme.

"Kuarao" kan ikke sies å være lukket på den samme måten som Martinez hevder at filmen "Magical Death" er det (jrf. ovenfor). Vekslingen mellom informasjonskilder og de lange handlingssekvensene uten kommentarstemme skaper et mer åpent inntrykk. I flere sekvenser ligger "Kuarao" tett opp til den tradisjonelle, observasjonelle antropologiske filmen. Andre sekvenser bryter med denne stilen. I ettertid kan en imidlertid se at tilskueren kan ledes til å tro at tilværelsen i Chea "bare er sånn" fordi virkelighetsbildet bekreftes fra så mange kilder som ikke motsier hverandre. "Kuarao" er *harmonisert*, uten at det kommer frem i filmen. Dette tenkte vi ikke over i redigeringsfasen.

Plantinga mener at *filmens stemme* ("voice") er nyttig som et begrep for å grovkategorisere dokumentarfilm. Han tar utgangspunkt i Nichols som beskriver filmens stemme som:

...that which conveys to us a sense of a text's social point of view, of how it is speaking to us. In this sense "voice" is not restricted to any code or feature such as dialogue or spoken commentary. Voice is perhaps akin to that intangible, moiré like pattern formed by the unique interaction of all of a film's codes, and it applies to all modes of documentary (Nichols 1985: 260)

Filmens stemme favner videre enn sjangerbegrepet. Nichols begrep beskriver hovedtrekk i filmens stil. Det sentrale her er hvordan filmen stiller seg til formidling av kunnskap. Noen filmer formidler kunnskap med trygghet og autoritet. Andre tar forbehold om at "sikker og sann kunnskap" ikke er oppnåelig. To vidt forskjellige dokumentarfilmer kan allikevel bruke den samme typen stemme. En finner f.eks. en allvitende "voice of God" som et stiltrekk i mange ulike dokumentarfilmtyper.

Plantinga (1997: 124) trekker frem to hovedtyper av dokumentarfilm. Den tradisjonelle dokumentarfilmen bruker den *formelle stemmen* ("the formal voice"). Kjennetegn ved denne er en entydig representasjon og en formidling av "sikker kunnskap". Tema i filmen er ofte enkeltsaker som skal illustrere en generell påstand. Filmer som bruker den formelle stemmen gir tilskueren en trygg forvissning om at filmskaperen formidler "sannheten". En får vite det som er nødvendig for å forstå.

Den formelle stemmen innebærer en høy grad av det Plantinga (1997: 107) kaller epistemologisk autoritet. Kunnskap formidles som trygg, sann og ofte, men ikke nødvendigvis, objektiv. Dette kjenner en igjen fra den klassiske dokumentarfilmen som forklarer oss om verden. Slik oppsummerer Plantinga måten den formelle stemmen ser på kunnskap:

The formal voice explains; it teaches and directs. It maintains a hierarchical relationship with the viewer, such that the viewer is taught by a discursive presence that assumes a position of knowledge (Plantinga 1997: 115)

Nichols (1991: 31) beskriver det samme som "ephistephilia". Han antyder at den tradisjonelle dokumentarfilmen substituerer fiksjonsfilmens identifikasjonsmekanismer med kunnskaps-facinasjon, en "god" følelse av makt, kunnskap og kontroll over et emne:

Knowledge, as much or more than the imaginary identification between viewer and fictional character, promises the viewer a sense of plenitude or self-sufficiency. Knowledge, like the ideal-ego figures or objects of desire suggested by the characters of narrative fiction, becomes a source of pleasure that is far from innocent (Nichols 1991: 31).

For både Nichols og Plantinga er det mest uheldige med epistemologisk autoritet i dokumentarfilm, at man ikke tydeliggjør hvor filmen plasserer seg i en større sammenheng med hensyn til føringer i rådende ideologi og sosiale prosesser.

Motpolen til den formelle stemmen er film som kommuniserer med den *åpne stemmen* - som nøler med å komme med generelle sannheter. Denne typen dokumentarfilm er mer rettet mot å vise enn å forklare, slik den formelle stemmen gjør. Den

observasjonelle dokumentarfilmen er et eksempel på en filmtype med åpen stemme. Den er motstrebende når det gjelder å komme med påstander om verden generelt og gi "objektiv kunnskap". Den forteller om enkeltstående tilfeller uten å komme med allmenngyldige påstander.

Bromhead kritiserer den tradisjonelle dokumentarfilmen der alt skal forklares. Hun hevder at film som bruker den åpne stemmen ikke bør betraktes som mindreverdige:

Just to share, enjoy and emphathise with the subject of the film is insufficient for many people, as though the analysis of situations is in some way intrinsically superior. (Bromhead 1996: 2)

En kan allikevel trekke en linje her til et av hovedproblemene ved Direct Cinema, nemlig emnevalg. Kanskje bør en ha større rom for den åpne filmen som bare viser "livet som leves". Et problem er at filmskaperne kan trekkes kun mot temaområder som engasjerer tilskuerne følelsesmessig, på samme måte som Direct Cinema- bevegelsen ble trukket mot emner som "forteller seg selv", ut fra en krisestruktur. Det er imidlertid ikke sikkert at den følelsesmessig engasjerende, åpne filmen formidler noe viktig utover sin underholdningsverdi. Bromhead argumenterer for en ektefølt humanisme og et ønske om å møte mennesker på deres egne premisser. En mer kynisk infallsvinkel ser en i dokumentarfilm og TV-programmer, som gir overfladiske "følelseskick" og er kommersiell konsumvare i fjernsyn.

En film bruker ikke *enten* den åpne *eller* den lukkede stemmen slik Plantinga ser det. Dette er to poler på en akse, og filmen kan plassere seg mellom disse ytterpunktene. Det er videre viktig å understreke at en film som bruker den formelle stemmen i utgangspunktet ikke er "umoralsk" etter Plantingas syn²⁴. Begrepene "autoritær" og "lukket", som ofte knyttes til den formelle stemmen, kan lett signalisere at noe er galt. Det sentrale er imidlertid å se hvordan infallsvinkelen kan påvirke tilskuerens forståelse.

²⁴ Men det er vanskelig å unngå å se at både Nichols og Plantinga foretrekker den ikke-autoritære, åpne dokumentarfilmen.

Selv om vi har unngått en autoritær kommentarstemme, er "Kuarao" til en viss grad preget av en "skolelærerholdning". I arbeidet med å narrativisere og konstruere har vi latt det skinne gjennom, som et trekk fra den formelle stemmen, at vi skal "forklare hvordan verden er i Marovo". Vi presenterer også en harmonisert virkelighetsforståelse uten interne motsigelser.

I ettertid vil jeg konkludere med at "Kuarao" langt på vei er åpen i Ecos forstand, men filmen kommuniserer ikke med den åpne stemmen. Jeg skal forsøke å vise hvordan filmens "slentrende, tilforlatelige" preg og kildevariasjonen kanskje tilslører det selektive utvalget vi har gjort, og som resulterer i formidlingen av én enkelt, "definitiv" versjon av Chea og Marovo.

Fortellerhierarkier

Det finnes mange ulike måter å beskrive fortellere i en tekst eller en film på. Her har jeg valgt å bruke et oppsett fra Branigan (1992), der han stiller opp fortellere i et hierarki. Dette er hovedsakelig rettet mot fiksjonsfilm slik Branigan bruker begrepene, men fortellerhierarkiene kan også belyse dokumentarfilm. Det sentrale er funksjonen fortelleren har som formidler av informasjon ut fra sin plassering innenfor eller utenfor den diegetiske verden. Fortellere på ulike nivåer har forskjellige muligheter til å vite hva som foregår i handlingen, ut fra hvor de er i hierarkiet. "Voice of God"- fortelleren vet f.eks. om alt som skjer, og skal skje, mens en karakter (aktør) i filmen får sin kunnskap om hva som skjer ut fra hvor han eller hun er i den diegetiske verden.

Nivåene utelukker ikke hverandre, og en fortellerfunksjon kan virke på flere nivåer²⁵.

Branigan mener at en kan skille ut følgende idealtyper av fortellere (mine oversettelser):

NIVÅER AV FORTELLERE

1) historisk forteller	filmen / teksten	historisk publikum
2) ekstra-fiksjonell forteller	fiksjon	ekstra fiksjonell tilhører
3) ikke-diegetisk forteller	diegetisk historie-verden	ikkediegetisk tilhører
4) diegetisk forteller	hendelse / scene	diegetisk tilhører
5) ikke-fokalisert karakter-forteller	handling	karakter
6) ekstern fokalisering	språk	observatør
7) intern fokalisering (overflatisk)	persepsjon	identifikasjon
8) intern fokalisering (dybde)	tanke	identifikasjon

(Branigan 1992: 87)

Jeg skal ta for meg betydningen av de ulike nivåene etter hvert som jeg bruker dem. For Branigan er poenget at fordelingen av den informasjon som tilskueren bygger opp fortellingen med, kan betraktes ut fra fortellere på ulike nivåer, selv om de fungerer samtidig.

I en fiksjonsfilm brukes ofte varierende nivåer av kunnskap til å skape spenning og drama. Som tilskuere kan vi f.eks. få vite at det er en bombe i et rom som karakterene ikke vet om (suspense). I dokumentarfilmen brukes kunnskapshierarkiene oftere, bevisst eller ikke, som et retorisk virkemiddel for å legitimere eller sannsynliggjøre det som presenteres (Branigan 1992: 204)

²⁵ Branigans system kan virke litt rotete, og det er noe uklart hva kolonnene skal stå for. Jeg skal forsøke å klargjøre begrepene på etter hvert som jeg bruker dem.

I "Kuarao" har Edvard en helt spesiell rolle som forteller. Han er tidvis med i filmen som aktør, han leser kommentarstemmen og han er en av de virkelige (historiske) skaperne av filmen. På denne måten flyter fortelleren Edvard mellom flere nivåer i hierarkiet, og virker samtidig i flere fortellerfunksjoner. Jeg skal se på de ulike nivåene og fortellerfunksjonene, spesielt med tanke på Edwards rolle.

Den historiske fortelleren

Den *historiske fortelleren* i Branigans system er den, eller de, som faktisk har laget filmen. I de fleste spillefilmer, og i "Kuarao", er dette flere personer, og det kan være vanskelig å trekke frem én enkelt "auteur".

Noe som særpreger dokumentarfilm, er at filmskaperen ofte gjør sin person til en del av filmens retorikk. Det er f.eks. et poeng at Gerhard Helskog fra TV2 fremstår som skaperen av, eller redaktøren for, sine journalistiske dokumentarfilmer og reportasjer²⁶. Noen vil oppfatte dette som en garanti for integritet, andre som et varemerke for en overfladisk underholdningsstil.

I "Kuarao" fremstår Edvard som den tydeligste historiske fortelleren ved at han er representert i kommentarstemme, i handling og i kreditering på rulleteksten. Det går frem at sosialantropologen Edvard Hviding har vært med å lage denne filmen, og at han personlig leser kommentarene²⁷. Når filmen blir brukt i undervisning, vil den kanskje bli presentert slik at Edvard trekkes frem som antropolog på forhånd, eller selv introduserer filmen. I etterkant av visning vil også rulletekstene vise Edwards rolle. Som antropolog er Edvard dermed med på å legitimere kunnskapsformidlingen i filmen. Hans bakgrunn gir en "garanti" for at den formidlede kunnskapen er troverdig.

²⁶ Senest serien "Rikets tilstand" på TV2 i 1999.

²⁷ Rulletekstene i den endelige versjonen av filmen vil bli mer spesifiserte.

Ekstra-fiksjonell forteller og den impliserte forfatter

For Branigan er den *ekstra-fiksjonelle forteller* et begrep som dekker både en upersonifisert "implisert forfatter", og mer personifiserte fortellere som fungerer utenfor den diegetiske verden. Branigan trekker frem Alfred Hitchcock når han presenterer sine filmer innledningsvis, som et eksempel på en personifisert ekstra-fiksjonell forteller. Denne "Hitchcock" er ikke identisk med den virkelige personen Hitchcock (historisk forteller). Han spiller en rolle som seg selv. Vi har ikke brukt personifiserte ekstra-fiksjonelle fortellere i "Kuarao".

Seymour Chatman (1978: 148) trekker frem begrepet *den impliserte forfatter* for å fokusere på "tonen" i teksten. Overført til film kan en snakke om en forteller som manifesterer seg ut fra måten elementene i filmen er satt sammen på. Branigan omtaler den impliserte forfatter i sitt fortellerhierarki som en ikke-personifisert fortellerenhet. Denne fremstår som et resultat av mange koder som virker sammen og kan bli særlig tydelig hvis filmen viser en sterkt vurderende holdning ovenfor et tema eller en karakter.

Selv om "Kuarao" er laget som et samarbeid mellom tre personer som alle har satt sitt preg på produktet, vil en tilskuer kanskje oppfatte en tilstedeværelse av en slags enhetlig "forfatterinstans". For å understreke at jeg diskuterer film, innfører jeg her begrepet (den impliserte) *film-fortelleren*.

Mange vil nok oppleve "Kuarao" som en ganske manipulert film, der en merker en "førende hånd" som har satt sammen det hele. En merker kanskje styringen sterkest når film-fortelleren serverer et langt intervju av lærerinnen Julian Tutuo i den åpenlyse hensikt å belære tilskueren om kvinnenens situasjon²⁸. Noen vil oppfatte dette som et

²⁸ Kvinnenens situasjon er ikke utelatt i opptaksmaterialet som en helhet, men kuarao er en typisk mannsaktivitet, der kvinner er med bare i slutfasen i selve fiskeseansen.

dårlig skjult forsøk på å kompensere det faktum at "Kuarao" er vinklet nesten utelukkende ut fra mennenes situasjon. Kanskje vil også noen oppleve inndelingen i fem dager, som begynner og slutter, som overtydelig. Det gjenspeiler allikevel en typisk Marovo-oppfatning om at kuarao er et prosjekt som tar én sabbatsdag og fire arbeidsdager. Den impliserte film-fortelleren avslutter nesten hver dag med en montasje av kveldsbilder, en stilisme som kanskje kan virke konstruert.

Denne friheten som film-fortelleren har til å putte inn konstruerte sekvenser er igjen et tegn på vår ambivalens mellom å kommunisere med den formelle eller den åpne stemmen. Noen ganger er filming og redigering gjort slik at jeg tror de fleste vil oppleve at en "bare følger" det som skjer. Dette er trekk som er typisk for den åpne stemmen. Den formelle stemmen kommer frem når det å fortelle om fisket ikke blir nok. Plutselig fremstår film-fortelleren som pedagog som skal "smette inn" litt generell kunnskap ved å inkludere kontekstualiserende intervjuer.

Ikke-diegetisk forteller

Slik Branigan bruker begrepet *ikke-diegetisk forteller*, sikter han til personifiserte eller upersonifiserte fortellere *utenfor* den diegetiske verden. Denne fortellerrollen inngår allikevel direkte i formidlingen av fortellingen, i motsetning til de ovenfor nevnte fortellerne (historisk og ekstra-fiksjonell) som har en indirekte funksjon. I "Kuarao" bruker vi to ikke-diegetiske fortellere; fortelleren bak teksten som innleder filmen, gir navn og posisjon på aktørene med supertekster²⁹ osv, og Edwards kommentarstemme.

²⁹ Supertekster er tekstplakater med navn og tittel på personer.

Teksten i begynnelsen av filmen er fremsatt som "klare fakta" fra en upersonlig, ikke-diegetisk forteller:

Salomonøyene er et tropisk øyrike i Stillehavet, nordøst for Australia. Marovoglagunen i New Georgia er en av verdens største korallrevslaguner. I mer enn 50 små landsbyer bor det ca. 10 000 mennesker som alle livnærer seg av lagunens rike ressurser.

Også informasjonen om hvem som heter hva og hvilke dager det er kommer fra en upersonifisert ikke-diegetisk forteller som forklarer via tekstplakater.

Grunnen til at vi innførte en slik forteller i tillegg til kommentarstemmen, var at vi ville unngå at Edvard fikk en for dominerende rolle som faktaformidler. Vi håpet at det ville styrke opplevelsen av ham som deltakende karakter i filmen dersom han ble "avlastet" fra å formidle denne type opplysninger gjennom tekstplakater. Denne upersonlige, ikke personifiserte fortelleren understøtter dermed Edwards flytende rolle i fortellerhierarkiet.

Kommentarstemme og personifisert ikke-diegetisk forteller

Et relevant spørsmål er hvorfor vi i det hele tatt valgte å bruke kommentarstemme i "Kuarao". Informasjonsverdien er relativt liten. Tilskueren vil forstå det meste ut fra det som skjer av handling og tale i selve filmen, og ut fra intervjuene med Rex Dioni, der han forklarer hvordan fisket foregår.

Den viktigste motivasjonen for kommentarstemmen var stilistisk. Vi mente at noen kommentarer her og der mellom sekvensene ville få filmen til å "flyte" bedre. Vi ønsket også å eksperimentere med den uglesette kommentarstemmen. Dette virkemiddelet har blitt sett på som fjernsynsreportasjens varemerke og et nederlag for

dokumentarfilmskaperen. Loizos kommenterer "frigjøringen" fra kommentarstemmen slik:

Noting an impersonality and apparent remoteness or 'distance', critics like Young (1975) argued that commentary voices were 'colonial' or worse, 'the voice of God', the all-seeing all-knowing. But once spontaneous speech could be recorded and translated through subtitling, God's monopoly finished, and the sound of subjects' voices in ethnographic documentaries was immediately refreshing (Loizos 1993: 12)

Vi ville prøve ut om vi kunne bruke kommentarstemmen uten at filmen ble lukket i Ecos forstand. Vi mente allikevel at vi kunne unngå den autoritære stilen som en ofte finner i fjernsynsdokumentaren.

I "Kuarao" er Edvard den *ikke-diegetiske, personifiserte fortelleren* ved at han leser kommentarstemmen. Den flytende rollen som han har i de ulike fortellerposisjonene gir også en annen retorisk effekt enn at han som antropolog legitimerer filmens "sannhetsverdi". Edvard glir inn i et større kilde-system der han bare blir en av mange stemmer. Noen ganger snakker han i kommentarstemmen, andre ganger er han til stede i Chea i samtale med aktørene, han avløses av intervjuer med andre osv. Kanskje gir det også en viss "etnografisk autoritet" at en ser at Edvard prater med folk på det lokale språket.

Kildevekslingen kan kanskje kamuflere det faktum at Edwards forståelse av Marovo har styrt mye av utvelgelsen av informasjon. Hadde Edvard formidlet sitt syn med en autoritær kommentarstemme og det meste hadde blitt forklart på denne måten, ville det vært lettere å knytte formidlingen til ham. Det hadde vært mer tydelig at han stod bak denne måten å se Marovo på, selv om en autoritær kommentarstemme kunne vært uheldig på andre måter. Kanskje kan en si at en autoritær stil kan ha en "refleksiv gevinst" ved å tydeliggjøre konstruksjonen av filmen.

Typer av kommentarstemme

Plantinga (1997: 111) hevder at en typisk forskjell mellom den formelle og den åpne stemmen er bruken av kommentarstemme for å formidle det han kaller *forhold på første og andre nivå* ("first & second level affairs"). Filmer som bruker den åpne stemmen benytter i noen tilfelle kommentar. Da er det for å formidle informasjon om det man ser i bildene, men som det kan være vanskelig å forstå for tilskueren. Dette mer konkrete nivået er det Plantinga ser som forhold på første nivå. Den formelle stemmen bruker kommentarstemmen til å trekke større konklusjoner og komme med påstander om kompliserte sammenhenger i verden. Dette ser Plantinga som forhold på andre nivå:

Discourse in the open voice confines itself for the most part to representing first-level states of affairs and usually refrains from explanations; this is why the term "observation" fits the open voice so well. Discourse in the formal voice, on the other hand, explains, and thus routinely asserts second-level propositions about the projected world; it is thus more likely to use voice over narration (Plantinga 1997: 111)

Plantingas begreper er grove på den måten at de skal brukes i en forenklet måte å skille svært komplekse spørsmål om mening og nivåer på. Når Edvard f.eks. sier at påhengsmotorer er dyrt i Marovo, ser jeg dette som forhold på første nivå. I seg selv er utsagnet en påstand som innebærer fortolkning. Det innebærer allikevel ikke den kompleksiteten som Plantinga sikter til med begrepet forhold på andre nivå. Plantinga bruker disse unyanserte begrepene for å kunne rette fokus mot form og struktur i filmene han diskuterer. Et mer finslipt begrepsapparat innebærer fort en komplisert diskusjon om mening og virkelighet. I denne sammenheng er det nødvendig å avgrense diskusjonene mot slike grunnlagsproblemer for å komme dypere inn i spørsmålene rundt dokumentarfilm og form.

Informasjonen fra kommentarstemmen i "Kuarao" veksler mellom første og andre nivå. Etter at mennene på rev-øya har begynt å trekke ned lianer, forteller f.eks. Edvard om makthierarkier i Marovo, og om religionens rolle. Dette er forhold på andre nivå, der Edvard fremstår som en "allvitende" forteller. Andre ganger snakker Edvard om forhold på første nivå, f.eks. når han opplyser hvilken tid på dagen det er.

Bromhead (1996: 124) skiller på sin side mellom *ekspositorisk* ("expository") og *fortellingsfremmende* ("diegetic") kommentarstemme³⁰. Generelle uttalelser om forhold på andre nivå er typisk ekspositoriske. Bromhead mener at den fortellingsfremmende kommentarstemmen kun hjelper fremdriften av fortellingen av og til. Dette vil ikke nødvendigvis ødelegge billedfortellingen, slik hun mener at den ekspositoriske kommentarstemmen gjør fordi den oftest definerer hva bildene skal bety.

Noen av kommentarstrekkene i "Kuarao" fungerer på denne fortellingsfremmende måten. I selve fiskeseansen kommer Edvard med korte kommentarer som dytter inn litt konkret informasjon her og der slik at det skal bli lettere å forstå hva en ser. Dette er for øvrig en vanlig måte å bruke kommentarstemme på i fjernsynsdokumentarfilm med antropologiske tema (Lyndall 1992: 153). Kommentarstemmen i "Kuarao" kommer av og til med en del unødvendig og masete informasjon. Edvard sier f.eks. at det blir kveld samtidig som en ser at det blir kveld i bildene.

Som en konklusjon kan en si at kommentarstemmen i "Kuarao" veksler mellom å kommunisere på en måte som både er typisk for henholdsvis den formelle og den åpne stemmen. Filmen varierer mellom å formidle informasjon på første og andre nivå, og mellom å bruke ekspositorisk og fortellingsfremmende kommentar. Det varierer når Edvard fremstår som en kunnskapsrik autoritet, og som en subjektiv deltaker i filmen som også hjelper til med å få fortellingen videre. For å unngå å lage en lukket film, har vi ikke sluppet Edvard til med en massiv kommentarstemme som forklarer hans antropologiske synspunkter i detalj. Det at vi har lange strekk helt uten kommentarstemme gir et åpent preg. Samtidig har vi heller ikke laget en rent dokumenterende film. Vi vil forklare "litt, men ikke for mye".

³⁰ Jeg bruker begrepet "fortellingsfremmende" for å unngå forveksling med begrepet "diegetisk" som i den diegetiske verden i fortellingen.

Diegetisk forteller

Fortellerne på nivåene 4-8 i fortellerhierarkiet til Branigan ovenfor, eksisterer innenfor den diegetiske verden som tilskueren konstruerer. I dokumentarfilm vil dette si fortellere fra den historiske verden, eller fra den virkelighet som tilskueren ser for seg basert på filmen. Dette kan bli ganske komplisert, fordi den "virkelige" verden ikke tilsvarer den diegetiske verden som tilskueren skaper seg. Plantinga (1997: 85) omtaler den diegetiske verden i en dokumentarfilm som den *projiserte verden* for å markere at denne skiller seg fra fiksjon, men samtidig ikke er det samme som virkeligheten. Her skal jeg forenkle problemet ved å si at en ser at de diegetiske fortellerne i "Kuarao" er til stede i Marovo, når de forteller i filmen. Vi har ikke lagt andre bilder over intervjuobjektene mens de snakker. Dermed blir de en del av den projiserte verden³¹.

I "Kuarao" er de diegetiske fortellerne hovedsakelig representert ved intervjuene med Rex Dioni, Julian Tutuo og høvdingen, pastor Kata. Med unntak av Rex har ingen av disse en særlig stor rolle i selve fortellingen om kuaraofisket. De har sin funksjon som diegetiske fortellere som gir kontekstualiserende informasjon.

Rex er sentral som den kunnskapsrike fortelleren om fiskemetoden. Han er landsbyen Cheas etablerte ekspert på dette fisket. Derfor er det naturlig at det er han som uttaler seg om kuaraofisket, selv om han er for gammel og syk til å delta i selve fisket.

En tradisjonell, diskursiv film med formell stemme kunne ha nøyet seg med å bruke Rex og andre som "sannhetsvitner". Da ville de kun underbygget antropologiske slutninger om hva kuarao er og hvordan det gjøres. Kommentarstemmen ville ha formidlet det meste av informasjonen som Rex nå kommer med. I vår film ville vi at han skulle ha hovedansvaret for å forklare av hva kuaraofisket er. Dette er ment å virke

³¹ Den diegetiske fortelleren er ikke nødvendigvis synlig hele tiden i andre filmer. Hvis vi hadde lagt bilder over deler av intervjuene, ville f.eks. Rex fremdeles fungert som en diegetisk forteller.

anti-autoritært, som et alternativ til at Edvard, med kommentarstemme, skal være "mer ekspert" enn de lokale ekspertene er.

Ved å plassere intervjuene slik at Rex forteller om lianehenting og fiskeseansen før dette skjer, ville vi også gjøre tilskuerne bedre i stand til å forstå bildene fra disse hendelsene. Rex sine kommentarer danner det David P. Ausubel kaller "advance organizers" (Imsen 1991: 271). Tilskueren får etablert et rammeverk av kunnskap på forhånd som de nye inntrykkene kan plasseres inn i, og som gjør den nye informasjonen forståelig.

Et problem ved å fortelle om det hele på forhånd, er at det kan bli kjedelig å se på. Vi antok imidlertid at kuarao er nytt og spennende for de fleste. Det at en får vite litt om kuarao på forhånd, er ment å gjøre tilskueren i stand til å trekke mer mening ut av bildene. Vi antok at dette ville virke motiverende. Tilskueren kan være aktiv og f.eks. forstå at det som legges ut i sjøen er de mye omtalte lianene. Det blir ikke nødvendig med kommentarstemme for å forklare hva som skjer, fordi tilskuere allerede vet nok til at (noen av) intensjonene bak aktørenes handlinger i filmen er forståelige. Det er allikevel et poeng at Rex kun snakker om forhold på første nivå, om hvordan fisket gjøres rent praktisk. Det kan skape et inntrykk av at det praktiske arbeidet er det viktigste for Rex, noe som ikke nødvendigvis er riktig.

Ikke-fokalisert karakter-forteller & ekstern fokalisering

Den ikke-fokaliserte karakter-fortelleren i Branigans system er en aktør i filmen som fungerer som forteller, men uten at informasjon formidles direkte gjennom hans eller hennes opplevelser. Aktøren stopper opp og forteller. I "Kuarao" har vi en viktig forteller av denne typen, nemlig Veriti. Han er intervjuet to ganger under arbeidet med å samle inn lianer. I motsetning til Rex, er Veriti en aktør i selve handlingen. Mens han

jobber, forklarer han hva som skal skje videre. Dermed "fyller han ut" informasjon som kommer fra Rex og fra Edwards kommentarstemme.

I den observasjonelle filmen er det nærmest et varemerke at det meste av informasjonen som tilskueren trenger for å skape fortellingen, formidles gjennom det karakterene i filmen sier og gjør. Ekstern fokalisering viser til at informasjonen kommer frem gjennom handling og tale i situasjonen.

Mye av den sentrale informasjonen i "Kuarao" er formidlet via ekstern fokalisering. Fisket annonseres i kirken av menighetsrådslederen Derrick. Harold og Veriti går gjennom hvordan linene skal samles inn. Det skjer i et tradisjonelt, ritualisert "rollespill" der de forteller hverandre hva som skal gjøres³². I fiskeseansen skriker Veriti at garnet skal kastes. Det er mange eksempler på at det karakterene gjør og opplever, også formidler informasjon som bringer selve fortellingen videre.

En kan imidlertid sette spørsmålstegn ved om det bare er aktørene selv som forteller. Deres uttalelser er oversatt fra marovo til norsk. Forskjellen mellom de to språkene er, i følge Edvard, svært stor. Barbara Gentikow (1993) viser til oversetterteori i forbindelse med teksting av komiserien "Fawlty Towers"³³ i ulike europeiske land. Hun hevder at en grunnleggende avgjørelse er om en skal legge oversettelsen nær språket som er utgangspunktet SL, ("source language"), eller språket det oversettes til, TL ("target language"). I "Fawlty Towers" er humoren ofte så internt britisk at det blir meningsløst å legge oversettelsen nær SL, med en direkte "ord for ord"- oversettelse. En oversetting nær TL innebærer imidlertid en slags "gjendiktning". Teksting innebærer dessuten en vesentlig forkortning, fordi en oversetter fra verbalt til skriftlig språk, som tilskuerne må ha tid til å lese. Engelsk og norsk er tross alt ganske beslektede språk. Problemene er

³² Dette rollespillet, der Harold og Veriti tilsynelatende diskuterer hvordan ting skal gjøres, er en etablert måte å overføre kunnskap på i Marovo. Situasjonen er ikke iscenesatt for kamera.

³³ Norsk tittel er "Hotell i særklasse".

neppe mindre i oversettelsen fra språket i Marovo-lagunen. Igjen er svært mye opp til Edwards subjektive vurdering. Oversettelsen kan bli en del av den generelle harmoniseringen av mening i "Kuarao" fordi språkene ligger så langt fra hverandre at Edvard nærmest må "gjendikte" en del uttalelser. Problemet er at Edvard har valgt en måte å tolke marovo-språket på som gjør at oversettelsen passer inn i filmen som en helhet. Dette blir en del av harmoniseringen. På den andre siden ville det virke underlig dersom Edvard skulle skape intern inkonsistens gjennom sine oversettelser.

Intern fokalisering

Branigan ser for seg *intern fokalisering* på to nivåer. 1) Tilskuer får tilgang til opplevelser som en karakter har, gjennom inntrykk utenfra, som filming av reaksjoner og blikk, klapping og "point of view shots". 2) Tilskuer får tilgang til karakterens *indre* liv gjennom intern monolog, musikk etc. I vår dokumentarfilm er det nivå 1 som er interessant fordi vi ikke tar i bruk subjektive virkemidler som intern monolog.

Branigan ser dette fortellernivået mer i sammenheng med *identifikasjon* enn formidling av sentral informasjon. Dette er det Christian Metz (Stam, Burgoyne & Lewis 1992: 154) kaller *sekundær cinematisk identifikasjon*. Tilskuer vil kunne leve seg inn i en karakter som en blir kjent med gjennom å forstå denne karakterens opplevelse av verden, og hans eller hennes reaksjoner på det som skjer. I en dokumentarfilm er det ofte de små øyeblikkene der folk er nær hverandre som tegner en personlighet som en kan leve seg inn i. Sekvensene med Harold og Veriti i begynnelsen av filmen er plassert der for at tilskuerne skal "bli kjent med" disse hovedkarakterene, selv om sekvensene ikke er så "nære" at en kan snakke om grunnlag for identifikasjon. Denne måten å introdusere karakterer i "unødvendige" innledningssekvenser har blitt en tradisjon i dokumentarfilm (Crawford 1992b: 130).

Det er kanskje mer passende å snakke om innlevelse eller empati enn om identifikasjon når det gjelder mange dokumentarfilmer. Ved at en kommer nært inn på et menneske kan en føle forståelse, eller medfølelse hvis noe er vanskelig. En dokumentarfilm (eller fjensynsreportasje) kan bringe tilskueren nært inn på livet til andre mennesker. Man kommer aldri så tett på i det daglige liv, bortsett fra sin aller nærmeste sosiale omgangskrets. Kanskje kan dokumentarfilmen på dette planet utløse en slags reaksjon som bunner i medmenneskelig forståelse og empati. Joshua Meirowitz (1985) hevder også at et gjennomgående tegn ved utviklingen av fjernsynet er at en kommer "backstage". Plutselig får man tilgang til andre menneskers intimsfære på en, historisk sett, helt ny måte.

I "Kuarao" er ikke dette nivået, med en dyp følelsesmessig innlevelse i personligheter, særlig aktivert. Som nevnt hadde vi problemer med å komme så nært på menneskene vi filmet at det var mulig å fange slike reaksjoner under opptak. Språket var også en hindring for oss når det gjaldt å orientere seg. Med dette har vi kanskje mistet en viktig måte å vekke tilskuernes interesse på, spesielt med tanke på de manglende konfliktstrukturene.

Fortellernivåene sett under ett

Branigan hevder at en hovedstrategi i den klassiske dokumentarfilmen er å redusere betydningen til de fokaliserte fortellerne på de lavere nivåene fordi dette kan skape *disharmoni* i filmen:

Classical nonfiction presents the historical through the nonfocalized by minimizing the presence of intervening levels, such as diegetic narration. These intervening levels are kept implicit, or else are consistent with other levels, well motivated, and unobtrusive. In this way, classical documentary seeks to limit the range of interpretations that will be judged to be "correct" (Branigan 1992: 205).

Med disharmoni sikter jeg her til informasjon som er internt motstridende. Aktørenes handlinger og uttalelser er vanskelig å kontrollere, og kan røpe et helt annet verdensbilde enn det filmskaperen vil formidle. En kommentarstemme fungerer lettere i harmoni med kun utvalgte handlinger på karakternivå og uttalelser som bekrefter påstandene til kommentarstemmen. Dette er med andre ord en lukking av teksten i Ecos forstand.

Jeg antar at "Kuarao" vil oppleves som en mindre lukket tekst enn de fleste tradisjonelle dokumentarfilmer, fordi vi ikke lanserer én enkelt kilde til informasjon som definerer betydningen av alt som skjer. Tilskuer må selv sette sammen informasjonen ut fra et "lappeteppe" av informasjonskilder. Problemet minner om objektivitetsdebatten rundt journalistikk. Et kjernepunkt er at journalisten kan få en artikkel til å virke objektiv fordi det presenteres "fakta" fra to motstridende kilder. Journalistens rolle virker objektiv fordi leseren selv kan vurdere "pro et contra". Det som imidlertid skjules i denne objektiviteten, er journalistens måte å sette premisser for fremstillingen, og utvelgelsen av "fakta" (Eide 1992: 39).

"Kuarao" er mer ensrettet enn det jeg hadde sett for meg på forhånd. Klippingen er så rask og stilistisk gjennomført at det sjelden skapes "gaps", eller rom for tvetydigheter og fundering. Selv om vi bruker fortellere på ulike nivåer, har vi laget en *harmonisert* film. Ingen av intervjuobjektene kommer med uttalelser som ikke passer inn i helheten. Ingen av de handlende aktørene kommer heller med utsagn som gir tilskuer et inntrykk av at de forstår sin verden på en annen måte enn de andre. "Kuarao" formidler dermed en "boble" av informasjon som er internt konsistent. Nichols trekker paralleller til pornografi når det gjelder dokumentarfilmens behov for å formidle en sammenhengende verden som en kan betrakte litt på avstand:

The objects of both pornography and ethnography are constituted as is in a fishbowl: and the coherence, "naturalism", and realism of this fishbowl is guaranteed through distance. (Nichols 1991: 223)

Harmoniseringen av informasjon er et av de viktigste trekkene som Plantinga trekker frem i beskrivelsen av den formelle stemmen. En film som baserer seg på epistemologisk autoritet vil undergrave seg selv hvis den presenterer motstridende informasjon. Den formelle stemmen ønsker å fremstille sitt tema som en ordnet, systematisert helhet.

I filmer om andre kulturer kan dette virke spesielt uheldig. En oppmerksom tilskuer kan kanskje se at en filmskaper har vært selektiv og harmoniserende i en film fra sin egen kultur, ettersom en selv kjenner denne virkeligheten. Hvis tilskueren er bevisst nok, kan han eller hun forstå at filmen bare representerer en mulig måte å se tematikken på. En annen kultur kan være så annerledes at det er vanskelig å se at filmskaperen har valgt et perspektiv i formidlingen og kanskje "tredd en struktur" ned over stoffet.

Et spørsmål er hvordan "Kuarao" alternativt kunne ha vært utformet med tanke på disse grepene. Skolelærerinnen Julian Tutuo er den eneste som er kritisk til samfunnet og kvinnenes situasjon. Dette går tilbake til spørsmålet om personifisering og konflikt. Hadde vi fokusert mer på konflikter i opptak kunne vi kanskje også fått Veriti sin versjon av hva han synes om å være nede på rangstigen i det sosiale hierarkiet, fordi han kommer fra en slaveslekt. Vi kunne fått mer med av de unge guttenes frustrasjon over å være i et slags tomrom mellom barn og voksen. De er for gamle til å gå på skole, men for unge til å delta i de voksne mennenes arbeid³⁴. Dette er virkemidler som kunne ha synliggjort at Chea, som alle andre samfunn, er preget av at ulike grupper definerer sin virkelighet på forskjellige måter og har ulike måter å se sin tilværelse på. Vi kunne kanskje også ha brukt refleksive teknikker i større grad for å fremheve at filmen er en konstruksjon av virkeligheten. En strategi kunne også vært å tydeliggjøre Edvard som subjekt. Vi kunne ha vist at han har sin oppfatning av Marovo-lagunen som antropolog, og at dette ikke nødvendigvis er den eneste riktige måten å se verden på. En slik

³⁴ I en alder der guttene tradisjonelt skulle være i krigroplæring.

refleksiv stil behøver ikke å benytte klisjéer som "antropologen med lydbom", som klippes inn med jevne mellomrom.

En konklusjon etter en vurdering av fortellerposisjoner, er at vi på en litt skjult og indirekte måte formidler én enkelt versjon av livet i Chea. Denne versjonen av "sannheten" kan tilskueren selv slutte seg til ved å sette sammen informasjon fra mange kilder. Derfor blir det heller ikke lett å se at den "boblen" av informasjon som formidles er et resultat av vårt utvalg av hva vi mente passet inn i filmen. Dette er et paradoks, for hvis vi hadde laget en mer lukket film der Edvard hadde forklart det meste med en autoritær kommentarstemme, hadde det også vært lettere for tilskueren å se at dette var filmskaperens (eller Edwards) versjon av virkeligheten.

På ett vis kan en lukket, formell film være "åpen" på den måten av det blir lettere å tilskrive dens mening til en filmskaper (eller antropolog). Som et hvert lite samfunn er Chea en kompleks, mangefasettert virkelighet. Slik "Kuarao" er nå, virker bildet av hverdagen og kuarao-fisket litt for enkelt og uproblematisk.

6. EN FORTELLING OM VIRKELIGHETEN?

Innledningsvis satte jeg opp vårt begrep *tilskuerorientert realisme* som målsetning for prosjektet vårt. Vi ville at tilskueren skulle få en "riktig" forståelse av kultur og levemåte i Marovo, slik vi kunne vurdere dette. Noen vil nok mene at det vi formidler er antropologens versjon. Edwards forståelse av Marovo-lagunen har påvirket det meste av filmen. Jeg vil hevde at også tilskueren får en svært stor mulighet til å skape seg sine egne tolkninger av handlingen i "Kuarao". Isolert sett er det positivt at tilskueren er aktiv. Det som kan være et problem i vår film, er at tilskueren ikke gjøres oppmerksom på at han eller hun er "på egen hånd" når det gjelder å forstå meningen bak det aktørene gjør i en del sekvenser. Noe av handlingen kan virke enklere å forstå enn det er grunnlag for å mene, sett fra aktørenes perspektiv. I denne versjonen av "Kuarao" er det imidlertid noe uklart når kommentarstemmen forklarer hva som skjer på en utfyllende måte, og når filmen bare viser handling uten å forsøke å fortolke det som foregår.

Indeksering og typemarkører i de første minuttene av filmen

Den konteksten "Kuarao" vises i vil være viktig for den måten tilskueren innstiller seg på for å se filmen. Forskjellige tegn vil på ulike måter signalisere hvilken *type* film det er snakk om, og hvordan tilskueren skal forberede seg på å se filmen. Noel Carroll (1996: 287) bruker begrepet *indeksering* for å beskrive tegn som signaliserer hvilken filmtypen en har med å gjøre. Dette er signaler som på ulike måter blir gitt *før* filmen

begynner. Loizos (1992) kommenterer også den økende bevisstheten rundt det å definere hvilken type film en har laget. En måte å gjøre dette på er å utarbeide en grundig "study guide". Loizos påpeker også:

"The increasing importance of *explicit contextual labeling*, of a film signalling its range of intentions, and providing sufficient context-setting guidance to alert us to the sense in which its text is 'not the whole story'. (Loizos 1992: 110)

Indeksering kan belyse en del av de virkemidlene som brukes for å kategorisere "Kuarao" som film, og er også en vei inn i en mulig definisjon av dokumentarfilm. Noen av indekserings-signalene er åpenbare. Når "Kuarao" blir vist i undervisnings-sammenheng på sosialantropologi, er *visningskonteksten* sentral for å markere at dette er en antropologisk film som skal formidle noe som virkelig har skjedd. En eventuell muntlig presentasjon vil understreke dette. Omslaget på videokassetten gir også signaler om hvilken type film det er snakk om. Dette kan høres selvfølgelig ut, men tilskuerens forståelse av at det dreier seg om en dokumentarfilm kan være et av de viktigste skillene fra fiksjonsfilm.

Definisjon og etikk

Påstander fra dokumentarfilmens tidlige historie om at det er mulig å finne en slags "direkte" og umediert tilgang til virkeligheten, har i dag blitt fulgt av en postmoderne diskurs der skillet mellom dokumentarfilm og fiksjonsfilm blir tonet ned (Nichols 1991: 108). Et sentralt argument er at både fiksjons- og dokumentarfilm er subjektive, manipulerede representasjoner. Subjektiviteten underminerer etter dette synet dokumentarfilmens påstand om at den har tilgang til virkeligheten på en mer "direkte" måte enn fiksjonsfilmen.

Slik Plantinga (1997: 18) ser det, er det en håpløs oppgave å forsøke å definere forskjellen på dokumentarfilm og fiksjonsfilm ut fra kvaliteter i innhold eller form. En kan finne kjerneeksempler i hver kategori, men det vil alltid være filmer som beveger

seg i grenselandet. Plantinga foreslår en mer pragmatisk måte å trekke skillet på:

My argument is that the fundamental distinction comes via the situation of the film in its sociocultural milieu - its indexing and the spectators response to these cues, and not according to an ostensible imitation or recording of the real. [...] By indexing a film as nonfiction, and by taking an assertive stance toward what they present, the filmmakers cue the spectators to understand and evaluate what is shown as non-fiction. (Plantinga, 1997: 19)

"The assertive stance" innebærer i denne sammenheng en *påstand* om at filmen formidler virkelighet. I følge Plantinga er denne påstanden det sentrale skillet mellom dokumentarfilm og fiksjonsfilm. Det som gjør filmen til en dokumentarfilm er at den blir *presentert* som virkelighetsformidling. Vaughan argumenterer for et lignende standpunkt:

If it has proved notoriously difficult to define documentary it is because the term 'documentary' properly describes not a style or a method or a genre of film-making, but a mode of response to film material: a mode of response funded upon the fact that every photograph is a portrait signed by its sitter. Stated at its simplest, the documentary response is one in which the image is perceived as signifying what it appears to record; a documentary film is one which seeks, by whatever means, to elicit this response; and the documentary movement is the history of the strategies which have been adopted to this end. (Vaughan 1999: 58)

Det sentrale i Vaughans forslag til definisjon er igjen tilskuerens respons. Definisjonsforslaget minner om Winstons tilnærming til realismebegrepet. Man kan diskutere filmens kvalitet ut fra potensialet for resepsjon, men ikke skille mellom filmtyper ut fra produksjonsmetoder. Det som fremfor alt gjør "Kuarao" til en dokumentarfilm er, etter dette synet, den måten filmen indekseres på. Vi presenterer "Kuarao" som en seriøs dokumentarfilm og sier med dette at vi formidler noe som er eller en gang har vært virkelig.

En motforestilling mot Plantingas og Vaughans syn er at de ikke skiller mellom dokumentarfilmer som har "jukset" med dramatisering og regi, og "ekte" dokumentar. Kan alle filmer være dokumentarfilmer bare de presenteres som det?

Noen vil hevde at visse typer av dokumentarfilm er uetiske, fordi metoden som er brukt innebærer en utilbørlig manipulasjon med virkeligheten. I den tidlige Direct Cinema-perioden var mange filmskapere i sterk opposisjon til den tradisjonelle

dokumentarfilmen med kommentarstemme og bruk av montasje. Etter hvert er de fleste enige om at det er mulig å manipulere og lyve med alle de ulike formspråkene filmmediet rår over, ettersom all film er konstruert uansett. En observasjonell stil gir f.eks. ingen garanti for at filmskaperen ikke manipulerer og forvrenger virkeligheten.

Når hverken form eller opptaks- og redigeringsmetode kan garantere en "sann" representasjon, ender det hele opp med et spørsmål om tillit til filmskaperen. Filmskaperen kan føre publikum bak lyset bevisst, som i alle andre medier. En vanligere situasjon er antakelig at filmskaperen mener at han eller hun har gjort sitt beste for å "gjengi virkeligheten", mens ulike omstendigheter gjør at publikum forstår noe helt annet enn det som var intensjonen da filmen ble laget.

Når det gjelder "Kuarao" kan en stille spørsmålet: Hva er det denne filmen egentlig sier at den skal fortelle tilskueren -- og gjør den det den lover å gjøre?

Markering av filmtyp; tema og innpakning

Noen filmtyper er så rotfestet i en etablert sjanger at publikum bare trenger et øyeblikk for å plassere filmen eller TV-programmet i en større sammenheng. Dokumentarfilmen kan være vanskelig å markedsføre for fjernsynsstasjonene. I et medielandskap med mange kanaler velger publikum ofte et kjent alternativ når de skal sette seg ned foran skjermen. "X-files" er "X-files". Man vet også hvilken type opplevelse man får når man skrur på "Dagsrevyen".

En dokumentarfilm kan være problematisk for fjernsynsstasjonene på den måten at tilskueren ikke alltid vet hva som kommer før han eller hun er inne i filmen. Mange foretrekker å velge noe kjent. En løsning på dette er å understreke en viss *tematikk*. Et kjent tema gir en mulighet for tilskueren til å forvente en spesifikk opplevelse. Skrur du på fjernsynet for å se Thomas Robsahlms dokumentarfilm om fotballspilleren

"Myggen" (1996), har du rimelig klare forventninger om hva du får. Tema er en indeksering i seg selv i mange sammenhenger.

I dokumentarfilm med antropologi som emne er temavalg som markering av filmtype spesielt vanskelig, fordi en formidler en kultur som kan være helt ukjent for publikum. Hvem vet hva tittelen "Kuarao - lianefiske i Marovo-lagunen" betyr hvis en ikke kjenner området? Ordet "lagune" kan kanskje gi konnotasjoner til "Sydhavet" og eksotiske strender, men jeg tviler på at ordet "kuarao" er noe annet enn et eksotisk ord for de fleste. Viser filmen i et auditorium for en gruppe antropologistudenter, blir tema kanskje kategorisert som "ett eller annet antropologisk". En venter med å innstille seg på hva filmen handler om til en får se de første minuttene.

En annen løsning på indekseringsproblemet er å forsyne filmen med en lett gjenkjennelig *innpakning*. Dokumentarprogrammet "Dokument2", fra TV2, har f.eks. sin klare stil, sine tidsrammer og sin visuelle form med plakater og introduksjoner. Selv om du ikke nødvendigvis kan noe om temaet som presenteres, vet du at dette varemerket borger for en spesiell type seeropplevelse.

Markedsføring gjennom innpakning har vært den klassiske løsningen for antropologi på fjernsyn. En rekke fjernsynsstasjoner har hatt sine etablerte "slots" med antropologi: Granada Television med "Disappearing World" og BBC med "Under the Sun" for å nevne noen. Dette har etter hvert befestet seg som en egen filmtype. Programmene varierer enormt i temavalg, men har en lett gjenkjennelig stil og ramme.

Filmens stemme i "Kuarao"

I "Kuarao" hadde vi hverken et kjent tema eller en etablert innpakning å hvile på. Denne lange versjonen er, som nevnt, heller ikke ment for fjernsyn, men primært for undervisningsbruk. Likevel antok vi at publikum hadde et behov for å kategorisere eller

forvente en "type film". I ettertid kan vi se det som at vi arbeidet med å etablere filmens stemme. Måten filmen henvender seg til tilskueren på, er et viktig signal for hvordan denne skal innstille seg.

Ved å begynne "Kuarao" med bildene av guttene på kaien som fisker (sekvensen etter tekstplakaten), ville vi signalisere at dette er en film som kan by på mange fine natur og landskapsbilder. Selv om det strengt tatt ikke er nødvendig, valgte vi også å bruke kommentarstemme i åpningssekvensen, for å markere at handlingen vil bli kontekstualisert med kommentar her og der. Vi mente det ville virke rart dersom Edwards kommentarer hadde kommet inn for første gang langt ut i filmen.

Scenen der Veriti leter etter skjorten sin og diskuterer treskjæring, er heller ikke nødvendig for fremdriften av fortellingen om kuarao-fisket. Ved siden av å etablere personen Veriti, ville vi markere at filmen vil ta seg tid til digresjoner og rusle innom forskjellige steder i landsbyen. Begynnelsen signaliserer på denne måten fortellerstil og tempo i filmen.

Når jeg ser filmen i ettertid, slår det meg at begynnelsen kanskje markerer en tilhørighet til filmer som bruker den formelle stemmen, selv om stilen er langt mindre autoritær enn den klassiske diskursive dokumentarfilmen. Kombinasjonen av litt kommentarstemme, tittel og en konstruert klippestil gir et visst "belærende" inntrykk. Det hele går rolig for seg og tilskuerne får vite alt de trenger for å orientere seg. Ingenting kommer som en overraskelse. Hvis vi i stedet hadde startet filmen med scenen hvor Ox drar ned en liane som havner i kamera, ville f.eks. filmen signalisert tilhørighet til en filmtipe med mer fart og handling.

Da vi jobbet med klippingen, tok vi ikke noen bevisst bestemmelse om at vi ville etablere en bestemt type stemme i "Kuarao". Avgjørelsene ble tatt mest på grunnlag av intuisjon.

Interne regler og klipping

Spørsmålet om hvor mye filmskaperen kan manipulere med materialet i klippefasen er grunnleggende i en diskusjon om form og struktur i dokumentarfilm. Her vil jeg fokusere på hvordan vi har manipulert med bilder i redigeringen med tanke på bildenes tilknytning til den historiske verden. Utgangspunktet er at "Kuarao", som alle andre filmer, har sin stil og sine grep for å vise handlingen, eller alternativt formulert; sin måte å gi tilskueren en mulighet til å *konstruere* rom og handling på.

Klipping og tilskuerplassering i "Kuarao"

Som en helhet er "Kuarao" manipulert i klippingen på en måte som en del tilskuere antakelig vil legge merke til. Jeg skal se på denne manipulasjonen i fortellingen som helhet, i delsekvenser, klipping i enkeltsekvenser, bruken av stemningsbilder og overganger mellom sekvensene.

Mange av sekvensene i "Kuarao" er tatt med for å komme nærmere enkeltpersoner, eller for å gi et generelt inntrykk av landsbymiljøet i Chea. Disse sekvensene er ikke direkte relevante for kuaraofisket. Scenen der Harold spiser kveldsmat med familien er ganske lang, men plassert der hovedsakelig for at tilskuerne skal "bli kjent med" Harold. Andre eksempler på slike "overflødige" partier kommer etter lianeinnsamlingen, der en gruppe menn sitter under et tak og driver med treskjæring mens de prater. Den lille presentasjonen av Chea i begynnelsen av filmen, der en gutt bader og en gruppe menn reparerer en påhengsmotor, er også motivert som miljøbilder som skal skape en stemning.

Disse sekvensene er alle filmet etter Kuaraofisket. Det å klippe dem inn på dette stedet i filmen har to viktige implikasjoner. For det første fremstiller vi opptakene som om hendelsene fant sted før fisket. Vi klipper f.eks. inn Harold som spiser middag dagen før

lianesekvensene, selv om dette skjedde senere. For det andre markerer vi at den impliserte film-fortelleren har evne til å flytte seg fritt omkring. Vi kan gå inn hjemme hos Harold, flytte oss til Veriti, bevege oss inn i et klasserom eller gå andre steder. Som en helhet kan handlingen forflytte seg hvor som helst. Film-fortelleren er det Bordwell (1985: 125) kaller *allestedsnærværende* ("omnipresent") med en evne til å hoppe i rom og tid. Tilskueren får med dette tilgang til utviklingen i tilsynelatende sideløpende begivenheter, uten de begrensningene som en fysisk deltakende aktør i situasjonene ville hatt. Dette bryter med en filosofi om kameraet som en deltakende tilskuer og tilskueren som et usynlig vitne.

I hver enkelt delsekvens har vi også redigert filmen slik at film-fortelleren er allestedsværende. I lianesekvensen kan den impliserte fortelleren ta en avstikker til noen gutter som skreller poteter, eller vi kan se at en gruppe menn er på vei til fiske. Så er vi tilbake og følger arbeidet med lianene.

I noen sekvenser har vi benyttet nærbilder og innklipp. På stranden før lianeinnsamlingen der Veriti og Harold instruerer, veksler vi mellom nærbilder av dem og helbilder av situasjonen (se appendiks A, s. 113). Dette er filmet samtidig, med to kamera. Noen vil nok kritisere denne klippemåten fordi en så manipulert stil "tvinger" tilskueren til å bruke visse synsvinkler. Tilskueren kan ikke fritt velge hva han eller hun vil se på. Dette innebærer også et slags allestedsnærværende kamera ved at vi hopper fritt inn og ut, fjernt og nært. Det er et typisk kjennetegn ved tradisjonell antropologisk film at en unngår slike stilgrep (Crawford 1992a: 77).

Inntrykket av et allestedsnærværende kamera er delvis konstruert i redigering og delvis er det et resultat av at vi hadde to kamera tilgjengelig. I sekvensen på stranden filmet vi parallelt med to kamera. Derfor kunne vi også klippe inn et nærbilde av Harold som snakker. Bilder over og under vann i fiskeseansen er også et resultat av at to kamera og to fotografer har vært aktive samtidig. Andre ganger er inntrykket konstruert etterpå. I

noen sekvenser har vi først filmet helbilder med Betakameraet, og deretter gått inn for å ta nærbilder. I redigeringen er nærbildene klippet inn i ettertid, men som om handlingene skjer samtidig.

En annen form for konstruksjon i "Kuarao" er at vi har brukt stemningsbilder i overgangene mellom sekvensene. Sekvensen med dag 2 (lørdag) begynner f. eks med en serie oversiktsbilder av lagunen før en går inn i landsbyen og intervjuet med Rex begynner. Vi har mange bilder som kun fungerer som pausebilder og tidsmarkører. Bildet av månen før lianeinnsamlingen, maurene på trestammen før mennene spiser på revet og firfislen som går opp en trestamme er noen eksempler. Bildene vil nok fungere rytmisk, men de kan kanskje også øke tilskuerens følelse av at filmen snakker med en formell stemme, fordi de gir et manipulert og konstruert inntrykk.

Samlet vil jeg konkludere med at "Kuarao" kan gi et konstruert inntrykk. En filmatisk bevisst tilskuer vil nok merke at han eller hun blir ført og styrt i en del av sekvensene. En slik stil kan virke glatt og profesjonell, men også gi en opplevelse av at filmfortelleren overstyrer begivenhetenes indre logikk og utvikling.

Uprivilegert kamerastil?

MacDougall (1998: 203) hevder at det er viktig å bruke det han kaller en *uprivilegert kamerastil* ("unprivileged camera style") i antropologisk dokumentarfilm. Med dette sikter MacDougall til en filme- og klippemetode som samsvarer med fysiske posisjoner som det ville ha vært mulig å ha for en deltaker i situasjonen.

We saw observational film-making very much as a reply to the Hollywood film, in that it placed the observer in the scene as a real person, as a person with a camera. The classical Hollywood style posits an omniscient and invisible observer, who can be anywhere within the scene [...] In shooting "To Live With Herds" we found - and this was a gradual discovery - that after beginning to shoot from several different camera angles in a scene, we couldn't use them. So we had to settle for one position, one perspective - the rest would have to be thrown away (MacDougall, intervjuet i Grimshaw & Papastergiadis 1995: 30)

Et hovedpoeng for MacDougall er at en uprivilegert kamerastil kan føre til at tilskueren lever seg mer inn i filmen og føler seg som en deltaker i situasjonen. En "privilegert" kamerastil kommer oftest til syne via to hovedteknikker.

1) Klippingen kan omstrukturere materialet slik at det skapes en effekt *som om* en har hatt flere kamera. En kan f.eks. klippe inn et oversiktsbilde eller nærbilde midt i handlingen, som egentlig er filmet før eller etterpå. Dette forutsetter selvsagt at tilskueren ikke avslører manipulasjonen. Som nevnt ovenfor har vi omstrukturert materialet i "Kuarao" på flere nivåer.

2) Når vi har benyttet flere kamera, har vi hatt mulighet til å veksle mellom ulike vinkler som er filmet *samtidig*. Det er svært uvanlig at det brukes flere kamera i denne typen film. Ved siden av at dette krever ekstra ressurser, er det et poeng for mange å bruke bare ett kamera. Dermed kan man lettere unngå en privilegert kamerastil.

En måte å se MacDougalls ønske om en uprivilegert kamerastil på, er at han vil posisjonere tilskueren som en slags observatør til handlingen, med de samme begrensninger som et virkelig menneske har når det gjelder å forflytte seg. MacDougall er eksponent for en rekke teoretikere (Bazin mfl.) som har argumentert for at en bør bruke vidvinkel-linse, filme mennesker i helfigur, unngå overdreven klipping osv.

Konstruktivisme eller objektivisme?

Bordwell (1985: 9) kritiserer tanken om å "vise" en hendelse, og sikter til idéen om et slags "usynlig vitne" til hendelsene i en film. Bordwell hevder at en slik tenkemåte kan spores tilbake til Pudovkin, som trekker paralleller mellom kamerallinsen og øynene til en observatør. Klippingen tilsvarer skifte i oppmerksomheten. Bak denne oppfatningen mener Bordwell at det ligger et syn på tilskueren som et vitne, plassert foran en begivenhet, og en mimetisk fortellerteori (Bordwell 1985: 3). Tankegangen kan kalles

objektivistisk ved at en ser for seg den diegetiske verden som en type objektiv enhet som tilskueren ser på. Denne tankegangen kan fort føre til normative slutninger som at det er galt å filme bare halve mennesker (utsnitt fra livet og opp), klippe i stykker handlinger osv. Filmingen bør, etter dette synet, tilsvare den måten en tilskuer observerer situasjonen på. Heider argumenterer f.eks. mot bruken av nærbilder fordi tilsvarende synsinntrykk (med visse unntak) ikke forekommer ellers i livet:

Even in cultures where normal conversational distances are relatively short, the eyes of a normally sighted person can visually attend to more than just the face of another by means of peripheral vision and quick eye shifts. A close-up shot of a face does not permit this. As an extreme example, when two people are in sexual embrace, their faces may be so close that their actual visual fields approximate that of a cinema close-up (Heider 1976: 77)

Bordwell argumenterer for at et konstruktivistisk utgangspunkt er mer i overenstemmelse med den reelle situasjonen det er å se en film. Tilskueren er ikke et vitne til en hendelse, men bygger opp en fortelling på bakgrunn av informasjon fra filmen. Bordwell mener at å gå på kino eller se på fjernsyn er en psykologisk aktivitet som er helt annerledes enn det å være til stede i en hendelse.

Et viktig poeng for Bordwell er at filmen kan skape et *inntrykk* av at tilskueren ser en handling som et "vitne". Fortellingen kan f.eks. pålegge seg selv visse restriksjoner som begrenser tilskuerens adgang til informasjon på samme måte som karakterer i diegesen, eller aktører i den virkelige verden er begrenset av virkelighetens fysiske lover. I den klassiske detektivfilmen skal man f.eks. ofte finne ut av mysteriet i samme tempo som (eller raskere enn) detektiven. I motsetning til dette kan det allestedsnærværende kameraet vise hva som skjer samtidig på steder som en og samme aktør i filmen ikke har tilgang til.

Bordwell avviser imidlertid at en kan trekke en normativ konklusjon ut fra at filmen kan imitere tilstedeværelse som et vitne. En kan ikke si at filmen *bør* tilstrebe en slik effekt, selv om den *kan* gjøre det.

Montasje i antropologisk film?

Bordwells innvendinger er spesielt myntet på fiksjonsfilm. Når en overfører et konstruktivistisk syn til dokumentarfilm, står en oftest ovenfor en annerledes situasjon enn i fiksjonsfilmen. I en vanlig spillefilm er hver enkelt scene bygget opp av fragmenter. Det inntrykket filmen skaper er uansett et konstruert inntrykk.

I antropologisk dokumentarfilm møter man begivenheter som ofte utspiller seg relativt uavhengig av filmingen. Med "relativt" mener jeg ikke at kamera ikke påvirker situasjonen (jrf. Rouch), men slik vi valgte å filme i Marovoprojektet, ble ikke begivenheten iscenesatt kun for kamera. Tilskuer vil konstruere en handling på mer eller mindre samme måte som i en fiksjonsfilm. I sammenheng med dokumentarfilm må en imidlertid sammenligne den projiserte (diegetiske) verden tilskueren danner, med den faktiske begivenheten som har funnet sted. Det er en overforenkling å si at filmskaperen står fritt til å lage en konstruert og manipulert film, når tilskuers endelige inntrykk uansett er en konstruksjon. Slik jeg ser det, bør man heller spørre seg hvilken *type tilbud for konstruksjon* av en fortelling og en virkelighet filmen gir.

Da vi filmet og redigerte "Kuarao" hadde vi et klart og kanskje naivt utgangspunkt i at det måtte være "lov" å manipulere, så lenge innholdet stemte overens med virkeligheten i Marovo, slik Edvard og vi oppfattet den. Vi mente at MacDougalls ideer om en uprivilegert kamerastil innebar en litt gammeldags realismeposisjon. En inspirasjon før vi dro til Marovo var en artikkel av Marcus der han argumenterer for at antropologisk film bør bruke montasje aktivt:

I have found ethnographic film rather tame in its will to rethink the project of ethnography itself. Yet those who have done the work of critiquing ethnographic rhetoric, mainly with written texts in mind, either have operated from a cinematic imagination, or are dealing with experiments in form that could as easily if not more conveniently be handled in a film medium [...] Shifting ground a bit, what is indeed this problem of representation in terms of the framework of ethnography, for which cross-cutting, and the like, is, if not a solution, at least a response? (Marcus 1994: 38, 50)

Marcus mener at aktiv klipping kan brukes for å formidle viktige aspekter av virkeligheten, selv om han foretrekker en mer refleksiv stil enn det vi har brukt i

"Kuarao". Marcus trekker videre linjer til sin kritikk av antropologiens konvensjoner for skriftlig fremstilling (Marcus og Fisher 1986), der han blant annet argumenterer for bruken av fortellingen som representasjon.

Dette er en del av en stor og pågående debatt om postmodernisme som det vil være for omfattende å gå inn på her. Mitt poeng her er at vi kanskje har vært litt raske med å legitimere en manipulativ klippestil som oppdatert og aktuell i "postmodernismens tid". Hvis en vurderer en uprivilegert kamerastil fra en konstruktivistisk synsvinkel, kan en se muligheten for en annen begrunnelse enn det vi tidligere så på som et gammeldags påbud om at kamera bør være som en deltaker i situasjonen.

Interne normer

MacDougalls formaninger om en uprivilegert kamerastil kan vurderes i lys av det Bordwell (1985: 59) kaller filmens *interne normer*. Alle filmer vil "oppdra" sin tilskuer, ved at denne implisitt forstår at filmen underlegger seg visse selvpålagte begrensninger. En detektivfilm vil kanskje avgrense informasjonsformidlingen til kun å følge detektivens arbeide skritt for skritt. Publikum forstår raskt at filmen her skaper spenning ved at en ikke får vite mer enn detektiven selv kan vite. Dette er en norm som filmen pålegger seg selv. På samme måte vil en tilskuer også se visse normer i en dokumentarfilm når den etablerer sine egne begrensende retningslinjer og avviser en privilegert kamerastil.

En kan kalle den uprivilegerte stilen "realistisk" på den måten at tilskuer får en mulighet til å vurdere handlingen som utspiller seg relativt uavhengig av filmskaperens egne avgjørelser om å forkorte scenen tidsmessig, eller velge mer dramatiske vinkler for kamera. En måte å se realismespørsmålet på, er at de implisitte, interne normene i denne filmstilen gir tilskuer mulighet til en spesiell type konstruksjon av "virkeligheten" i filmen. Tilskuerne merker at en filmskaper har underlagt seg normer, og denne stilen gir

dem mer innsikt i hva som virkelig har skjedd i opptak. Dette kan skape en mer krevende film enn den vanlige fjernsynsdokumentaren. Tagningene blir lengre, og en tilskuer vil kanskje trenge en opptrent kompetanse for å sette pris på denne typen film.

Den "uprivilegerte stilen" har også en form for tilskuerfacinasjon som bunner i en særlig slags indeksikalsk tilknytning til den historiske verden. Marcus overser kanskje dette når han argumenterer for montasje. Dette er noe av det samme som André Bazin en gang trakk frem om "Nanook of the North":

What matters to Flaherty, confronted with Nanook hunting the seal, is the relation between Nanook and the animal; the actual length of the waiting period. Montage itself could suggest the time involved. Flaherty however confines himself to showing the actual waiting period; the length of the hunt is the very substance of the image, its true object. Thus in the film this episode requires one set-up. Will anyone deny that it is thereby much more moving than a montage by attraction? (Bazin 1985: 127)

Det har en verdi at man får se en lang, uklippet scene. Den lange scenen bæres av at tilskueren følger med og vet at det å trekke opp snøret med selen har tatt så lang tid også i den virkelige verden. En film kan underlegge seg interne normer som gjør at tilskueren forstår at dynamikken i det som skjer foran linsen dikterer filmskaperens fotografering og klipping.

Noen steder i "Kuarao" har vi klippet i tråd med en uprivilegert kamerastil og brukt lange tagninger. I en sekvens følger f.eks. kamera, i en lang og uklippet tagning, en sammenrullet lianekveil som løftes opp, bæres til sjøen og legges i en kano. Andre steder bruker vi montasje aktivt. En svakhet ved denne blandingen av stilarter er kanskje at det er vanskelig for publikum å forstå hva de interne normene i "Kuarao" er. I begynnelsen av filmen går bildene i en "flyt" med kommentarstemme og stemningsbilder. Scenen i kirken og under annonseringen av kuaraofisket er lengre. Det er imidlertid først når handlingen flytter seg ut på rev-øyene at vi bruker virkelig mye tid på å beskrive handling. Så går vi tilbake i en manipulert klippestil igjen.

Det er mulig at filmen ville fungert bedre i en form der vi hadde minimalisert innklippbilder, latt handlingen vises mer ut fra tiden den tar i virkeligheten og unngått de dvelende stemningsbildene, landskapsbildene og pausebildene av smådyr. Dette ville ha vært en mer "realistisk" film etter kriterier i den etablerte, observasjonelle antropologifilmtradisjonen. Vi kunne kanskje unngått at tilskueren ble forvirret når det gjelder å merke når film-fortelleren vil styre og pedagogisere, og når en får se handling på handlingens egne premisser. Det er mulig at en slik stil ville ha skapt en større innlevelse for publikum. Samtidig bør en heller ikke bli for dogmatisk med et "uprivilegert standpunkt". "Kuarao" er preget av at aktørene føler seg trygge i den filmatiske situasjonen, og av forståelse av de praktiske arbeidsprosessene i kuaraofisket. Lyndall og Heads film "The women who smile" er i likhet med "Kuarao" en film som bruker en privilegert kamerastil og fjernsynsdokumentarens virkemidler. Lyndall argumenterer likevel for at kunnskap om området og gode samarbeidsrelasjoner er vel så viktig:

" [...] the way of reducing distance introduced by MacDougall is not the only way. So long as the anthropologist has established a good relationship with the people who are to be filmed and with those who are going to do the filming it is possible to reduce the sense of distance between the film-makers and the people filmed, and hence between the viewers and the viewed" (Lyndall 1992: 151)

Selv om vår opptaksfase var svært intensiv, var den også preget av et godt samarbeid mellom oss og de lokale innbyggerne i Chea. Dette gjenspeiler seg i at aktørene har følt seg avslappet i opptakssituasjonen. Jeg tror derfor at mange tilskuere vil føle at de kommer inn på aktørene i "Kuarao", også med en privilegert stil. Dette til tross for at man ikke kommer så nært at en lever seg inn i, eller identifiserer seg med aktørene.

Fortellingen og virkeligheten

Noe av det viktigste og vanskeligste i arbeidet med Marovoprojektet har vært basketakene med virkelighetsbegrepet. I første omgang er det problematisk å bruke begrepet "virkelighet" fordi det kan tilsløre ulike betydninger. Samtidig er det

nødvendig å bruke begrepet på en forenklet måte i denne sammenhengen for å komme til noe av kjernen, uten at diskusjonen sprenger alle rammer. Det er videre et spørsmål om hvilke aspekter av virkeligheten vi egentlig vil vise. Dette kapitlet problematiserer fortellingens struktur i "Kuarao" og setter fokus på noe av det vi *ikke viser* av denne virkeligheten. Et paradoks er at det vi i redigeringsfasen mente var en autoritær og styrende form, kanskje også er en av få måter å formidle noe som mange vil si er det viktigste; noe som nærmer seg aktørens *egen virkelighetsforståelse* i lys av antropologi som fag.

Definisjoner av fortellingen

Det finnes mange definisjoner av hva en fortelling er. I denne sammenhengen mener jeg det mest interessante er å se fortellingen ut fra tilskuerens mulige reaksjoner. Dette stemmer også mest overens med vår tenkemåte da vi arbeidet med klippingen. Vi forsøkte hele tiden å se for oss hvordan tilskueren ville reagere på våre løsninger.

Både Bordwell og Branigan opererer med det de kaller et *narrativt skjema*. Skjemaet fungerer som en organiserende ramme for tilskuerens koding av hendelsene i filmen, slik at de danner en fortelling. Branigan trekker frem det han mener er essensen i dette skjemaet slik:

Nearly all researchers agree that a narrative schema has the following format:

- 1 introduction of setting and characters;
- 2 explanation of a state of affairs;
- 3 initiating event;
- 4 emotional response or statement of a goal by a protagonist;
- 5 complicating actions;
- 6 outcome;
- 7 reactions to outcome.

(Branigan 1992: 14)

Bordwell (1985: 35) kaller dette *den kanoniske fortellingens format* ("the canonical story format"). Poenget er ikke at alle fortellinger nødvendigvis har alle disse kjennetegnene. Tilskueren vil likevel som regel føye inn elementer i et slikt narrativt

skjema, slik at de danner en mer eller mindre sammenhengende fortelling. Et narrativt skjema hjelper dermed til med å ordne og kategorisere informasjon fra filmen, slik at den kan bli forstått som en fortelling.

Branigans forståelse av fortellingen er "streng" på den måten at han ikke automatisk inkluderer alle forløp med en begynnelse og slutt som en fortelling. Winston (1995: 118) legger en annen forståelse til grunn når han hevder at de fleste representasjoner kan betraktes som fortellinger. Han siterer blant annet Latour som hevder at selv de mest "harde" vitenskapelige rapporter er fortellinger med en helt (vitenskapsmannen) og et prosjekt (undersøkelsen) som har et narrativt forløp.

Kanskje bør "statusen" som fortelling graderes, eller man bør innføre et annet begrep for den klassiske fortellingen. Jeg bruker imidlertid den mer tradisjonelle forståelsen av fortellingen her. En videre definisjon vil innbefatte det meste av menneskelig kommunikasjon og representasjon, og gjøre begrepet ubrukelig for de fleste formål.

"Kuarao" følger stort sett den kanoniske fortellingens form. Begivenhetene introduseres, lianeinnsamlingen og arbeidet generelt er kompliserende faktorer, og det hele avrundes med at begivenheten avsluttes med sløyning og salg av fisken -- et resultat. Når det gjelder kompliserende faktorer, er "Kuarao" imidlertid ikke typisk. I en dramatisk fortelling er det oftest her konflikten kommer frem. Hovedpersonene må kjempe seg gjennom store vanskeligheter. I "Kuarao" utgjør hindringene ikke annet enn det vanlige arbeidet som må til når kuarao arrangeres, selv om dette er krevende nok.

Branigan (1992: 19) hevder videre at årsakssammenhenger er nøkkelordet for å skille mellom mer og mindre "fullførte" fortellinger. Den klassiske Hollywoodfilmen følger gjerne det narrative skjemaet fullt ut, selv om en film som er mye løsere og mindre sammenkjedet med årsakssammenhenger allikevel vil kunne oppleves som en fortelling. Aristoteles (1963: 33) kalte i sin tid de episodiske fablene for de "slettteste". Kanskje er

det fremdeles slik i dag at den lineære, sammenhengende fortellingen blir oppfattet som den "beste" av mange.

Et sentralt poeng for både Bordwell og Branigan er at vi i vår vestlige kultur til stadighet omgir oss med fortellinger i den kanoniske form. Vi er blitt så vant til dette skjemaet at det oppleves som "naturlig". Et blikk på andre kulturer kan imidlertid vise at den kanoniske fortellingens form er en vestlig konstruksjon.

Kulturspesifikke strukturer?

Anders Johansen (1996: 97) viser til antropologen Bronislaw Malinowskis møte med fortellertradisjoner på Trobriander-øyene tidlig i dette århundret for å illustrere hvor selvfølgelig den vestlige fortellingens konvensjoner kan virke. Malinowski irriterte seg over at legender og sagn ofte ble fortalt "ufullstendig", med mange detaljer som han mente var uvesentlige. Det han så som primitivt og ufullstendig kan også betraktes som en alternativ måte å organisere fortellingen på.

I vår kultur er tid- og årsakssammenhenger vesentlige som strukturprinsipper i en fortelling. I ikke-vestlige kulturer er fortellingene ofte organisert på andre måter, f.eks. rundt rom. Hovedprinsippet som binder sammen fortellingen kan være at de ulike begivenhetene i fortellingen skjer på velkjente steder som forbindes med viktig kulturell symbolikk. Stedet blir bindeleddet. MacDougall (1992: 37) viser også til at hans filmer fra Australia er påvirket av at urbefolkningen ser betydningen av steder på en måte som er annerledes enn den vestlige, og poengterer: "If we ask, 'Whose story is it?' in aboriginal terms, we may have to enlarge considerably our conception of what is a *narrative*."

"Kuarao" er nødvendigvis preget av at filmen er laget av vestlige filmskapere for et vestlig publikum. En kan for det første spørre hva som kjennetegner den vestlige

fortellerstilen, sammenlignet med lokale fortellertradisjoner i Marovo-lagunen. For det andre kan en diskutere hva vår narrative struktur betyr for tilskuerens oppfatning av handlingen.

Når det gjelder lokale fortellertradisjoner ser Edvard (samtale) fortellertradisjoner i Marovo blant annet i sammenheng med en lokal forståelse av tid og sted. En fortelling om kuaraofisket vil innebære nøyaktige angivelser av når og hvor ting skal skje. Årstid, måned og tid på dagen vil bli spesifisert. Fiskeseansen som vi filmet ble f.eks. flyttet en uke frem fordi Rex så tegn i sjøen som indikerte at det hele burde skje tidligere, slik at tidevannet kunne stige til riktig tid. De fleste fortellinger om noe som virkelig har skjedd blir i følge Edvard relatert til både tid og sted i Marovo. Dette kan være en grunn til at fortellertradisjoner i Marovo kanskje ikke er så ulike våre vestlige måter å fortelle på som det en finner i en del andre kulturer.

Utgangspunktet for intervjuet med Rex er at han forteller om kuarao til Edvard som om han ikke visste noe om dette på forhånd. Den måten Rex strukturerer fortellingen på, viser hvordan fortellertradisjonen legger vekt på rekkefølge og sekvens. Slik Edvard ser det, er det sentralt at måten Rex forteller på, gjentar den rekkefølgen som handlingene har blitt utført i. Rex stykker dette opp i delsekvenser. Dette er også en likhet til vår vestlige fortellertradisjon. Intervjuet følger for øvrig den samme kronologi som Rex fortalte det i.

Selv om en ikke kan si at Marovo har en fortellertradisjon som er lik den vestlige, kan en heller ikke si at måten å legge begivenheter ut i tid på, slik vi gjør det i "Kuarao", nødvendigvis vil virke fremmed for lokale innbyggere i Chea. Dette er et empirisk spørsmål som jeg ikke går videre inn på her.

Fortellingen kan også betraktes som en av de måtene vi "oversetter virkeligheten fra Marovo til Norge" på. Narrativiseringen er en del av overføringen til vår kultur ved at fortellingens form er velkjent, selv om innholdet er nytt.

Når det gjelder fortellingens betydning for tilskuerne, er det et sentralt punkt at disse normalt vil benytte den kanoniske fortellingens form i møtet med filmen. En kan si at fortellinger hele tiden gjentas i vår kultur, men at innholdet varierer. "Kuarao" følger vestlige fortellerkonvensjoner på en så tilpasset måte at tilskuerne kan lese inn sine verdier og sitt livssyn i fortellingen. En fyller ut "gaps" og leser inn årsakssammenhenger med utgangspunkt i egen kultur. Tilskuerne er vant til å møte fortellinger som følger denne formen. Massemediene gjentar daglig den kanoniske fortellingens form i alt fra fiksjonsfilm til "Dagsrevyen" (Kulset 1985).

Er fortellingen der ute?

Kanskje er det vanlig at dokumentarfilmskapere opplever at noen fortellinger "bare er der ute", klare til å filmes. Tidlig på syttitallet mente mange at en kunne se selvstendige, definerte "enheter av adferd" med en klar begynnelse og slutt (Loizos 1993: 19).

Plantinga kommenterer fortellingens tilsynelatende selvstendige eksistens slik:

When one examines the structure of many narrative nonfiction films one sees repeated patterns - conventional structures. The constant repetitions of these structures leads to one of two conclusions. Either the world is naturally structured according to the dictates of conventional structures, or the schemas with which documentarists work impose a conventional structure onto their subject. I suspect the latter. If nonfiction filmmakers take structure for granted, the result is that many implicitly embrace canonical structures inherited from prior documentary practice, from the classical fiction film, and from time-honored conceptions of narrative, rhetoric and composition. (Plantinga 1997: 125)

Med hensyn til antropologisk film hevder Nichols at de fleste av disse filmene faktisk følger den kanoniske fortellingens form slik Bordwell ser den, men uten at en

anerkjenner filmskaperens konstruksjon av fortellingen:

The canonic story format of an introduction to characters and setting, presentation of a disturbance or a puzzle, a goal oriented line of casually linked situations and events followed by a resolution to the disturbance or solution to the puzzle that leaves the mind at rest recurs regularly in ethnography as well as fiction. Boiled down to a schematic template by Bordwell, this story format amounts to 'setting plus characters - goal - attempts - outcome - resolution'. The pervasiveness in classic ethnography suggests it is not considered aesthetic at all but 'natural', despite evidence to the contrary. (Nichols 1992: 52)

Som nevnt innledningsvis hadde vi problemer med å finne litteratur som ga gode råd for strukturering av dokumentarfilm. Bromhead bekrefter denne manglende debatten når det gjelder struktur:

Discussions held at conferences, film festivals and in film criticism continually reveal the poverty in the way that we evaluate documentary. Most often we discuss content, and sometimes style - but rarely or never structure (Bromhead 1996: 117)

Plantinga hevder også at noe av grunnen til det manglende fokuset på struktur i debatter, akademisk litteratur og i håndbøker skyldes en idé om fortellingens "naturlighet":

W. Hugh Baddeley's *The Technique of documentary Film Production*, for example, wholly ignores questions of the structuring and composition of documentary discourse. The likely assumption is that the structure of the nonfiction film will arise according to a natural correspondence with the subject matter. (Plantinga 1997: 33)

Til tider kan en få inntrykk av at en del dokumentarfilmskaperne har opplevd det å diskutere strukturering som nærmest uetisk, fordi det impliserer en manipulering med virkeligheten. En bør la begivenhetens "iboende struktur" komme frem uten å tukle med den.

I arbeidet med "Kuarao" opplevde vi også at fortellingen bare var der. Selv om Edvard hadde avtalt at vi skulle filme begivenheten, ble ikke kuarao arrangert eller iscenesatt spesielt for filmens skyld. Da vi så gjennom råopptakene, virket det innlysende at vi skulle begynne med annonseringen i kirken og slutte med salget på basaren. Ikke fordi dette var den eneste løsningen. Vi kunne for eksempel også ha startet med at folk var på vei for å hente lianer, og forklart tidligere begivenheter med tekst eller kommentarstemme. Det virket imidlertid som en god løsning å starte med kirken. I ettertid kan vi også se at vi kanskje har brukt den lineære fortellingen litt ureflektert.

Den lineære fortellingen og konstruksjon

Fortellingens struktur er i seg selv en måte å gjøre en film interessant på. Vi mangler dramatiske konflikter eller nære personschildringer i "Kuarao". Det at filmen er bygget opp som en samling små fortellinger, som deler i en hovedfortelling, tror jeg allikevel gjør at filmen "glir" lettere og at tilskueren henger med. Hver lille del har sin begynnelse og slutt, eller avrunding. Dette arbeidet vi mye med i planlegging og opptak.

Bromhead (1996: 36) trekker frem et skille som hun mener er viktig mellom den lineære og den episodiske filmstrukturen. Hun hevder at den lineære formen trekker med seg en del føringer fra fiksjonsfilmen som det kan være vanskelig å komme bort fra. Slik hun ser det, stiller den episodiske formen filmskaperen mye friere.

Da vi startet filmprosjektet fra Marovo, var utgangspunktet vårt at vi skulle lage en episodisk film. Manus var satt sammen av en collage av små fortellinger. Kuarao-fisken fungerte kun som en løs, samlende ramme. Da vi valgte å starte med delfilmen "Kuarao" i redigeringsfasen, gikk vi over til å lage en film som hovedsakelig kretset rundt én enkelt hovedfortelling. Dermed ble dette også mye tydeligere et lineært narrativ. Kanskje er den lineære formen noe av grunnen til at filmen virker mer konstruert og "belærende" enn det utgangspunktet vi hadde for en helhetsfilm.

For Bromhead er hovedpoenget at publikum vil kjenne igjen konvensjoner for fortellingen i en lineær-narrativ film. En vil forvente eksposisjon, opptrapping og avrunding. Kanskje fører disse forventningene til at tilskuerne blir skuffet. "Kuarao" kan ikke by på drama og "payoff" i den grad mange vil forvente i et lineært narrativ.

Når en ser en lineært strukturert dokumentarfilm, vil man av og til merke at filmen er redigert slik at kronologien i handlingen ikke stemmer overens med måten ting må ha skjedd på under opptak. Dersom det føyes til elementer som ikke "hører hjemme i fortellingen", kan en legge merke til dette. Intervjuet med høvdingen i "Kuarao" blir

f.eks. et brudd i fortellingens forløp. Det er lett for at filmskaperen ender opp med å følge fortellerkonvensjoner som ikke nødvendigvis passer med den virkeligheten som er grunnlaget for filmen. Mer eller mindre bevisst kan filmskaperen gå i den fellen at han eller hun "smir til" de fleste elementene i filmen, slik at de følger den lineære fortellingens "regler".

I motsetning til dette kan sekvenser i den episodiske fortellingen settes sammen mer med tanke på hva hver enkelt sekvens viser i seg selv, og ikke som en del av en større fortelling. Det finnes ikke en så tydelig narrativ kronologi eller så klare forventninger til utvikling av fortellingen at filmskaperen føler seg bundet. Et velkjent eksempel på den episodiske fortellingen er Flahertys "Nanook of the North". Flaherty har ikke konstruert filmen rundt én enkelt fortelling. Dermed kan han fritt velge å ta inn små sekvenser som viser ulike aspekter av Nanook der det passer i den helhetlige dramaturgien og utviklingen i filmen³⁵.

Bromhead trekker fram Bob Andersons "Black Harvest" (1992) som et eksempel på en antropologisk dokumentarfilm som benytter den lineære fortellingen. Filmen er sentrert rundt hovedpersonen Joe Leahys forsøk på å få i gang en kaffeplantasje i samarbeid med Ganiga-stammen på Papua Ny Guinea. Filmen følger en utvikling over flere år. Hele prosjektet ender til slutt i tragedie, og Leahy flykter til Australia. Filmen er en fascinerende fortelling, men kan virke manipulert og styrende fordi den rettes inn mot å formidle ett enkelt forløp. Alle hendelser er utvalgt for å fungere i formidlingen av fortellingen. En merker manipulasjonen når film-fortelleren posisjonerer kamera som allestedsnærværende, selv om en vet at sekvensene som blir presentert som samtidige er filmet på ulike tidspunkt. Filmen veksler f.eks. mellom å vise Joe Leahy på flyet når han flykter, og Ganiga stammen som blir igjen. Dette fremstilles med kryssklipping, som parallelle hendelser. Den lineære fortellingen kan sile ut elementer i tråd med vestlige

³⁵ Den siste delen av "Nanook" er bygget rundt en reise, og nærmer seg mer en lineær fortelling.

fortellerkonvensjoner, men dermed kan en del av opplevelsen av virkelighet i filmen gå tapt.

"Kuarao" kan virke bevisst konstruert på den samme måten som "Black Harvest", fordi det meste er organisert rundt fortellingen om kuaraofisket. "Kuarao" er allikevel langt mindre skreddersydd til den lineære fortellingen. Vi har mange intervjuer og småsekvenser, f.eks. episoden med treskjæring utenfor husene, som ikke er nødvendig for hovedfortellingen. Noen av sekvensene med intervjuer og digresjoner kan forøvrig virke "plassert" i filmen av pedagogiske hensyn.

I motsetning til dette kan mange observasjonelle filmer virke overbevisende fordi de har et stort "overskudd av virkelighet". Sekvenser er inkludert i filmen fordi noe faktisk har skjedd i virkeligheten, ikke fordi de passer inn i fortellingen. Nichols (1991: 95) hevder at særlig det at en får se så mye "unødvendig" i observasjonelle filmer, skaper et inntrykk av at en har fått med seg det som er vesentlig, og sannsynligvis mye mer.

I vår film vil tilskueren fort skjønne at hovedfortellingen dreier seg om kuarao-fisket. Dermed blir det også tydelig når film-fortelleren velger å inkludere andre episoder i filmen. Dette er ikke i seg selv negativt. Det er vanlig at en fortelling avbrytes for å utdype ett eller annet tema. Poenget er at en tydelig føler filmskaperens styrende hånd som bekrefter inntrykket av den formelle stemmen og reduserer det slentrende, åpne inntrykket av "livet som leves".

Fortellingen som kulturoversettelse

Ønsket om å formidle en annen kulturell virkelighet er et fellestrekk for antropologiske filmskapere. Dette fører over i flere svært komplekse problemer. Hva er virkeligheten i denne sammenhengen, og hvordan kan film formidle eller gjengi denne?

Formidling av andre kulturer og forhold på første og andre nivå

Mange av diskusjonene om realisme i dokumentarfilmlitteraturen har dreid seg om metode og forhold på første nivå (det en konkret ser og hører), og om måter å fange denne meningen på. I diskusjonen ovenfor, om klipping og uprivilegert kamerastil, er spørsmålet også om klipping bryter opp virkelighetens tid - rom sammenhenger og fragmenterer inntrykket. Dette utvikler seg fort til en diskusjon om hvorvidt filmskaperen viser at folk gjør "sånn eller slik på en riktig måte". Det som er filmet har nødvendigvis skjedd på bestemte tidspunkter, men utlegges i en annen rekkefølge i filmen.

En tid dyrket Direct Cinema- bevegelsen denne første nivå- meningen til det nesten absurde. Blant annet Leacock hevdet at undersøkelser på forhånd kunne ødelegge opptakene, fordi det forstyrret den umiddelbare opplevelsen av hendelsen. Det en ser, og det som skjer, er det som er virkelig. Leacock dro til India for å dekke en valgkamp i filmen "Nehru" (1962), men fikk erfare at han hadde store problemer med å gripe situasjonen fordi han ikke visste noe om indisk valgkamp (Winston 1995: 156).

I vår opplevelse av verden rundt oss er det i stor grad forhold på andre nivå vi bruker for å definere verden som meningsfull. En går f.eks. ikke på restaurant bare for å bli mett. Hvis en beskriver et restaurantbesøk som en måte å tilføre kroppen nødvendige næringsstoffer på, er ikke dette i overensstemmelse med det de fleste oppfatter som *meningen* med restaurantbesøket.

Meningsbegrepet og forhold på andre nivå kan utdypes og kategoriseres på svært mange ulike måter. Kulturbegrepet, og hele antropologien som vitenskap kan sies å dreie seg primært om forhold på andre nivå. Her vil jeg nøye meg med å bruke første og andre nivå som grove samlebegrep for å belyse noe av den meningen "Kuarao" *ikke* gir tilskueren mulighet for å skape.

Forhold på andre nivå viser til dypere, symbolske betydningsdimensjoner ved livet, men et problem er å avgjøre *hvem sin virkelighet* det er en diskuterer. I Chea kan en f.eks. snakke om en verden for menn, en for kvinner, barn og ungdom har sin virkelighetsoppfattelse, hvert enkelt menneske har sin personlige forståelse etc.

Som vestlig antropolog har Edvard en ulik virkelighetsoppfatning enn en lokal innbygger fra Chea har. Edwards måte å se Marovo-lagunen på har også preget filmarbeidet, uten at det er lett å si nøyaktig hvordan. Det er videre et spørsmål hva vi som filmskapere er i stand til å oppfatte av disse virkelighetsforståelsene, og hvordan dette virket inn på arbeidet med filmen. Før jeg ser nærmere på "Kuarao" og forhold på andre nivå, vil jeg sette spørsmålstegn ved hva tilskuerne egentlig kan oppfatte av slik "dypere" mening, som det ikke er mulig å visualisere direkte.

Generalisering og tynne og fyldige beskrivelser

Hasterup (1992: 9) hevder som nevnt at film og stillbilder ikke er i stand til å formidle det Geertz kalte en fyldig beskrivelse. En kan kritisere dette synet på flere måter. Tomaselli (1996: 61) mener at Hasterup bommer fordi hun ikke ser på den store muligheten en film har til å bygge opp kontekst og mening. Hasterup poengterer imidlertid at hun setter synspunktene på spissen og ser bort fra kontekst, slik som undertitler og sammenheng mellom bilder, for å fremheve poenget sitt. Men hvilke virkemidler kan i så fall formidle fyldige beskrivelser?

Et viktig poeng er at tekst lett kan generalisere og brukes for å analysere. I film viser bildene derimot ett enkelt, konkret tilfelle, selv om filmskaperen ofte vil at de skal illustrere en større problematikk. Nichols kommenterer denne dualiteten mellom det generelle og det spesifikke i dokumentarfilm slik:

Dependent on the specificity of its images for authenticity, documentary also invites us to regard the specific as an instantiation of something more general, of the way the world is in some broader frame. [...] We process the documentary not only as a series of highly authentic sounds and images that bear the palpable trace of how people act in the historical world, but also as the serial steps in the formation of a distinct, textually specific way of seeing or thinking. (Nichols 1991: 29)

Noen vil kanskje oppfatte det slik at tittelen "Kuarao - lianefiske i Marovo-lagunen" antyder at vi kan formidle generell, allmenngyldig kunnskap om Marovo. Samtidig viser filmen altså en enkelt, konkret hendelse.

Winston ser generelle titler som symptom på en lang tradisjon med formidling av tilsynelatende "allmenn kunnskap" i dokumentarfilm:

On the screen every last Inuit, industrial worker, and deep sea fisherman comes to stand both for themselves and for a class of persons of their type. The actual image is of one particular person; the rhetoric of the title and of the genre is of a tribe. Part need to stand for whole classes if a claim of social relevance is to be sustained. (Winston 1996: 134)

Winston mener at John Griersons dokumentarfilmbevegelse på 30- tallet ligger i bunnen for denne tradisjonen med generell formidling. Grierson så på sitt prosjekt som folkeopplysning. Hensikten med å lage film var for ham å formidle informasjon om arbeiderklassens kår³⁶. Winston hevder Griersons innfallsvinkel skapte en norm for at dokumentarfilm skulle ha generelle fremstillinger, noe han mener vi fremdeles merker virkningen av.

I denne sammenhengen kan en spørre om vi burde ha kalt vår film "Kuarao - lianefiske utenfor Chea en septemberdag i 1996, slik Edvard Hviding forstår det, med vekt på de praktiske arbeidsprosessene"? Antakelig ville en så omstendelig tittel blitt oppfattet som

³⁶ Men i følge Winston, på den velutdannede middelklassens premisser.

en parodi, men poenget er at vi som filmskapere kanskje har gått inn i en formidling med et generaliserende siktepunkt på en noe ubevisst måte. En antropologistudent vil kanskje oppleve at "sånn er det i Marovo", og få et inntrykk av at aktørene i filmen er representative for hele området.

En norsk parallell er at mange har en oppfatning av hele Finnmark som gjennomsyret av russisk prostitusjon. Problemet har preget mange av nyhetssendingene derfra i den senere tid. Enkeltstående saker blir lett oppfattet som representative for et helt område. På en måte er det en selvfølge at film viser konkrete hendelser. På den andre siden skapes det lett allmenne oppfatninger dersom filmen ikke understreker generaliseringsproblemet på en eller annen måte.

Hvilken virkelighet skal formidles?

En innfallsvinkel for å belyse virkelighetsformidling i "Kuarao" på, er å diskutere noen av de aspektene av virkeligheten som *ikke* formidles eksplisitt i filmen. Ved å fokusere på dette vil jeg ta for meg noen temaområder som mange vil si er det mest interessante, sett fra et antropologisk perspektiv.

I Chea vil nok de fleste som har kunnskapen³⁷ være relativt enige om hvordan kuarao fisket skal gjøres rent praktisk. Hvis en spør hva fisket betyr personlig for den enkelte, vil en imidlertid få mange ulike svar. For Veriti er kuarao kanskje en påminnelse om at det ikke er mulig å oppnå fullverdig lederstatus, fordi hans farfar var av slaveslekt og ble adoptert av den daværende høvdingen (Harolds farfar). Ledere på dette nivået i Chea må være av adelig avstamning. Når Rex intervjues om kuarao fisket er det fordi han i mange år har vært den selvskrevne leder for slike fellesbegivenheter. På grunn av alderdom og helse velger Rex å fordele oppgaven videre på to voksne

³⁷ Det er ikke mange som vet hvordan de skal organisere og gjennomføre en slik begivenhet uten at de ender i kaos.

menn, Harold og Veriti. Det er en demonstrasjon av Rex sin styrke som leder, at han vil ha to menn for å fylle sin rolle. Dette er eksempler på virkelighetsnivåer som kunne vært inkludert i filmen.

I en større sammenheng er kuarao en viktig markering av rettigheter til bruk av områder. Slik Edvard ser det, er bruksretten knyttet til evnen til å benytte seg av disse områdene. En del av det som gjør at klangruppen i Chea har rett til å benytte Kemuområdet, er at de er i stand til å arrangere kuarao-fisket. Dette krever så mye kunnskap, opparbeidet gjennom generasjoner, at det ville være vanskelig å gjennomføre for mange andre grupperinger i Marovo. Fra en lokal synsvinkel vil legitimasjon av rettighet til steder antakelig komme frem som en grunnleggende begrunnelse for å arrangere kuarao. At et sted tilhører en gruppe, innebærer relasjoner som ikke bare er av økonomisk art, men også politiske og religiøse. Som matauk er kuarao nemlig ikke spesielt effektivt sammenlignet med hva f.eks. en gruppe gode undervannsjegere med harpungevær kunne ha oppnådd. Å snakke om "vitsen med fisket" forutsetter en abstrahering av mening som ikke alle i Chea vil gjøre, men dette er også et virkelighetsnivå som en kanskje kan si er den underliggende *meningen* med kuarao, sett fra en lokal synsvinkel.

Edvard ser også andre meningslag i kuarao. Begivenheten kan betraktes som et rituale som er viktig fordi det markerer og konsoliderer ulike sosiale roller i Chea (Hviding 1996: 221). I semiotisk terminologi kan kuarao betraktes som en "sosial tekst" som understreker samfunnets organsering og gjentas årlig. Det at Peter Ghele beordres til ulike oppgaver, understreker f.eks. at han har giftet seg inn samfunnet, og derfor ikke kan ha den samme status som menn fra Marovo. Han er høyt respektert som en kunnskapsrik mann i hverdagen, men kuarao poengterer hans status som inngift³⁸.

³⁸ Peter Ghele er gift med høvdingens søster, og derfor skylder han sine svogere ekstra mye.

Man kan trekke paralleller til den norske dugnaden når det gjelder meningslag som er skjult for aktørene. Tian Sørhaug (1996: 61) viser f.eks. hvordan foreldres dugnad i et musikkorps innebærer mer enn bare å skaffe penger. Hans forsøk på å komme seg unna kakebaking ved å kjøpe konfekt og kaker ble dårlig mottatt. Effektivisering av arbeidet med pakking av refleksbrikker var heller ikke populært. Sørhaug konkluderer med at meningen med dugnaden også var at foreldre skulle bruke tid sammen, i det han ser som et sosialt rituale. Arbeidet skapte et fellesskap som det ble oppfattet som usolidarisk å kjøpe seg ut av. Hensikten med dugnaden, i Norge som i Chea, er ikke alltid bare det praktiske utbyttet.

Med dette mener jeg ikke å påstå at virkelighetsaspektene ovenfor er mer eller mindre "virkelige" enn forhold på første nivå. En kan videre diskutere hvordan dette fungerer som tolkninger av virkeligheten, og stille spørsmål ved riktigheten av tolkningene. På den andre siden er dette mening som jeg tror de fleste mener er interessant og som gir en dypere forståelse av samfunnet i Marovo. Det er dette nivået som aktiveres i fyldige beskrivelser. Når "Kuarao" utgir seg for å være en antropologisk film, kan en også spørre om ikke nettopp slik informasjon er "det antropologiske" som mangler i filmen.

Men hva forstår tilskueren?

Vi har forsøkt å unngå at kommentarstemmen definerer meningen i bildene i særlig grad, og derfor forklares mye av handlingen ved aktørenes egne uttalelser og gjennom intervjuer. Rex snakker imidlertid om fisket kun fra en praktisk synsvinkel. Han forklarer hvordan arbeidet gjøres. Resultatet er nok at mange vil oppfatte kuaraobegivenheten som en arbeidsøkt for å få fisk, en økonomisk motivert handling. Ettersom kommentarstemmen ikke forklarer særlig mye med hensyn til forhold på andre nivå som angår f.eks. stedslegitimasjon, står tilskueren relativt fritt til å spekulere i hva handlingen betyr sosialt og for den enkelte aktør.

Når filmen følger den lineære fortellingen er en også inne i en kjent form. De fleste har sett utallige fiksjonsfilmer og TV-serier der strukturen er bygget opp etter den kanoniske fortellingens form. En er vant til å utlede motiver for handling og årakssammenhenger i vestlige filmer. Fortellingsstrukturen definerer mening ved at motiver etableres og knyttes til fremdriften av fortellingen.

I en episodisk fortelling er ikke det aktørene gjør knyttet så tett til fremdriften av en fortelling. I den rendyrkede episodiske fortellingen kan hver episode "stå alene". I den lineære fortellingen vil forståelsen av aktørenes handlingsmotivasjon bli blandet med behovet for å utvikle selve fortellingen. "Kuarao" vil kanskje få mange tilskuere til å tro at fiskerne er på revet *for* å hente lianer *fordi* de skal fiske, *slik at* de kan få penger til kirken -- som er fortellingens utkomme. Dette er for så vidt ikke uriktig, men kanskje kan denne praktiske handlingsmotivasjonen totalt overskygge "dypere" meningslag. Det kan bli vanskelig for tilskueren å gjøre andre tolkninger, fordi den kanoniske fortellingens form gjør "Kuarao" *tilsynelatende* lett forståelig.

David Turton gir et interessant eksempel på vestlig film-logikk fra sine erfaringer med Disappearing World- filmen "The Mursi" (1974). Under opptakene var mursiene i krig med nabostammen. Dette gjenspeilte seg også i stammens tradisjonelle debatter og taler. I følge Turton er Mursitalene mer som en opptreden der man markerer status og lederskap, enn som et innlegg i en vestlig debatt. Ofte er det ikke mulig å se at debattene leder ut i en avgjørelse. Turton mener denne meningen ble forvridd i redigeringen og gitt en ny lineær logikk for å fremme filmfortellingen:

The speeches inevitably lost, in being transposed on the screen, their rhetorical richness and became matter-of-fact, direct and pragmatic commentaries on current events. They were given a 'logic' and 'meaning' they did not, and were not intended to, possess. The result was that our programme missed - or did not give itself the opportunity to discover - the real significance of what was going on in the debates, by which I mean significance for the participants (Turton 1992: 173)

Ved siden av at fortellingens form er velkjent, vil tilskueren også bruke erfaring fra egne opplevelser for å forstå handlingen i filmen. Store deler av "Kuarao" er laget i en

observasjonell stil, selv om vi også benytter noe kommentarstemme. Nichols poengterer at et potensielt problem med den observasjonelle filmtypen nettopp er det store tolkningrommet:

Observational documentary is often described as vulnerable to the predisposition of its audience. Since there is no guiding commentary and since the filmmaker is nowhere to be seen (or heard), the audience will assess what it sees according to social assumptions and habitual ways of seeing, including biases, that it brings to the film (Nichols 1991: 93).

Her i Norge fisker de fleste som rekreasjon, eller som en økonomisk motivert handling. Derfor vil en kanskje lese disse motivene inn i aktørenes handlinger i "Kuarao". Dette står tilskueren fritt til å gjøre. Kommentarstemmen kommer ikke med opplysninger som toner ned den økonomiske betydningen av fisket eller formidler en dypere mening bak handlingene. Det økonomiske aspektet understrekes også ved at det samles inn penger til skolen, og at basaren med pengeopptelling avslutter hele fortellingen. Loizos (1992: 111) advarer mot det han kaller en vulgarisert "family of man rhetoric". Med dette sikter han til at kulturelt lett gjenkjennelige begivenheter, som giftemål og begravelser, brukes som en måte å nå frem til seerne på. En kjenner igjen noe fra sin egen kultur. Folk i andre kulturer kan imidlertid legge totalt forskjellig mening i begivenhetene, selv om hendelsen har ytre likhetstrekk.

Som en konklusjon på dette vil jeg anta at mange norske tilskuere vil oppfatte aktørene i filmen som mer like oss i Norge enn det egentlig er grunnlag for. Forhold på første nivå forklares grundig, men tilskueren står relativt fritt til å lese sin egen mening inn i forhold på andre nivå.

Forklaringsvegring?

En rød tråd gjennom diskusjonen hittil er at "Kuarao" beveger seg i grenselandet mellom ulike filmtyper. Jeg har nevnt at filmen kommuniserer med en mellomting av den formelle og den åpne stemmen. Vi har villet dokumentere -- som registrering, men samtidig gått langt i å konstruere filmen -- som språk og fortolkning. Filmene skulle både være underholdende og "tro" mot virkeligheten, både en fortelling og en "sann"

virkelighetsrepresentasjon. Underholdning er stikkord for fjernsynsdokumentaren, opplysning / kommentarstemme for undervisningsfilmen, og den observasjonelle stilen er typisk for den etnografiske dokumentarfilmen. Vi har på en måte prøvd å få med oss egenskaper fra alle disse filmtypene.

Den dominerende tradisjonen for antropologisk dokumentarfilm de siste 20 - 30 årene har vært observasjonelle og refleksive filmer med åpen stemme. Bruk av kommentarstemme har ikke vært akseptert, og mange betrakter dette som et autoritært virkemiddel som fratrar bildene evnen til å fortelle på egen hånd. Den seriøse antropologiske filmen har skydd tradisjonell bruk av kommentarstemme. Filmer med dette virkemiddelet har kommet i en kategori som "kommersielle", som laverestående underholdning som til nød godtas på fjernsyn som populærvitenskap, men som ikke har noe i seriøs antropologi å gjøre. Allikevel kan symbolske forhold på andre nivå ikke filmes direkte. Skal slike meningslag utdypes i selve filmen, må det gjøres verbalt. Ikke nødvendigvis som kommentarstemme, men da med intervju, tekstplakater eller lignende. I "Kuarao" har vi gjort et opprør mot den dominerende tradisjonen ved at vi bruker kommentarstemme i enkelte sekvenser. Vi ville eksperimentere med dette virkemiddelet fordi vi ikke automatisk ville godta at kommentarstemme var "forbudt". Samtidig har vi ikke våget å bruke kommentarstemme så mye at vi kan gi en fyldig beskrivelse. Vi ville unngå at Edvard formidlet "objektive sannheter" om livet på en måte som virket autoritær.

7. TILSKUERORIENTERT REALISME, NOEN AVSLUTTENDE KOMMENTARER

Da vi startet filmprosjektet fra Salomonøyene, var utgangspunktet en film om livet generelt i landsbyen for et allment fjernsynspublikum. Selv om prosjektet i første omgang endret seg til å bli en undervisningsfilm for et antropologisk publikum, har vekslingen mellom dokumentasjon og fortolkning gått som en rød tråd gjennom hele prosessen. I planlegging, opptak og redigering har vi vekslet mellom å ville forklare og tolke "dypere sammenhenger", og å dokumentere og vise handling som foregår. I ettertid er det grunnleggende spørsmålet om filmen kan gi tilskueren en grundig forståelse av kultur og samfunn i Marovo-lagunen.

"Kuarao" formidler ikke det som egentlig er det viktigste ved handlingen, de forholdene på andre nivå som lokale aktører vil se på som *meningen* med kuarao, som stedslegitimasjon. Filmen går heller ikke inn i en grundig utdypning av Edwards antropologiske analyser, som f.eks. kuarao som et rituale. Når jeg vil hevde at vi ikke har oppnådd målet om tilskuerorientert realisme i denne versjonen, er det imidlertid ikke fordi en film nødvendigvis må formidle disse "dypere" virkelighetsnivåene. Poenget er om filmen *forklarer det den utgir seg for å forklare*.

I en observasjonell film som kommuniserer med den åpne stemmen vil tilskueren som oftest heller ikke få forklart forhold på andre nivå. Mange tilskuere vil nok lese sin kulturelle mening inn i handlingen også her, men en slik film er forskjellig fra "Kuarao" på et grunnleggende vis. Den forsøker ikke å gjøre alt forståelig, eller gi et *inntrykk* av at den formidler nok kunnskap til at tilskueren kan forstå det som skjer. MacDougalls

film "To live with herds" presenteres f.eks. ikke med en påstand om at den i seg selv gir en grundig innføring i levesett og kultur.

Som nevnt innledningsvis signaliserer "Kuarao" at den vil forklare ut fra den måten vi har indeksert filmen på og etablert en stemme. Bruken av kommentarstemme og klippestil gir tegn på at filmen forklarer det som er nødvendig for å forstå. Tilskueren får ikke vite at det finnes en mengde meningsnivåer som ikke legges frem. I ettertid ser jeg dette som uheldig. Vi burde kanskje tatt steget fullt ut og laget en kommentarstemme der vi tok sjansen på å belyse dypere mening, selv om det kunne virket mer autoritært. Nå forklarer vi litt, men ikke nok. Vi kunne heller ikke ha formidlet "sannheten" med grundigere forklaringer, men vi kunne kanskje ha utdypet Edwards tolkninger som antropolog, og med det gitt en mer utfyllende forståelse av lokale perspektiver.

En konklusjon på vårt eksperiment med denne versjonen av "Kuarao" er at det har større implikasjoner å bevege seg mellom etablerte filmtyper enn vi var bevisst på i startfasen. Tilskueren trenger blant annet å vite hvilke normer i filmen han eller hun skal forholde seg til, og hva filmen egentlig kan formidle. Når filmen veksler mellom ulike kommunikasjonsformer er det vanskelig for tilskueren å vite hva han eller hun skal innstille seg på. En verdi av arbeidet med denne hovedoppgaven er at det har gitt noen innspill som vil få betydning i en fremtidig omskriving av kommentarstemmen i "Kuarao". Det å tydeliggjøre hvilken type kunnskap vi vil formidle, er kanskje det viktigste.

Slik jeg ser det nå, kan en vanskelig oppnå kulturoversettelse med en dokumentarfilm. Tilskuerne vil uansett bringe med seg sine kulturelle forutsetninger i forståelsen av filmen. En antropolog kan bruke mange år på feltarbeid i en fremmed kultur, og allikevel betvile om han eller hun har skjønnet hva som foregår. Hvordan kan en film på 55 minutter formidle noe så komplisert som en annen virkelighetsforståelse? Et

realistisk mål er kanskje å formidle inntrykk fra "de andre" på en måte som gjør at tilskueren *forstår at han eller hun ikke forstår*, og markere at den tolkningen som blir gitt av en eventuell kommentarstemme er en forståelse som står for filmskaperens regning.

APPENDIKS A:

HOVEDSEKVENSER I "KUARAO - LIANEFISKE I MAROVO LAGUNEN"

Tallene til venstre markerer ca. tid / min. som er gått i filmen. Stillbildene er hentet fra filmen. Kommentarstemmen er gjengitt ordrett, intervjuene er forkortet.

-Tekst på svart skjerm:

Salomonøyene er et tropisk øyrike i Stillehavet, nordøst for Australia. Marovo-lagunen i New Georgia er en av verdens største korallrevslaguner. I mer enn 50 små landsbyer bor det ca. 10 000 mennesker som alle livnærer seg av lagunens rike ressurser.

-00.00 Åpning: Småfisk svømmer i vannet, kamera tiltes opp på to gutter som fisker på kaien.



-Tittel

"KUARAO lianefiske i Marovo-lagunen"

- Edvard kommentarstemme:

Det er grytidlig en lørdags morgen og sabbat i landsbyen Chea. Noen unggutter benytter de første morgentimene til å fiske litt før kirkeklokken slår. Som så mange andre av de ti tusen landsbyboerne rundt Marovo-lagunen er Cheas innbyggere syvende dags adventister. For dem er lørdagen viet helt og fullt til kirken og alt arbeid er forbudt fra soloppgang til solnedgang.



-01.00 Veriti hjemme hos seg selv.

-01.30 En mann slår på kirkeklokken – en metallsylinder.

-01.40 Wendi Jimuru sender sin datter i forveien til kirken.



- Edvard kommentarstemme:

Den lille jenten vandrer på en sti som stedets beryktede hodejegere tråkket opp for mer enn 150 år siden. Rundt århundreskiftet kom britiske kolonialister og misjonærer, og i løpet av noen tiår var folk på Salomonøyene stort sett blitt fredlige, entusiastiske kristne

- Folk går inn i kirken.

-02.00 Pastoren fra ledelsen i syvendedags-adventistene åpner gudstjenesten.

- Gudstjeneste. Sang og innsamling av kollekt.

-03.00 Folk går ut av kirken. Generelle miljøbilder.

- Edvard kommentarstemme:

Morgengudstjenesten er over og familiene går hjem for å kose seg med det første av dagens store festmåltider. De store mengdene mat som spises mellom sabbatens fire gudstjenester, er tilberedt dagen før. Noen tar seg tid til en prat på plassen, der unge menn før i tiden trente i nærkamp med spyd, skjold og økser. Nå til dags er det lek og sportslige aktiviteter som foregår der.

Dagen lir her hvor livet preges av å hente mat fra regnskog og korallrev som landsbyfolket har eid i mange hundre år.

-03.55 Overtoning til kveldsbilde.



-04.00 Kirken om kvelden. Presten Derrick forteller at det skal arrangeres kuarao fiske på tirsdag til inntekt for skolen. Alle må bli med.

- Edvard kommentarstemme:

Den nye ukens fellesarbeid er annonsert og sabbaten er over. Generatoren som driver Cheas eneste elektriske lys slukkes, og folk venter på søndagen.

-05.10 Oversiktsbilder over lagunen og Chea.

-Tekst:

SØNDAG.

- Edvard kommentarstemme:

Solen stiger over korallrevene langt der ute hvor lagunen møter havet der kuarao fisket skal foregå. I landsbyen starter en søndag full av nye gjøremål.

- Miljøbilder fra landsbyen. En gutt bader og noen menn reparerer en påhengsmotor.

- Edvard kommentarstemme:

Kuarao fisket må planlegges og organiseres, og de gamle mennene må ta i bruk sin kunnskap om fisk, tidevann, måne og vind for å bestemme akkurat hvor tirsdagens fiske skal skje.

Intervju med Rex Dioni (supertekst), rådgiver for høvdingen.

Forklarer at *kuarao* fisket er det største fisket, og hvor stammen eier områder til denne bruken. Rex beskriver ulike typer fisk og sier at fiskemåten er en



tradisjon som bare utføres av og til. Han forklarer at en først må dra og samle lianer for å lage *kuarao* repet.

-07.30 Harold og Wendi Jimuru utenfor huset sitt. De prater om hvordan det går med hagen der de dyrker grønnsaker

Edvard kommentarstemme:

I Marovo har alle familier et eget kjøkkenhus ved sjøkanten. Det kalles *vanua rejo* - steinovenhuset. I tusener av år har mennesker over hele verden laget mat med steinovn. Ved langsom baking av rotfrukter, fisk og kjøtt, som pakkes inn i blader og plasseres mellom glohete steiner. I det moderne Marovo insistere forstatt alle kvinner på at dette er den eneste riktige måten å tilberede skikkelig mat på - selv om det er hardt arbeid.

- Wendi lager mat i steinovnen.

-08.45 Harold, Wendi og resten av familien spiser kveldsmat.

-09.50 Bilder fra lagunen i kveldslys.



- Edvard kommentarstemme:

Tropenatten faller raskt på. Noen menn drar ut på nattfiske, mens Harold diskuterer landsbyens kommende storfiske som han skal lede. Han er en havets mann og har spesiell autoritet som en yngre bror av høvdingen.

-10.00 Kveld hos Harold. Edvard sitter og småprater med Harold om *kuarao*fisket og når vi må stå opp. Edvard prater med Rolf og slår over til norsk en kort stund.

-10.50 Natt, bilde av månen.

- Edvard kommentarstemme:

Bensin er kostbart og de påhengsmotorer som finnes, brukes helst til felles fiskeekspedisjoner, dugnadsarbeid og syketransport.

-10.54 Morgen ved kaien.

-Tekst:

MANDAG.

- Mennene venter ved kanoene. Bensin og mat lastes ombord. Småprat før avreise.

- Veriti Namusu etableres med supertekst.

-12.00 Zoom ut fra Veriti til hele kanoen på vei ut i lagunen.



- Edvard kommentarstemme:

Veriti er landsbyens garnfiske-ekspert, og er en uunnværlig mann for kuarao-fisket. Men siden han er av gammel slaveslekt, er det Harold som har kommandoen. Likevel er det uansett Veriti som vet mest om det som skal skje.

-12.33 Båten stopper underveis. Veriti og Harold diskuterer med Edvard, som er i en annen kano, hvor en skal gå i land. Harold sier at vi drar i forveien med kameraene og venter.



13.20 Mennene går i land på rev-øya. Veriti og Harold forklarer i detalj hva som skal gjøres.

-14.17 Derrick ber.

-14.53 Lianer rives ned fra trærne.

- Edvard kommentarstemme:

Alt større arbeid i Marovo er nøye regissert og følger tradisjonelle makthierarkier. Der et kun visse menn og kvinner som har myndighet til å annonsere det som skal gjøres og bestyre utførelsen av det. Alle fellesprosjekter må åpne med en bønn, men bønner er egentlig en versjon av den besvergelsen som i gamle dager ble rettet til forfedrenes ånder for å be om assistanse i krevende og farlige situasjoner.

De merkelige, regnskogskledd øyene på barriererevene som omkranser Marovo lagunen er ansett for å være ganske skumle områder. De er ubebodde og utemmet av menneskene og er fulle av både skogs og sjøånder med nifse krefter. Men det er bare her de uunnværlige lianene vokser, og det er her de aller beste fiskeplassene finnes.

- En firfisle klatrer opp en trestamme.

-16.35 Tre menn drar avgårde i glassfiberkanoen for å fiske.

- Edvard kommentarstemme:

Derrick er mer enn meninghetsrådets formann. Han har og en ledende posisjon innen fiske, og han er kjent som en fryktinngytende dykker som går dypere enn alle andre med harpungeværet sitt.

- Lianene dras gjennom skogen og rulles sammen til kveiler.



-Intervju med Veriti.

Veriti forklarer hvor kveilene skal plasseres, at alle skal være med på fisket og hvilke typer fisk en kan få. Veriti fleiper med at de norske jentene kommer til å få se dem og fiskeredskapene deres.

- 19.20 Lianerullene gjøres ferdig.
- 19.30 Gutter skreller poteter.
- 20.00 En rull blir tredd på en stokk og bæres ned til kanoen.
- Guttene tar pause og drikker fra kokosnøtter.
- 21.30 En ny lianerull gjøres ferdig. Unggutter instrueres av Veriti og Harold.
- 21.45 Rullen bæres ned til kanoen.
- En gutt sover under et tre.
- 22.15 Derrick og de andre mennene vender tilbake fra fisketuren. Han forklarer hvilken fisk de har tatt.



Fisken sløyes.

- Harold legger fisk i gryten.
- 23.10 Inklipp av maur på trestamme.
- 23.15 Folk spiser. Edvard og Derrick prater. Derrick forklarer at dette er mannearbeid, men at det egentlig handler om å spise og kose seg.
- 24.00 Kanoen med lianene drar avgårde. Lianene lesses av på en annen øy.

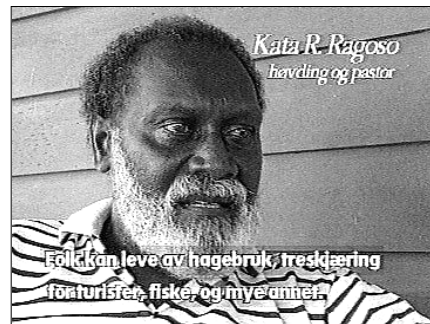
- Edvard kommentarstemme:

De tre lianekveilene fraktes noen kilometer østover langs barriere-revet til stranden på Kemu øya, der kuaraofisket skal starte i morgen tidlig.

-24.23 Oversiktsbilde av Chea fra sjøen.

- Intervju med Høvdingen, pastor Kata Ragoso (supertekst):

Forklarer hvordan folk er knyttet til sitt territorium og hvordan en kan leve i Marovo Lagune. Forteller om sin rolle som beskytter av folkets rettigheter.



-25.05 Kvinne m. barn går i landsbyen.

- Edvard kommentarstemme:

Kata Rangoso er høvding i åttende generasjon og kirkeleder. Han og hans søster utgjør makten i chea, og tar selvfølgelig hånd om den kommersielle delen av kuarao-fisket.

- Intervju med Julian Tuto, skolestyrer og Haralds søster:

Forklarer at det er en hard tilværelse for kvinner, som må arbeide mye. Om hvordan kvinner kan tjene penger. Julian forteller og at hun og mannen har investert i en glassfiberkasse for å kunne sende fisk til byen for salg.

-27.10 Gutter spiller fotball på en slette. Div. bilder fra Chea.

- Edvard kommentarstemme:

Palmer, strender og korallrev til tross, Marovo lagunen er mer enn et tropeparadis. Malaria og andre sykdommer florerer i det fuktige klimaet, de hyppige tropestormene slipper ned fire ganger så mye regn som i Bergen, og av og til sveiper en syklon forbi.

Men det mektige barriere-revet beskytter landsbyen mot de største bølgene og de mektigste vindene.

Barn leker i vinden på kaien og i sjøen.

- Edvard kommentarstemme:

I følge mytene ble barriere-revet skapt av en kjempe som bodde på fjelltoppen rett ovenfor Chea, den gang havet gikk helt inn til land. Konen hans fikk ikke sove på grunn av de høye brenningene, og kjempen dro kystlinjen utover til en svær lagune var formet.

-28.27 Rex og noen andre menn er samlet under et tak og driver treskjæring. Generell prat om fiske i Marovo.



-Intervju med Rex Dioni:

Forklarer hvordan selve fiskeseanser foregår -- hvordan lianene legges ut til en stor sirkel og så gradvis snevres inn.

-29.50 Kveldsbilder.

-30:00 Bilder fra lagunen (Kemu øya).

- Edvard kommentarstemme:

Bølgene har lagt seg i løpet av natten, været er fint og ser stabilt ut og fisket kan gå etter planen.

- Tekst:

TIRSDAG

- Kanoer med folk kommer inn mot stranden.

- Tekst:

Kemu-øya kl. 06.30

-30.30 Derrick holder gudstjeneste.

-30.42 Lianeruller bæres ut i kanoer.

- Veriti rusler ut i sjøen med en bunt magiske blader i hånden.

-32.33 Harold ser utover sjøen

-32.52 Edvard står og diskuterer med Harold og Derrick

- Lianeruller legges ut i sjøen fra kanoer.



-Harold prater til kamera.

Forklarer at sirkelen er så stor at dette vil ta to - tre timer.

-33.55 En mann hopper ut i vannet,

- Undervannsbilder, lianerepet spleises.

- Edvard kommentarstemme:

Det er ingen enkel jobb å trekke med seg hundrevis av meter med lianer under vann. Sirkelen skal kuttes og snevres inn tre til fire ganger, og de seige lianene skal tvinnes sammen.

-34.40 Den tredje kveilen legges ut i sjøen.

- Edvard kommentarstemme:

Den tredje kveilen trekkes ut fra stranden og bindes fast til de to som allerede er sammenkoplet. Snart er sirkelen fullendt.

-34.58 Veriti nær "Trekk den hitover! Hitover".

-35.20 Edvard spør Veriti hvor det skal kuttes neste gang.

- Harold ser utover sjøen, mørk himmel bak.

-35.40 Undervannsbilder, lianer trekkes over en stor stein.



- Edvard kommentarstemme:

Begrepet fiskelykke finnes ikke i Marovo. Går det dårlig, vil Harold og Veriti få skylden. De må også holde utkikk etter nærgående haier.

Dykkerne må være på vakt og hindre lianerepet i å feste seg i skarpe koraller. Nå som sirkelen snevres inn kan de se mengder av fisk. Lianebladenes rasling, alle folkene i sjøen, og en god dose gammel magi skremmer fisken fra å svømme ut av sirkelen.

- Kamera går opp av vannet, bilder fra en kano

-36.32 Harold må hjelpe når en liane er røket.

- Edvard kommentarstemme:

Nå må Harold handle raskt. Når lianerepet ryker er det bare øyeblikk om å gjøre før fisken begynner å strømme ut av den plutselige åpningen i sirkelen.

- Det begynner å regne.

-37.07 Regnbilder i sjøen, undervannsbilder.

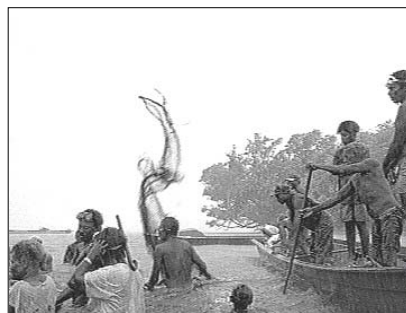
- Edvard kommentarstemme:

Regnet kommer for sent til å ødelegge fisket. Akkurat nå er det mye varmere under vann enn over, og det er all grunn til å holde seg i sjøen.

Lianerepet er kuttet tre ganger og sirkelen er kraftig snevret inn Det er tid for å strekke landsbyen store garn rundt fisken for å gjøre klar for det endelige dødsstøtet - de pulveriserte gift bladene.

-38.03 Veriti ber folk kaste garnet.

- Garnet kastes ut.



- Edvard kommentarstemme:

Dette er et kritisk øyeblikk. Fisken må roes ned mens garnet strekkes, ellers kan den få panikk og bryte ut gjennom barrikaden av lianer og mennesker. Folk får beskjed om å være stille nå. Hyl og skrik må vente til etter at garnet er sikret.

- Undervannsbilder, fisk og garn.

- Et garn kastes.

-39.10 Ox kaster ut giftblader,

- Edvard kommentarstemme:

De gitige grønne bladene som kastes ut blandt den tettpakkede fisken er knust og blandet med sand slik at de synker ned i vannet. Ganske raskt lammmer de fiskens åndedretsorganer, uten at fisken blir giftig å spise. All slags fisk flyter snart opp til overflaten nærmest død, og kan lett gripes med hendene og kastes over i en av de store kanoene.

- Undervannsbilder - fisk i kaos

-39.36 Fisken kastes i kanoene.

- Edvard kommentarstemme:

Fangsten kunne nok ha vært større, men Harold er fornøyd likevel, spesielt siden han i utgangspunktet ville ha utført fisket ved et annet rev som er hans egen eiendom

-40.23 Det blir sol igjen.

- Edvard kommentarstemme:

Klokken nærmer seg ni og solen gir varme til utkjørte kropper. Nå må fangsten sorteres og sløyes og den fineste fisken må legges i iskassen før varmen tar overhånd. Denne blodferske fisken skal øyeblikkelig transporteres avgårde for å nå fergen, som passerer Chea i tolvtiden i dag på vei til hovedstaden Honiara.

- Kanoer med fisk og iskasse

-41.46 Fisken sløyes.

-43:10 Harold instruerer, fisken skal ikke folk ta med hjem, den skal selges!

- Nærbilde av papegøyefisk i forgrunn, sløyning i bakgrunn



- Harold sløyer fisk.
- 42.55 Jenter trekker inn lianer i sjøen.
- 43.10 Harold veier opp fisk og legger i iskassen.
- Is hugges opp, en gutt sutter på et isstykke.
- 43.50 Harold trekker opp liane fra sjøen.
- 44:00 En motorkano med fiskekassen går over sjøen.
- Harold fortsetter å trekke lianer.
- 44.28 Kanoen med landsbyfolkene legger fra.
- 44.50 Iskassen lempes ombord i en ferge.

- Edvard kommentarstemme:

Denne gamle fergen, som kommer forbi et par ganger i uken, er den viktigste forbindelsen mellom Marovo og verden utenfor. Når iskassen fra Chea kommer til Honiara tidlig neste morgen vil Harold og Julians sin yngre bror stå klar på kaien i byen og selge fisken til høystbydende. I byen er det stor knapphet på fersk fisk, og fisk fra Marovo-lagunen har spesielt godt rykte

-45.33 Bilde av Chea.

- Intervju med pastor Kata.

Forteller om at området har vært bosatt i lange tider.

-46.05 Landskapsbilder over lagunen.

- Edvard kommentarstemme:

Roen senker seg over lagunen. I morgen er det tid for den store skolebasaren, og regnskapet fra den skal inkludere inntektene fra kuarao fisket - spesielt for den fine fisken som snart blir solgt i hovedstaden.

-46:20 Overtoning til bilde av et rødt bygg.

- Tekst:

ONSDAG Hinakola skole.

- Barn i klasserom avslutter time med Julian. Barna løper ut

-47. 25 Lester Tuto (supertekst) starter basaren.

- Bønn før basaren.

- Basaren, folk kjøper og selger.



- Edvard kommentarstemme:

Salgsbordene er fulle av frukt og grønnsaker fra familienes hager, og dessuten selges søte fruktdrikker og puddinger laget av taro. Det som folk er villige til å betale mest for, er velduftende pakker med fisk fra gårsdagens kuarao, bakt i steinovnene over natten.

- Wendi gir saft til et barn.

-51.00 Julian prater om maten og basaren.

-51.10 Oppsummering av hvor mye basaren og

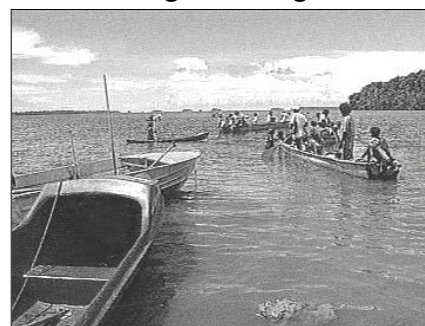
Kuaraofisket har innbrakt: totalt 672 dollar (ca. 1300 kr).

-53:40 Folk går til kanoene sine og drar.



- Edvard kommentarstemme:

Tre dagers fellesarbeid med innsats fra hele landsbyen i kuarao fiske og annen mangfoldig produksjon av mat, har innbrakt flere måneders lærerlønn. Men hver familie må jobbe videre med å skaffe skolepenger til sine barn. Nå i august bringer passatvindene forststatt godt vær og gode fiskebetingelser, og to gangert i uken går iskasser fulle av fisk til byen. Men det kan bli lenge til en ny kuarao. Høvdingen og hans rådgivere har bestemt at disse fiskeplassene må få hvile en stund.



APPENDIKS B. KUARAO – UTDRAG FRA MANUS.

Følgende er et utdrag fra manus skrevet våren 1994. Dette var totalt på 50 sider. Utdraget omhandler sekvensen med kuaraofisket som avslutter filmen. Denne "helhetsfilmen" skulle bygges opp med sekvenser fra mange ulike livsområder, og kuaraofisket skulle fungere som en underliggende struktur som skulle samle trådene. En viktig grunn til at vi skrev ut manus i detalj, var at vi ville synliggjøre filmen for de ulike filmfondene som vi søkte penger i. I utgangspunktet hadde vi ikke planlagt å bruke kommentarstemme. Manuset er en blanding av en form der vi beskriver hva man ser, og en forklarende form der vi skriver hva vi vil at tilskueren skal forstå.

Grytidlig om morgen, det er stadig mørkt, og såvidt en stripe av lys på horisonten. En av mennene i Chea går rundt til alle husene og skriker at nå må alle våkne. Nesten hele landsbyen, med unntak av de svært gamle og helt unge, drar avgårde i store og små kanoer.

Det er ennå en stund til soloppgang når de kommer frem til lianerullene på stranden ute ved korallrevet. Alle samles på land, rundt et bål som holder den råde fuktige morgenkulden borte (selv i tropene kan det føles kaldt tidlig på morgenen). HAROLD er fiskeleder og forklarer hva som skal skje. Dette området de nå skal fiske i har vært tabubelagt i flere måneder med tanke på *kuarao*-fiske, som sjelden gjøres oftere enn en gang i året. I løpet av en slik "tabu-tid" mener marovo-folket at

fisken slutter å være redd for mennesker og ikke lenger stikker av når den ser folk i sjøen.

Lianerullene gjøres klar for å bæres ned til sjøen, og HAROLD og enkelte andre gir formaninger før den eldste sier en bønn om godt fiske og beskyttelse mot haier. Det er fremdeles en liten stund før solen kommer opp når to kanoer med voksne menn ombord padler ut mot dypt vann med to av lianerullene. De to rullene blir skjøtet sammen før en etter en hopper uti det mørke vannet som er mellom 10 og 15 meter dypt her. Under slike forhold er mange nervøse for hai, og av og til kan det komme betroelser. (Det har seg slik i Marovo at har en mann noe virkelig galt på samvittigheten, som f.eks. utroskap med naboens kone, da kan han bli tatt av en åndehai som straff, hvis han da ikke på forhånd har tilstått syndene sine. På denne bakgrunn er det ikke rart at det blant mennene nå spøkes nokså grovt med den som nøler med å hoppe ut i den mørke kalde sjøen).

De to lianene på dypt vann blir strukket ut i to halvsirkler som snart trekkes mot grunnere vann av svømmende menn. Dette lange repet, med lange viftende blader tett i tett, jager fisken foran seg. Når de kommer frem mot grunnere vann nærmer kvinner, barn og ungdom seg med den tredje lianen, og til slutt er det dannet en full sirkel av et nærmere 500 meter langt rep. Nå blir sirkelen snurpet mer og mer sammen, ved at repet kuttet over og endene trekkes sammen innenfor hverandre. Dette gjentas gang på gang. Solen har stått opp over korallrevet, og under HAROLD's kommandoer arbeider mer enn femti menn og kvinner, jenter og gutter med sakte men sikkert å snurpe lianesirkelen mer og mer sammen.

Når sirkelen er ca. 15 meter i diameter stanser folk opp, stående rundt repet på omtrent en meters vanddybde, og et kraftig garn blir tatt frem fra en av de store

kanoene. Garnet blir ført varsomt rundt lianesirkelen, som nå er helt full av fisk. Men fisken er rolig, og svømmer langsomt rundt og rundt, hele tiden innenfor sirkelen. HAROLD løfter en arm, et signal om at alle må være helt stille og ikke si et ord. En mann svømmer inn under garnet, og tar med hendene ut en spesielt stor papegøye-fisk som kan komme til å ødelegge garnet dersom den skulle bli urolig. Forsiktig løftes den svære fisken ut, stikkes med et spyd i hodet, og lempes opp i en kano. Menneskene i sjøen blunker mot solen, som begynner å varme nå. "Tid for å drepe fisken", sier HAROLD. Han og en annen mann tar frem en striesekk full av knuste blader fra en regnskogsplante som inneholder en sterk fiskegift, og strør bladmassen ut i sirkelen. Snart lammes fisken av giften i sjøen, mange hundre fisk i alle slags farger og størrelser begynner å tumle rundt og flyte opp. HAROLD gir ordre til at flere menn skal gå inn i sirkelen for å kaste de største fiskene over i kanoene, som nå flyter tett i tett rundt sirkelen.

Snart manøvreres en stor kano inntil, og hele garnet snurpes sammen slik at resten av fisken kan trekkes rett ombord. Unge gutter og jenter svømmer rundt mellom korallene med svømmebriller på og plukker enkeltfisk som har klart å slippe ut i den siste fasen av fisket, men som er for påvirket av giften til å komme seg videre. Solen er i ferd med å stige på himmelen, klokken er mellom ni og ti. "Til lands", sier HAROLD.

Et godt *kuarao*-fiske kan gi en fangst på nærmere tusen fisk, eller kanskje mer. Denne fangsten er slett ikke verst, og kanoene drar tilbake til Chea med høy stemning ombord. Ved landsbykaien blir fangsten raskt sortert etter art og kvalitet og sløyet, for deretter å legges opp i dem store glassfiberkassen med grovknust is som står på kaien i skyggen av et tre.

Høvdingen, gamle Billy og landsbyens pastor kommer til og kommenterer fornøyd at dette kanskje kan bety opptil 1000 dollar i inntekt til kirkebygget. Det er mye fisk og ikke så mye is, så fangsten er avhengig av å komme til Honiara så snart som mulig. Fergen skal være der i god tid før skumringen.

LITTERATUR:

Aristoteles (1963): Om Diktetekunsten, Idé og Tanke nr. 4. Oslo: Tanum.

Barbash, Ilsa & Taylor, Lucien (1997): Cross Cultural Filmmaking. Berkeley: University of California Press.

Barnouw, Erik (1993): Documentary, a History of the Non Fiction Film. New York: Oxford University Press.

Barsam, Richard Meran (1992): Nonfiction Film, A Critical History. Bloomington: Indiana University Press.

Barthes, Roland (1980): "Bildets Retorik", i Fausing, Bent og Larsen, Peter (red.) Visuel kommunikation, København: Forlaget Medusa.

Bazin, André (1985): "'The Evolution of the Language of Cinema" i Mast, Gerald & Cohen, Marshall (red) Film Theory and Criticism. New York: Oxford University Press. (Utdrag fra Bazins "What is Cinema?". University of California Press 1971).

Bordwell, David (1985): Narration in the fiction film. Wisconsin: Madison University Press.

Branigan, Edvard (1992): Narrative Comprehension and Film. London: Routledge.

Bromhead, Toni de (1996): Looking two ways. Århus: Intervention Press.

Carroll, Noel (1996): "Nonfiction Film and Postmodern Scepticism", i Bordwell, David & Carroll, Noel (red): Post Theory, Reconstructing Films Studies. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Chatman, Seymour (1978): Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film. New York: Cornell University Press.

Collier, John jr. (1988): "Visual anthropology and the future of Ethnographic film". I Rollwagen, Jack (red.) Anthropological Filmmaking. London: Harwood Publishers.

Corner, John (1992): "Presumption as theory: 'realism' in television studies". London: Screen 1/1992.

Corner, John (1996): The art of record. Manchester: Manchester University Press.

Crawford, Peter I. (1992a): "Film as discourse: the invention of anthropological realities", i Crawford, Peter I. & Turton, David, Film as Ethnography. Manchester, Manchester University Press 1992.

Crawford, Peter I. (1992b): "Grass, the Visual Narrativity of Pastoral Nomadism", i Crawford, Peter I. og Simonsen, Jan K. (red) Etnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press.

Dancyger, Ken (1993): The Technique of Film and Video Editing. London: Focal Press.

Eco, Umberto (1979): The Role of the Reader. Bloomington: Indiana University Press.

Eide, Martin (1992): Nyhetens interesse. Oslo: Universitetsforlaget.

Ellis, John (1982): Visible Fictions. London: Routledge.

Geertz, Clifford: (1973): "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture": The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books.

Gentikow, Barbara (1993): "Oversettelse av film og fjernsyn. Dialog eller kulturell hegemoni?". Nordicom Information, nr. 2/1993.

Grimshaw, Anna & Papastergiadis, Nikos (1995): Conversations with anthropological film-makers: David Macdougall. Cambridge: Prickly Pear Press.

Hasterup, Kirsten (1992): "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority" i Crawford, Peter I. & Turton, David, Film as Ethnography. Manchester: Manchester University Press.

Heider, Fritz C (1976): Ethnographic Film. Austin: University of Texas Press.

Hviding, Edvard (1996): Guardians of Marovo Lagoon. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Hviding, Edvard (1998): "Western movements in non-Western worlds: towards an anthropology of uncertain encounters". Suomen Antropologi (Journal of the Finnish Anthropological Society), nr. 23/1998.

Imsen, Gunn (1991): Elevens verden, innføring i pedagogisk psykologi. Oslo: Tano.

Johansen, Anders (1996): Gratie, og andre forsøk på å finne seg til rette i det moderne. Oslo: Tiden.

Kulset, Stig (1985): "Dagsrevyen som såpeopera : skisse av ei retorisk felle", i Syn og segn 2/85.

Larsen, Tord (1992) : "The Aesthetic Turn", i Crawford, Peter I. og Simonsen, Jan K. (red) Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press.

Loizos, Peter (1993): Innovation in Ethnographic Film. Oxford: Manchester University Press.

Lyndall, Jean (1992): "Filming *The Women Who Smile*" i Crawford, Peter I. og Simonsen, Jan K. (red) Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press.

MacDougall, David (1998): "Unprivileged Camera Style", i Transcultural Cinema. New Jersey: Princeton University Press.

Marcus, George E. (1994): "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage" i Taylor, Lucien (red), Visualizing Theory. Routledge: New York.

Marcus, George E & Fisher, Michael (1986): Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment In the Human Sciences. Chicago: University of Chicago Press.

Martinez, Wilton (1992): "Towards a theory of ethnographic film spectatorship", i Peter Crawford & David Turton, Film as Ethnography. Manchester: Manchester University Press.

Mead, Margaret (1975): "Visual Anthropology in a Discipline of Words", i Hockins, Paul (red): Principles of Visual Anthropology. Chicago: Mouton Publishers.

Meirowitz, Joshua (1985): No Sense of Place. New York: Oxford University Press.

Nichols, Bill (1985): "The voice of documentary" i Nichols, Bill (red) Movies and Methods. Berkeley: University of California Press.

Nichols, Bill (1991): Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (1992): "The Ethnographers Tale" i Crawford, Peter I. og Simonsen, Jan K. (red) Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press.

Njaastad, Olav (1999): TV-journalistikk. Bildenes fortellerkraft. Oslo: Ad Notam Gyldendal AS.

Pinney, Christopher (1992): "Montage, Doubling and the mouth of God" i Crawford, Peter I. og Simonsen, Jan K. (red) Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions. Aarhus: Intervention Press.

Plantinga, Carl R. (1997): Rethoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge: Cambridge University Press.

Rabiger, Michael (1992): Directing the Documentary. Boston: Focal press.

Renov, Michael (1993): "Introduction: The Truth About Non Fiction", i Renov, Michael (red) Theorizing Documentary. New York: Routledge.

Rosaldo, Renato (1993): "After Objectivism", i During, Simon, (red) The Cultural studies Reader. London: Routledge.

Ruby, Jay (1988): "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film" i Rosenthal, Alan (red) New Challenges for Documentary. Berkeley: University of California Press.

Singer, André (1992) "Anthropology in Broadcasting", i Crawford, Peter I. & Turton, David, Film as Ethnography. Manchester: Manchester University Press 1992.

Stam Robert, Burgoyne Robert & Lewis, Sandy Flitterman (1992): New Vocabularies in Film Semiotics. London: Routledge.

Storås, Frode (1998): "Presentasjon og representasjon - visuell antropologis rolle i antropologien". Bergen Museum, upublisert manus til forelesning.

Sørhaug, Tian (1996): "Kake eller konfekt?" i Fornuftens fantasier. Oslo: Universitetsforlaget.

Tomaselli, Keyan G. (1999): Visual Anthropology 1/99.

Tomaselli, Keyan G. (1996): Appropriating Images, The Semiotics of Visual Representation. Århus: Intervention Press.

Vaughan, Dai (1999): "The Aesthetics of Ambiguity", i Vaguhan, Dai, For Documentary. California: University of California Press.

Williams, Christopher (1980): Realism and the Cinema. London: Routledge & Kegan Paul ltd.

Winston, Brian (1995): Claiming the real : the documentary film revisited, London: British Film Institute

Young, Colin (1975): "Observational Cinema", i Hockins, Paul (red): Principles of Visual Anthropology. Chicago: Mouton Publishers.

Filmer og fjernsynsprogrammer:

"Berlin-en storbygsymfoni" Ruttman, Walter, Tyskland (1927).

"Black Harvest" Anderson, Bob, USA (1992).

"Cane Toads: An Unnatural History", Lewis, Mark, Australia (1987).

"Deep blue sea", Harlin, Renny, USA (1999).

"Disappearing World", Antropologisk fjernsynsserie, England, Granada Television.

"Dokument 2", dokumentarserie, TV2.

"Fawltly Towers", Davies, John Howard & Spiers, Bob, England (1975).

"Magical Death", Chagnon. Napoleon (1973).

"Moana" Flaherty, Robert, USA (1926).

"Myggen", Robsahlm, Thomas, Norge (1996).

"Nanook of the North", Flaherty, Robert, USA (1922).

"Nehru" Leacock, Richard, USA (1962).

"Primary" Leacock, Richard & Pennenbaker, D.A, USA (1960).

"Rikets tilstand" Helskog, Gerhard, Norge (1999).

"The Chair" Leacock, Richard & Pennenbaker, D.A, USA (1962).

"The Lau of Malaita" Maranda, Pierre & Woodhead, Leslie (1987).

"The Women who Smile" England, (1991).

"To live with herds" MacDougall, David & Judith, USA (1971).

"Under the Sun" Antropologisk fjernsynsserie, England, BBC.

"X-files" Carter, Chris, USA (1993).