

'We Rise By Lifting Others'



En utforskning av koret Pasifika Voices og Oseania-senteret i Fiji.

Jonatan Lohne Anabalòn

Avhandling levert som del av mastergrad,

Institutt for Sosialantropologi, Universitetet i Bergen, august 2015.



Inside me the dead
Woven into my flesh like the music
of bone flutes:
my polynesian fathers
who escaped the sun's wars, seeking
these islands by prophetic stars,
emerged
from the sea's eye like turtles
scuttling to beach their eggs

Forsiden er tegnet av Anna Karoline Bjørdal inspirert av tematikker fra avhandlingen. Over er et utdrag av Albert Wendts *Inside us the Dead* (Marsh, 1999).

For Osmund, Nora, Kajsa, Ida, Erik og Maren.

Innholdsfortegnelse

Takk til.....	vi
Forord.....	vii
Teoretisk bakgrunn.....	vii
Kapitteloppsummering.....	viii

Kapittel 1: Invitasjon

– *Viti og starten på feltarbeidet*

Introduksjon.....	1
Viti.....	2
Suva – Et lite univers av verdener.....	4
University of the South Pacific.....	7

Kapittel 2: Project New Oceania

– *Epeli Hau'ofa og Oseania-senteret*

Introduksjon.....	10
De Oseaniske Selvet; oraltradisjoner og kolonialisme.....	11
Hau'ofa 1975 og 'den første bølgen'.....	13
'Vanua' versus 'land'.....	14
Hau'ofa 1985 – og 'den andre bølgen'.....	18
Hau'ofa 1993 – og 'den tredje bølgen'.....	21
Konkluderende bemerkninger.....	26

Kapittel 3: Pasifika Voices

- Igelese Ete, Pasifika Voices og Project New Oceania

Introduksjon.....	30
Øvingene.....	36
Igelese Etes prosjekt.....	37
2001/2006/2010 – Malaga – Pasifika Voices utgangspunkt	41
2012/2014/2015 – Vaka, Drua, Moana	43
Fiji’s sangkultur: Hymne, meke, ‘lotu’, ‘vanua’	46
Hymner er ‘lotu’.....	48
...og Meke er ‘vanua’.....	49
‘Lotu’ og ‘vanua’ i Fiji.....	53
Sirkelen av sangere – bønn og talanoa.....	55
Innflytelser utover ‘lotu’ og ‘vanua’.....	56

Kapittel 4: Pasifika Voices som en ‘kultur’.

Å lede ved eksempel og Pasifika Voices som ‘kultur’	60
Eroni «The Heart» Dina og sangens påvirkningskraft.....	64
Å utøve ‘fra hjertet’ og ‘hengivelse’	67
Konkluderende bemerkninger.....	69

Kapittel 5: Pasifika Voices som en temporalitetsprosess

Introduksjon.....	72
Første meke-øving: <i>Dansende fraser og oppmerksomhet som svetter</i>	73
Andre meke-øving: <i>Skravling, foresentkomning og en demning som lekker</i>	75

Peptalks og 'Hengivelse' som et lokalt deixis.....	75
Tredje meke-øving: <i>Den performative helhet og skistaven som brakk</i>	78
Internalisering og kunst som en temporalitetsprosess	79
Fremføringen hos Rosies: <i>Flyte eller ikke flyte</i>	81
Oppsummering og diskusjon	83
Mekedans i flyt og engstelse.....	85
 Kapittel 6: Avsluttende diskusjon	
Introduksjon.....	88
Pasifika Voices' Va Tapuia.....	92
Tilblivelsen av et kroppslig rom.....	96
Konkluderende bemerkninger	101
Avslutning.....	103
Referanseliste.....	107

Takk til.

Denne masterprosessen har vært noe av det mest utfordrende og givende jeg har gjort i mitt liv og jeg føler meg privilegert og takknemlig for å ha fått lov til å fordype meg i kunst, Stillehavet og antropologi på denne måten.

Først av alt vil jeg takke Pasifika Voices og Oseania-senteret for å ta så godt imot meg. En spesiell takk går til Tuilagi Igelese Orikene Ete og Peter Rockefeller Espiritu for å i hele tatt involvere meg og for å hjelpe meg gjennom hele prosessen. Det har vært utrolig inspirerende å få være en del av «familien» ved Oseania-senteret. Jeg vil takke Larry Thomas og mine medutøvere i Karmen. Jeg vil takke PaCE-teamet og spesielt Viliamu Iese og Elisabeth Holland for å åpne hjemmet sitt til meg og hjelpe meg med oppholdstillatelse.

Jeg vil inderlig takke veilederen min professor Edvard Hviding for gode samtaler, råd og støtte gjennom hele prosessen. Din lidenskap og kjærighet for Stillehavet og dets mennesker og ikke minst handlekraft i igangsettingen av store prosjekter har vært utrolig inspirerende å få være en liten del av. Tusen hjertelig takk.

Jeg vil takke Miriam Ladstein for å ha vært en støtte gjennom feltarbeidet og masterskrivingen. Jeg vil Magnus Godvik Ekeland for mange fine samtaler og gode lag i Suva. Jeg vil takke familien min: Paulo, Aldo, Anja, Susanne, Marianne, Carlos, Hans Petter, Jane og Johan for støtte og kjærighet. Jeg vil takke Institutt for sosialantropologi ved Universitet i Bergen for å ha gitt meg noen utrolige år på sosialantropologi både bachelor og master. Jeg vil takke mine søstre og brødre assosiert med Bohrs- og Allegate-kollektivet for kjærighet og «good times». Og sist men ikke minst vil jeg takke Osmund, Kajsa, Nora, Ida, Erik og Maren som avhandlingen er dedikert til. Vi startet sammen og avslutter sammen.

Forord.

Pasifika Voices (PV) er et kor og et «artist-in-residency»-program ved The Oceania Centre for Arts, Culture and Pacific Studies (OCACPS), som del av Faculty of Arts, Law and Education ved University of the South Pacific (USP) i Suva, Fiji. Grunnlagt av den anerkjente komponisten og dirigenten Tuilagi Igelese Orikene Ete i 2007 kombinerer koret tradisjonelle og kontemporære stilformer hovedsakelig fra Stillehavet i kunstneriske produksjoner forankret i tanken om et forent Oseania. Prosjektet deres beror seg på kunstens evne til å styrke, løfte opp og inspirere mennesker og forandre liv og lokalsamfunn til det bedre. Som del av mastergraden i sosialantropologi ved Universitetet i Bergen gjennomførte jeg våren 2014 et 6 måneders feltarbeid som medlem av Pasifika Voices. Denne avhandlingen utforsker Pasifika Voices og deres prosjekt som del av OCACPS utøvende stasjon Oseania-senteret grunnlagt av Epeli Hau'ofa i 1997.

Som sanger, danser og skuespiller fikk jeg som medlem av Pasifika Voices mulighet til å bli med på tre store kunstneriske produksjoner. For det første var det «Graduation Choir»'s innslag på USP's uteksamineringenseremoni i Vodafone Stadium, Suva. Her sang vi for omlag 1300 avgangselever samt kongen og dronningen av Tonga. Fremføringen ble også sendt live på tv-kanaler rundt om i Stillehavet. Dette innebar 8 øvinger og en fremføring mellom 1. og 11. april. Repertoaret besto av *Fakapo*, *Rise Up*, *Storm is Over*, *USP Anthem* og *Pasifika Love*.

For det andre var det Pasifika Voices' opptreden på *Rosie Tours* salgsmesse i Nadi. Dette innebar omlag 20 øvinger og 1 fremføring mellom marsj og mai. Repertoaret besto av *Toku Anga*, *You Don't Have to Worry*, *Rogo Saka*, *Vakamalolo Ni Turaga: Dua, Walu, Vitu, Va.*, *Lalogi Matagofie*, *Pasifika Love*, *Mana Pasifika*, *People of the Sea*, *Pasifika Love*, *Shackles* og *Walk on Walk Strong*. Vi endte opp med kun å fremføre et utvalg av disse.¹

For det tredje var det den fjianiserte versjonen av Georges Bizet's opera «Karmen» i USP's Japan-Fiji Multi Purpose Theatre i Suva. Dette innebar over 50 øvinger og 6 forestillinger mellom januar og mai. Repertoaret besto av *Habanera*, *El Torador*, en meke, *Here Comes Eskamillo*, *March* og *Finale*. Da Igelese Ete og Pasifika Voices utgjorde kjernen av alle disse produksjonene ga dette meg et gunstig uttak for å forstå Pasifika Voices prosjekt og praksis.

¹ Jeg var også med på PV-øvinger før og etter dette.

Teoretisk bakgrunn.

Avhandlingen er teoretisk forankret i nyere antropologiske teorier om kropp, rom og kultur som har florert ut av Michel Foucaults historiske analyser av kropp og makt, sosiologiske konsept som *habitus* fra Pierre Bourdieu og «structuration» av Anthony Giddens (Lawrence-Zúñiga & Low, 2003). I artikkelsamlingen *Anthropological Theories of Body, Space, and Culture* skriver Lawrence-Zúñiga og Low (2003: 2) at teoretiske formuleringer som forankrer symbiosen av kropp, kultur og rom i det erfarende, kognitive, og/eller følelsesmessige fortsatt må bli utviklet, da det nevnte over ofte, etter deres mening, blir for abstrakt og kategorisk for etnografisk metode og analyse. Dette vil ifølge de kreve teorier om kropp og rom som er erfaringsnære og på samme tid tillater komparasjon og de foreslår nytten av «kroppslig rom» som analytisk springbrett og definerer det slik: “Embodied space is the location where human experience and consciousness takes on material and spatial form.”

I introduksjonen til artikkelsamlingen *Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience* kan Kapferer og Hobart (2005) sies å følge i samme bane når de vil gi performativitet antropologisk oppmerksomhet i utforskningen av kroppslige rom – det de kaller estetiske komposisjoner - og dets tilblivelse. Videre skriver de at studier som fokuserer på performativitet i stor grad har konsentrert seg om det de kaller «publikumseffekter»; hvordan «ikke-spesialister» påvirkes av performativiteten. De vil dermed ha flere studier som utforsker de bakenforliggende praksisene som «publikumseffekten» er utkom av (e.g. øvingsperioden) og spesialistenes forståelse av sammenhengen mellom teknikkene som disse praksisene innebærer og i siste instans deres effekt. Som de skriver (Kapferer og Hobart, 2005:16):

The emphasis by and large has not articulated thoroughly enough the conceptual/technical logics whereby performance specialists understand the production of their work and especially their understanding of the relation of technique to effect. (A) closer attention to constructive principle and technique may indicate more cogently not only important culturally based distinctions and similarities but also other constructional bases of symbolic formation that may break new ground in the understanding of how it is that human beings constitute and come to act in the worlds of their creation.

Det er her jeg finner mitt bidrag. Jeg vil med empirisk materiale fra feltarbeid som sanger, danser og skuespiller ved Oseania-senteret og nærmere bestemt i koret Pasifika Voices utforske deres kunstneriske produksjon utifra deres egen forståelse av relasjonen mellom teknikkene de bruker og deres effekt.² Da det kunstneriske prosjektet ved Oseania-senteret og Pasifika Voices eksplisitt bunner ut i en visjon om å lage kunst som aktivt bidrar til konstruksjonen av Oseanias virkelighet gjennom det de kaller inspirasjon, oppløfting og styrking av oseaniske mennesker, gir denne ontologiske innfallsvinkelen meg også mulighet til å ta deres prosjekt på alvor. Bidraget vil da forhåpentligvis avtrivialisere deres musikalske prosjekt som kun underholdning og presentere de på en måte som yter respekt til det de forsøker å oppnå. Det er mitt håp at en slik utforskning vil evne å presentere den kunstneriske utfoldelsen lokalt, og på samme tid virke rekursivt tilbake til det Kapferianske spørsmålet om hvordan mennesker konstituerer og lever i verdener de selv er med å skape. Dette gjør jeg gjennom avhandlingens 5 deler.

Kapitteloppsummering.

Kapittel 1 inviterer leseren inn i feltet. Ved hjelp av miljøskildringer, vignetter samt generell statistikk forsøkes det her å sette stemningen for resten av avhandlingen og å gi en grunnleggende bakgrunn for å forstå den videre utforskningen. Kapittel 2 kontekstualiserer videre ved å utforske Oseania-senterets opphav i lys av kolonialisme, den oseaniske konseptualiseringen av 'land' og Epeli Hau'ofas identitetspolitiske visjon «Project New Oceania». Det er her ment å lage en historisk og kulturell bakgrunn å forankre Pasifika Voices' prosjekt opp mot.

I Kapittel 3 vender jeg meg til Igelese Ete og Pasifika Voices. Etter et empirisk utsnitt som er ment å gi leseren et første innblikk i hvordan en øving ser ut utforsker jeg Pasifika Voices' prosjekt i lys av Oseania-senterets idehistoriske grunnvoller. Videre utforsker jeg mine medutøvere som del av Fiji's sangkultur og isolerer noen nøkkelreferanser jeg vil fortsette å utforske gjennom hele avhandlingen. Dette innebærer deres bruk av ord som 'inspirasjon' og å utøve 'fra hjerte'.³ Alle begrep som var sentralt for Igelese og utøvernes forståelse av sin kunst og dets effekt.

² Oseania-senteret er OCACPS stasjon for utøvende kunst.

³ 'Culture', 'commitment', 'inspiration', 'from the heart'. Jeg vil markere disse med enslige anførselstegn for å markere at jeg sikter til deres lokale bruk i sammenheng med Pasifika Voices.

Kapittel 4 utforsker ‘inspirasjon’ og å utøve ‘fra hjerte’ i forhold til Igeleses beskrivelse av Pasifika Voices som en ‘kultur’ som ‘inspirerer’ hverandre slik at de kan ‘inspirere’ videre. Dette utforskes videre gjennom intervju med assistentdirigent Eroni Dina og empiriske eksempler fra Karmen.

Kapittel 5 utforsker Pasifika Voices’ ‘kultur’ videre som en temporalitetsprosess med utgangspunkt i min egen gradvise innøving og fremførelse av en fjijsk meke. Samtidig som det empiriske essayet brukes for å isolere tendenser i øvingen, forsøker jeg her å belyse det erfaringsnære og dypt kroppslige aspektet med Pasifika Voices kunstneriske utfoldelse. Den avslutter med en diskusjon av øvingenes mål å utøve ‘fra hjertet’ som en flyt-opplevelse.

Kapittel 6 oppsummerer og utforsker Pasifika Voices prosjekt som en kontinuerlig tilblivelse av et kroppslig rom i spenningen mellom Pasifika Voices indre virkelighet og den større virkelighet som Pasifika Voices uungåelig er en del av. Dette gjøres gjennom en modell utarbeidet fra de tidligere kapitlene og kan sies å basere seg på en hypotese om at det gjennom en rekke teknikker og praksiser hos utøverne i interaksjon med hverandre og med omgivelsene a) åpnes en indre virkelighet opp der b) et repertoar av genrespesifikke flyt-opplevelser utarbeides, internaliseres og fremføres, og der c) en dobbel inspirasjon muliggjøres - hos utøverne selv og i siste instans hos tilskuerne.

Fokuset mitt er kunstutøvingen i den grad den inngår i spesifikke samhandlinger mellom mennesker i lokale sammenhenger. Selv om jeg til tider går inn i tekstanalyse og musikkteknikk er dette kun gjort for å belyse det øvrige og vil ikke få fullstendig behandling her. De tre produksjonene nevnt over vil ikke behandles for seg selv, men er kilder for empiriske eksempler som taes i bruk for å belyse Pasifika Voices’ prosjekt. Det er det sosialantropologiske perspektivet på kunst rettet mot sosial interaksjon i en lokal virkelighet som utforskes.

I tillegg vil jeg komme med noen bemerkninger om min bruk av begrep som ‘Oseania’, ‘oseaniske’, ‘oseanere’, ‘Stillehavet’ og ‘Stillehavsmennesker’. Disse betegnelsene er basert på hvordan jeg opplevde at de ble brukt i Pasifika Voices og hvordan Hau’ofa bruker dem i sine samlede verker (Hau’ofa, 2008), hovedsakelig i relasjon til regionens urbefolkning, deres tradisjoner og historie. I *Pasts to Remember* oppsummerer Hau’ofa regionen slik (2008: 77):

In order to do away with the racial/cultural connotations of the threefold division of Oceania into Melanesia, Micronesia, and Polynesia, I have regrouped the region geographically as follows: West Oceania (the islands of New Guinea, Solomon Islands, Vanuatu, New Caledonia); North Oceania (Belau, the Marianas, Guam, Federated States of Micronesia, Marshall Islands); Central Oceania (Nauru, Kiribati, Tuvalu, Uvea {Wallis} and Futuna, Fiji, Tonga, Tokelau, Samoa, American Samoa, Niue); East Oceania (Cook Islands, French Polynesia, Pitcairn Island, Rapanui, Hawai'i, Aotearoa New Zeleand).

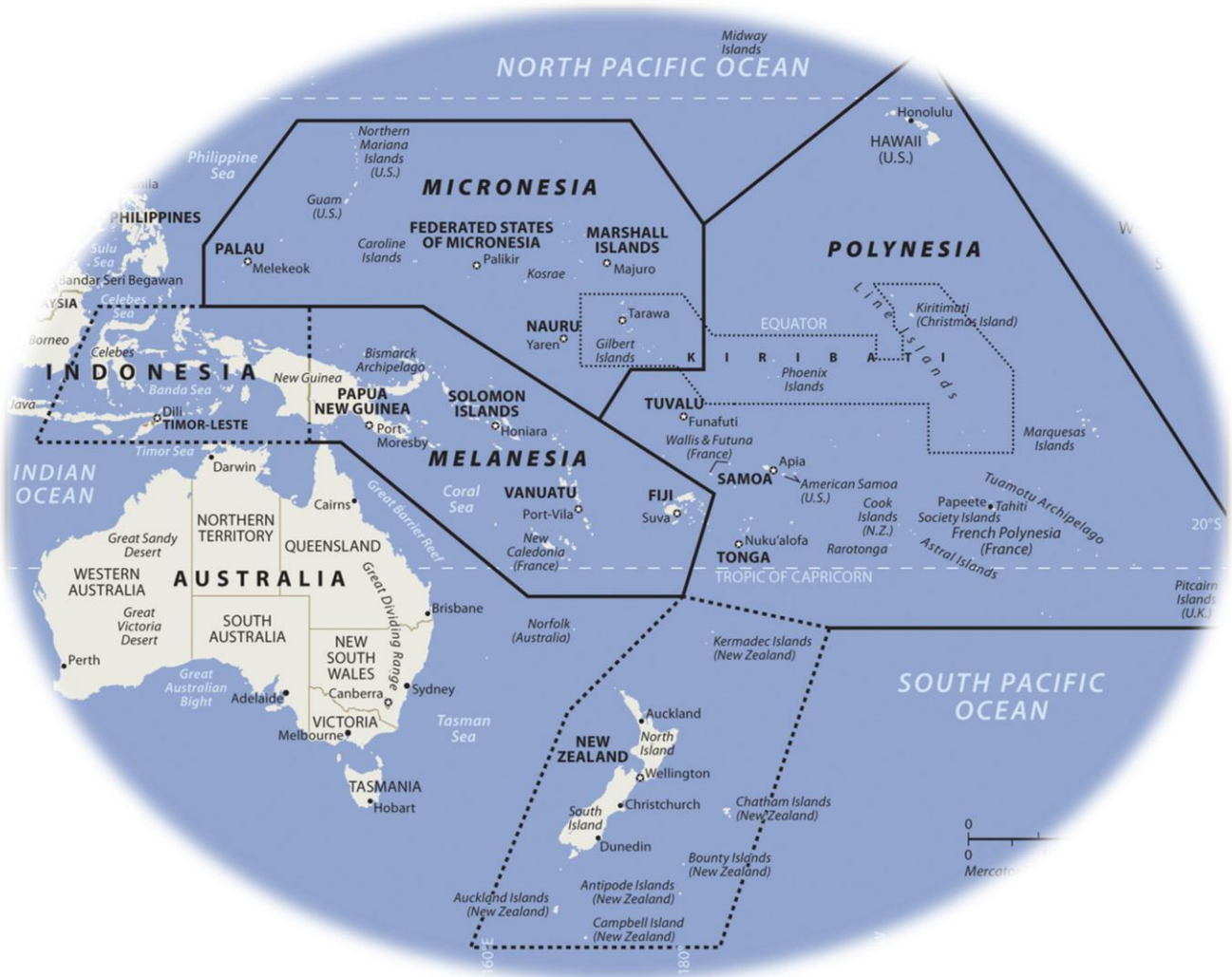
Dette er også slik jeg kommer til å bruke begrepene.

Utøvernes førstespråk var fjiansk, men de snakket likevel hovedsakelig engelsk under øvingene. Når det gjelder sitater fra intervju, uformelle intervju og samtaler har jeg organisert det som følger: Sitater på engelsk kommer fra transkriberte intervju, sitater på norsk kommer fra uformelle samtaler eller intervju jeg gjorde uten opptaker – disse er altså parafraserte.

Sist men ikke minst vil jeg bemerke at utforskningen ikke gjør og ikke kan gjøre rede for det fullstendige bildet, men forsøker, med Borofskys ord fra *Remembrance of Pacific Pasts* i mente; å tilveiebringe referansepunkt og verktøy som kan assistere den pågående samtalen om hva Pasifika Voices, Oseania-senteret og i siste instans hva det å være menneske innebærer (Borofsky, 2000: 29).

Kapittel 1: Invitasjon

– Viti og starten på feltarbeidet.



Introduksjon.⁴

Det kriblet i magen på veien fra Bergen sentrum til Flesland flyplass. Endelig skulle jeg oppleve det jeg hadde lest så mye om gjennom artikler og monografier, hørt så mye om i forelesninger og seminarer. Jeg skulle ut på mitt første feltarbeid, det flere kaller antropologiens liminale fase, et «rite of passage» som visst nok kommer til å forandre meg for alltid. Jeg sto foran en lang reise. Fra Bergen til Oslo, fra Oslo til London, fra London til Los

⁴ *Regional Geography of the World.*

Angeles, fra Los Angeles til et lite opphold i Hawaii, før det bar videre til Fiji. En reise på omlag 40 timer som ville ta meg helt til den andre siden av jorden. Heldigvis delte jeg reisen med en god kollega av meg, Miriam Ladstein, som skulle gjøre feltarbeid i Samoa.

En av fordelene med å være med i European Consortium for Pacific Studies (ECOPAS) og ha professor Edvard Hviding som veileder er at et nettverk allerede ligger og venter på meg.⁵ Første møte tok plass på Hawaii med en samarbeidspartner av ECOPAS, professor Vilsoni Hereniko, film regissør, akademiker og en av det sørlige Stillehavets mest prominente dramatikere. I tillegg til en produktiv og motiverende samtale med et kunnskapsrikt og entusiastisk menneske, presenterte Hereniko et uferdig utkast av sin nyeste film *Moana: the Rising of the Sea*.

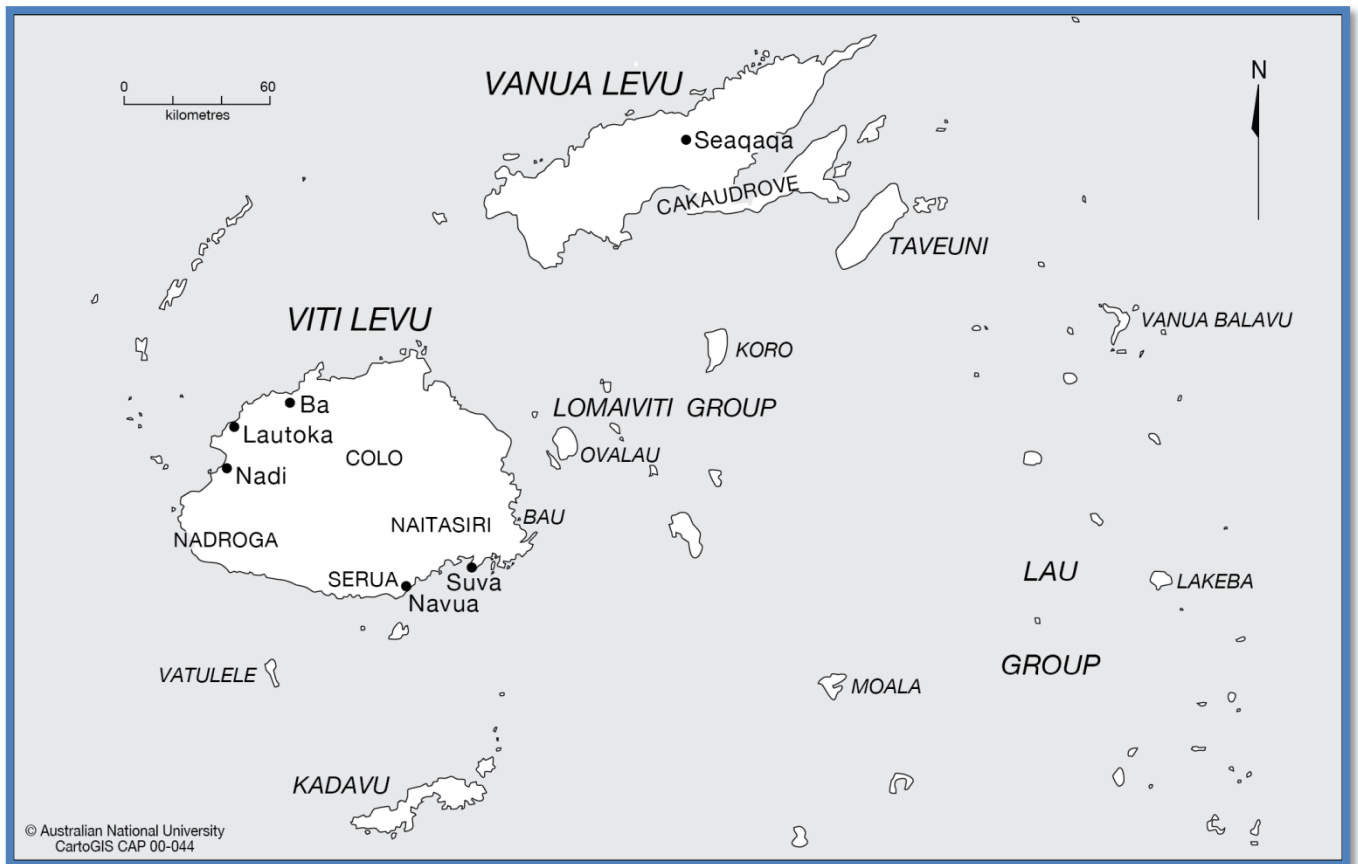
Utgangspunktet for filmen var en kunstnerisk produksjon skapt i samarbeid med ECOPAS for en klimakonferanse i Suva i desember 2013 med utøvere fra Oseania-senteret. Målet for oppsettingen var å ta opp klimaspørsmålet gjennom et medium hvor erfaringsnære menneskelige realiteter vektlegges i motsetning til, dog i sammenheng med, vitenskapelige tall og analyser. Som Hereniko sa; «bringing the human back to climate change».

Dette er brennende aktuelt da det pågående utslippet av karbondioksid og klimagasser innebærer en utvikling hvor 90% av landområdene til regionens korall atoll stater Kiribati, Tuvalu og Marshalløyene vil bli oversvømt (IPCC Fifth Assessment Report). Så aktuell at den etterhvert ville bringe stillehavskunstnerne fra USP til Europa i mai/juni 2015 for å fremføre *Moana* for Festspillene i Bergen og i siste instans for EU-parlamentet i Brussel. Dette visste jeg dog lite om på dette tidspunktet. Jeg var mer opptatt av å høre om Oceania-senteret og de residente kunstnerne som utgjorde oppsetningens «cast and crew».

Hereniko hadde nylig avsluttet sin periode som direktør for OCACPS i Fiji, senteret hvis kunstneriske aktiviteter ville legge grunnlaget for feltarbeidet mitt. Det var jo nettopp som sanger, skuespiller og danser jeg ville få min nære tilgang til Oseania-senterets utøvende prosjekter, etter en avtale inngått av min veileder med senterets kunstneriske ansvarlige Peter Rockford Espiritu og Tuilagi Igelese Ete. Som Oseania-senterets residente etnograf, var det disse utøverne og deres aktiviteter som ville bli hovedkilden min for informanter.

⁵ ECOPAS er et internasjonalt og flerfaglig prosjekt som koordinerer og støtter forskning og politikktutforming relatert til de samfunnmessige konsekvenser av klimaforandringer i Stillehavsregionen (www.ecopas.info).

Viti.



Med en gang flydørene åpnet seg ble vi møtt av en fuktig tropisk hete som gjorde det klart at buksene jeg pakket var overflødige. På vei ut sto et knippe fjijske musikere og sang og spilte ukulele. Var dette et første innblikk i Fijis musikkliv? Vi hoppet på en buss som transporterte oss fire timer på tvers av Viti Levu, en av Fijis to hovedøyer. Disse bærer majoriteten av en populasjon på ca 903 207 mennesker og derav ca 176 000 av dem i Suva, bussturens destinasjon⁶.

Republikken Fiji er en øynasjon med 322 øyer hvor omlag 110 er bebodd. De første menneskene, som har fått navnet Lapita-folket etter måten de designet potter på, var sjøfarere som kom til Fijis kyster omlag 1100 år før vår tidsregning (Nunn, 2007). Spredd utover omlag 650 000 kvadratkilometer av det sørlige stillehavet er også Fiji, selv med sine fjellrike øyer,

⁶ Kilden for statistikk og fakta i denne sekvensen er CIA, The world factbook – Fiji.

utsatt og sårbar for et stigende hav.

Bussen tok oss gjennom by, landsby og forbi fjell så høye som 1, 324 meter over havet dekket av tykke tropiske skoger. Fra flyplassen i turistbyen Nadi på vestkysten, til havnebyen og hovedstaden Suva på østkysten. Det var 13. januar, 12 timer før norsk tid og jeg var ankommet stedet hvor feltarbeidet mitt skulle ta plass. Et feltarbeid jeg på mange måter kan sies å ha forberedt meg på de siste 4 årene. I feltdagboken skriver jeg:

Etter omlag 40 timer med stolsitting, gate-jag, flekkvis halvsøvn, finner jeg meg selv atter sittende i en buss på vei fra flyplassen i Nadi til hovedstaden Suva. En nysgjerrig baby stikker en liten afro opp fra stolen foran oss og studerer oss nøye med to store øyne. Vi prøver oss på litt "pikaboo" og ansikts-akrobatikk, men han fortsetter å stirre uberørt på oss, som om det var vi som var babyen i rommet.

Suva - Et lite univers av verdener.

Med en tykkpakket ryggsekk vrent jeg meg ut av bussen. Jeg var endelig her. Mennesker gikk hit og dit. Til tross for at en medpassasjer hadde gjort det klart at Suva var kjent for sin nedbør sto solen høyt og varmet. Klimaet i Fiji er marintropisk og varmt året rundt med en hetetopp mellom november og april (31 grader celsius) og en litt kaldere periode fra mai til oktober (22 grader celsius).⁷ Til tross for årlige sykloner holder vinden seg som regel moderat gjennom begge perioder. Jeg fant meg selv i Fijis heteperiode, en tid da regnet faller hardest. Det tok ikke lang tid før dette ble klart for meg.

Et marked med frukt, grønnsaker og sjømat åpner seg mot et lite sentrum. Kysten i bakgrunnen markerer slutten på Stillehavet som bølger seg glinsende i land rammet inn av små høyder i horisonten. En eldre dame i en svart kjole dekorert med blodrøde hibiscus-blomster selger «roti wraps» med kylling og poteter. Vindusløse busser i grønn, oransje, lilla med navn som «Green Virus», «Cheeky Monkey» og «Lonely Rider» plukker opp og puttrer videre på en vei hovedsakelig fylt med strømmende tutende taxier. I rundkjøringen sitter to konstruksjonsarbeidere i trillebårene sine og drikker yaqona⁸. På andre siden av gaten ligger

⁷ CIA, The world factbook – Fiji

⁸ En populær drikk i stillhavet laget av røttene til Kava-planten med sedative kapasiteter.

en rekke småbutikker og inviterer til kjøp av stort og smått. «Market Store», «Fish shop» og dagligvarebutikken «New World». På hjørnet kan man kjøpe piratkopierte filmer. Snikk snakk, klirring med glass, løshunder som bjeffer, biler som tuter og gir gass, konstruksjonsarbeid. Et kakofoni av lyder som hilser på deg fra alle kanter, akkurat som menneskene. «Bula!» sier de når du går forbi og smiler. En forkortelse for «Ni sa bull vinaka», som ønsker deg glede og god helse i livet.

Musikken som fyller Suvas gater er like variert som folkene som spankulerer på hennes fortau. Vude hits, en populær fusjon av disko, rock, country og meke fra de 56,8 % som refereres til som iTaukai og som følger sitt opphav tilbake til Lapita-folket (Carey, 2006⁹). Bollywood hits og Karnatak eller Hindustani klassikere fra de 37,5 % av Fiji's befolkning som refereres til som indo-fijianere. Disse er som regel født og oppvokst i Fiji da forfedrene deres ble flyttet hit på slutten av det 19. århundre for å arbeide for britene i deres nye koloni.

De siste 5, 7 % består av rotumanere, kinesere, europeere og andre stillehavsbeboere og den resterende musikken er like mangfoldig. Pop, rap, r'n'b og rock hovedsaklig fra statene, reggae fra karibien, kinesiske sanger, samoansk hip hop og mye mye mer. Tilsammen dannes en akustisk prisme og et uenighetsfelleskap som krystalliserer seg i bygningene, bevegelsene, hudfargene, klesplaggene, luktene, smakene, stemmene og språkene. Det er det multikulturelle Fiji som her kommer til syne og det polyfoniske bybildet gir uttrykk for en kultur hvor musikk til stor grad spiller en viktig rolle som identitetsmarkør.

Der jeg står og veiver inn en taxi tar jeg meg selv i å undre hvordan byen er for uteliggeren som kommer bort, tar meg i hånden og spør om jeg har et par dollar. For familiefaren som lekent holder den leende datteren sin ut av vinduet og later som han skal kaste henne ut. For løshundene som holder seg forsiktig på avstand og venter på en mulighet for å snappe til seg noe spiselig. Og hva med den dresskledde og glatthårede indo-fijianeren som nesten jogger mellom mengden mot sitt mål? Eller gruppen av australske turister som kun har et par timer igjen før cruiset tar de videre?

Suva har ikke kun en historie, men et mangfold av overlappende narrativ. Et multiplum av samhandlingene menneskelige verdener med særskilte hverdagsrytmer, ritualer og sosiale

⁹ Musikkreferansene i denne paragrafen er fra denne kilden.

historier å fortelle. Rett opp i gata, på ikke mer enn 300 meter, synger pinsemenigheten *Assembly of God* den Hellige Ånd inn i rommet, *Jehovas Vitner* mobiliserer styrkene for et «pamflettært» korstog inn i Suvas sentrum for å redde sjeler og en imams sang synger muslimer til bønn fem ganger om dagen fra en liten islamsk minaret.

Denne urbaniteten innebærer med andre ord et enormt potensial for sosial interaksjon. En sosial tykkhet av menneskelige måter å være sammen og oppleve verden på. En levende collage av etniske bakgrunner, klasser, seksuelle preferanser, kjønn og politiske legninger i kontinuerlig forhandling. Fra taxivinduet kan jeg kun skimte spor av denne levde rikheten. Toppen av isberget. Og plutselig virker ikke Suva så liten lenger, men som et lite univers av verdener. I min selvpåførte fremmedgjørelse blafrer Roy Wagners utlegning om feltarbeideren og kultursjokket advarende opp i erindringen (1975: 15):

The situation has some parallels within our own society: the freshman first entering college, the new army recruit, and anyone else who is compelled to live in "new" or alien surroundings, all have had some taste of this kind of "shock." Typically the sufferer is depressed and anxious, he may withdraw into himself, or grasp at any chance to communicate with others. To a degree that we seldom realize, we depend upon the participation of others in our lives, and upon our own participation in the lives of others. Our success and effectiveness as persons is based upon this participation, and upon an ability to maintain a controlling competence in communicating with others. Culture shock is a loss of the self through the loss of these supports. College freshmen and army recruits, who find themselves, after all, in another segment of their own culture, soon establish some control over the situation. For the anthropological fieldworker, however, the problem is both more pressing and more enduring.

Med ett popper det uberørte dog nysgjerrige ansiktet til babyen fra bussen opp og min egen utenforskap demrer for meg. Hvilke sosiale falletemmer og konvensjonelle snubletråder vil jeg måtte kave meg gjennom i løpet av dette halvåret? Tenkte jeg og smilte. Vi tok en taxi til hostellet vårt. Sjøføren snakket ut om familien sin, det tidligere livet sitt som musiker og drømmene om en gang å dra «Overseas». Det var ikke siste gangen jeg ville ha dype samtaler med taxisjåfører.

Etter et godt og akklimatiserende utpust på hostellet Raintree Lodge i Fijis regnskog møtte jeg min hovedkontakt ved Pacific Centre for Environment and Sustainable Development (PaCE-SD).¹⁰ Den karismatiske biologen Viliamu Iese tok meg imot. Etter en introduksjonsrunde for et imøtekommende PaCE-team hjalp han meg med visum og relevant byråkrati. Jeg skulle jo være her et halvt år.

University of the South Pacific.

University of the South Pacific finner man spredd på en ås over Laucala Bay. Det første jeg la merke til da jeg kom var store gule skilt på rad og rekke oppover høyden. Skilt som viste vei for illebefinnende om en Tsunami mot all formodning skulle komme buldrende. Jeg var definitivt ikke i Norge lenger. USP's grønne campus ville snart yre av studenter fra alle tolv medlemsland, på vei hit og dit, røykende på en benk, med Laptop'en i gresset, utenfor kafeene, svømmende i badebassenget. Nå var det dog enda januar og ferie. Livstegn var i all hovedsak representert av mungoene som lekte mellom USP's mangfoldige flora og myggen som i all stillhet landet og fløy videre.

Universitetet har utviklet seg mye siden sin grunnleggelse i 1968. Da besto det av et par gamle militærbrakker tidligere brukt av flyvåpenet til New Zealand (Higgins, 2009: 35). Dette var en periode da flere av regionens nasjoner ble dekolonialisert og den pan-oseaniske institusjonens utvikling speiler derfor på mange måter de regionale samfunnene den tjener og har av den grunn blitt bragt frem som et mikrokosmos for det sørlige Stillehavet (Hau'ofa, 2008: 43). Neste dag introduserte Viliamu meg for OCACPS og spesielt for dens utøvende stasjon; Oseania-senteret. Jeg minnes hvordan jeg undret meg over dette bygget og disse menneskene. Hva består deres verden av?

¹⁰ Dette er USP's svar til regionens behov for en klimaforskning som kan bestyrke dets folk med den kunnskapen som trengs for å tilpasse seg klimaforandringenes uunngåelige konsekvenser og oppsøke måter å leve på som er bærekraftige (<http://pace.usp.ac.fj/>).

Oseania-senteret.

I universitetets bakhage, på en grønn høyde, rett ved siden av en stor fijiansk bure, omringet av skulpturer, busker og trær, ligger stedet hvor feltarbeidet mitt hovedsakelig vil ta plass¹¹. Et byggverk av åpne rom og et tak som bøyer seg ned som bølger. Det er Oseania-senteret.



På de grønne stiene til hovedveien legger man raskt merke til en diversitet av skulpturer som pryder Oseania-senterets omgivelser. En av de mest prominente er et gigantisk sjømonster i stål som strekker seg 8 meter opp mot himmelen. Den er laget av kunstneren Peni Saimone «Ben» Fong i 2004 (Higgins, 2009). Skulpturen er ifølge Ben et kreativt svar og uttrykk til et Fiji som på den ene siden er et stillehavsparadis og på den andre siden et militærdiktatur med flere utfordringer. Som han sier i et intervju (Higgins, 2009: 48):

If you see my sculpture, at the top – I've split it into two – there's the top half, which has an arm that is extending toward the front and there is an arm that he is standing on, the mouth of the fish is on the ground, he is also standing on it. Now if you look at the eyes of the sculpture, one is sunk in and one is popping out. The top half of the sculpture, it shows Fiji the way the world should be: tall swaying coconut palms, long white sandy beaches, crystal clear blue waters. It shows paradise. It shows all the lovely things of Fiji. But beneath all that there is a whole lot of rumbling happening underneath and a lot of people are not willing to (acknowledge) it, I think it is being suppressed, and I for one am not going to have these things suppressed. That is basically what the sculpture means.¹²

På mange måter kan denne tosidige tendensen i Fiji virke veldig treffende. Satt på spissen, er Fiji en mynt med to sider. Den ene siden hører turismefabrikken til og innebærer bikini-

¹¹ Bure er en tradisjonell fijiansk bygning.

¹² Han har valgt å kalle den *The Way the World Should Be*, med ironisk referanse til Fiji's promosjonskampanje som hadde *Fiji: The Way the World Should Be* som motto.

cocktail strand-resorts og “uforglemmelige” plaskende opplevelsesreiser som til stor grad oppfyller om ikke overskrider den globale reklamen om Fiji som stillehavsparadis. Den andre siden hører militærdiktaturet Fiji til; der det første valget på 8 år ble holdt i september 2014, der avisene sensureres (noe som har avlet frem en sterk anonym politisk blog-journalisme) og der urbefolkningen og den indo-fijianske befolkningen til tider gnistrer i etniske spenninger. Kuppene i Fiji kan ikke stikkes under en stol.

Fiji ble uavhengige i 1970 etter omlag 100 år som britisk koloni fra 1874. Fire militærkupp fulgte¹³. To i 1987, ett i 2000 og det siste i 2006. Alle med unntak av det siste krediteres politiske spenninger mellom indo-fijianske og fijianske deler av befolkningen (Ratuva, 2011). Problematikken utfolder seg som en etno-politisk rettighetsdisputt (Ratuva, 2011). Vernende urbefolkningsrettigheter og rettigheter til land på fijianernes side og like menneskerettigheter og rettigheter til å kunne fortsette å jobbe på det landet de har jobbet på i generasjoner på den Indo-fijianske side. Slike etniske og politiske skiller løser seg dog til stor grad opp i Oseania-senterets åpne rom. Det Hereniko skriver om de residente danserne kan like godt gjelde de residente utøverne generelt (2006: 40):

In this kind of space, where freedom reigns and everyone is treated as equal regardless of ethnicity, race, economic status, class and sexual orientation, it becomes possible to create new dances that are free of the shackles of our past, our racial prejudices and our fears of criticism.

Det er dette senteret jeg nå vender meg til.

¹³Selv om antallet vaneligvis antas å være fire, finnes det de som mener det flere e.g. Ratuva, 2011.

Kapittel 2: Project New Oceania

Epeli Hau'ofa og Oseania-senteret.

Introduksjon.

I 1949, 10 år etter Epeli Hau'ofa (1939-2009) ble født, hadde han som barn av misjonærer fra Tonga med oppdrag i kolonitidens Ny Guinea allerede bodd i Tonga, Australia og i tre forskjellige samfunn i Papua New-Guinea. I løpet av de neste femti ville han komme til å snakke hele syv oseaniske språk (Hau'ofa, 2008: xi). Hau'ofa har med andre ord alltid vært regional og ikke lokal i sin betrakningsmåte. Da Hau'ofa vokste opp i en region dypt preget av forskjellige former for motstand mot kolonialisme var det nok ikke, som White skriver, merkelig at Hau'ofa etter en bachelor i historie valgte å tre inn og starte en livslang dialog med antropologien; «the field of Western scholarship most entangled with Pacific societies during that period» (Hau'ofa, 2008: x).

Gjennom en lang karriere som etnograf, satirist, professor, artist, bonde og selverklært klovn har Epeli Hau'ofa etablert seg som en av stillehavets største samfunnskritikere og visjonærer (Hau'ofa, 2008: ix). Sterke ytringer fra antropologiske og politiske artikler og seminarer til satiriske romaner, dikt og novellesamlinger ristet og slo i levende konvensjoner med litterære spissformuleringer som angrep fra alle kanter. Alle åndsverk fra en ildsjel som utforsket det sørlige stillehavets fortid, nåtid og fremtid med en total uærbødighet for autoriteter. Spissformuleringer som ikke bare forandret stillehavsstudiet, men som aktivt tok og fortsatt tar del i den alltid aktuelle drakampen om hva det vil si å *være* fra stillehavet.

Dette er Oseania-senterets grunnlegger, filosof og første direktør. En stamfar som senterets residente kunstnere igjen og igjen hyller og kobler seg til gjennom små og store anerkjennelser i form av alt fra pamfletter til festivaler. Denne utøvende stasjonen og dens kunstnere - som jo også utgjør mitt felt – utgjør på mange måter materialiseringen og institusjonaliseringen av Hau'ofas livslange kamp for et verdig, sterkt og fritt Oseania. Før jeg kan utforske Pasifika Voices nærmere, vil jeg derfor henvende meg til det prosjekt som ingen direktør ved Oseania-senteret kan utegå i sin forvaltning av dets kunstneriske liv.

Den nylig avgåtte direktøren Hereniko sa selv til meg at Hau'ofas iderike verk, som utforskningen under er basert på, var et manifest og et program for hans bestyring og

generelle skaperevne. Det er ikke av tilfeldighet at han på avslutningsfesten av *Moana: The Rising of the Sea* i Bergen utbragte en skål spesielt i hans ære. Det er også på bakgrunn av dette prosjektet at Igelese Ete ble invitert til Oseania-senteret der han grunnla Pasifika Voices. Den Hau`ofianske kamp og visjon utgjør da grunnvollene for senterets konstruksjon og pågående aktiviteter og danner derfor et nødvendig ankerpunkt for den videre utforskningen. Hau`ofa er Oseania-senterets store stamfar og hans ånd svever enda over dens ulmende kreativitet.

For å forstå hva dette prosjektet gikk ut på, må man også forstå hva det utviklet seg fra og oppmot. Det følgende utforsker da Hau`ofas verker fra 1970-tallet, 1980-tallet og 1990-tallet som del av det Marsh kaller de tre første bølgene av litteratur fra Stillehavet (1999). Disse bølgene kjennetegnes av å ha utviklet seg ut av et Oseania i en kolonialistisk og post-kolonialistisk tid.

Det Oseaniske Selvet; oraltradisjoner og kolonialisme.

The power to narrate or to block other narratives from forming or emerging is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them. Edward Said, 1993: xiii.

Oseania-senteret er materialiseringen av Hau`ofas kamp for en genuin dekolonialisering av Stillehavet. Her kombineres kunnskap og respekt for Stillehavets rike oraltradisjoner med en vilje til utforskning, eksperimentering samt ferdigheter til å sette det ut i livet. Kunsten er kulturbærende og nyskapende, tradisjonell og post-modernistisk på samme tid. Den er en anti-nostalgisk tilbakevending til regionens mangfoldige myter, legender, sanger, bilder og danser i en ny form for pan-oseanisk ekspressivitet. Denne tilbakevendingen er ikke kun et uttrykk for kontinuiteter i oseaneres måte «å gjøre» seg selv på, men et uttrykk for en rehabilitering av en tradisjon som i stor grad ble delegitimert under kolonialismen (Marsh, 1999).

Kunst er ikke simpelthen underholdning i Oseania, men som Katerina Teaiwas sier; et «bibliotek» (2011). Oseanernes historie og kunnskaper var og er ikke hovedsakelig bevart gjennom skriftspråket, men gjennom en langt tilbakestrekkende tradisjon bestående av dansing, billedhugging, synging, utskjæring og arkitektur (Teaiwa, 2011). Det er oraltradisjonene som «arkiverer» og overfører vite- og væremåter mellom generasjonene.

Som avdekker og vitaliserer spesifikke genealogiske relasjoner mellom land, mennesker og gudene i fortid, nåtid og fremtid. Når kolonialistene delegitimerte denne måten å vite på, negerte de også flere sider ved det oseaniske selvet (Marsh, 1999).

Før 1960 var så å si all litteratur om oseanere skrevet av andre enn oseanerne selv (Marsh, 1999: 170).¹⁴ Prisen for skrift- og lesekyndighet ble ofte indoktrinering i trossystem og ideologier som privilegerte vestlige måter å vite på over stillehavsbeboernes egne (Marsh, 1999). Tidligere former for selvforståelse ble blokkert til fordel for en institusjonalisering av imperialistenes narrativ om Stillehavet og dets mennesker (jamfør Said over). En kolonialistisk oeuvre der oseanere reduseres til fotnoter i de dominerende stormaktenes imperialistiske historie (Hau'ofa, 2008).

I denne litteraturen ble stillehavsbeboere i stor grad konstruert på bakgrunn av europeiske trender istedenfor på bakgrunn av deres egen virkelighet. Eksotifisert som «edle villmenn», «gyldne mennesker» eller demonisert som «svarte djevler», «kannibaler», «hedninger» og «naturens barn» (Wendt, 1976: 58).¹⁵ Hvor Stillehavsnasjoner var «jomfruland» som «kontrolleres» og «penetreres» av oppdagelsesreisende; «Stillehavsparadis» for turister; militærstrategiske posisjoner for supermakter under verdenskrigene; testområde for atombomber; og fattige utviklingsland avhengige av koloniherrerne for å moderniseres (Hau'ofa, 2008, Marsh, 1999, Teaiwa, 2011 og Wilson, 2009). En litteratur hvor majoriteten av Oseanias eksistens ble kategorisert vekk som «pre-historisk» og reorganisert utifra europeernes inntog i regionen.

‘Den første bølgen’ av skjønnlitterær og akademisk litteratur fra Stillehavet tok kraftig oppgjør med dette (Marsh, 1999:174). På den ene siden dekonstruerte de eurosentrisk ideologier latent i utdanningssystemet og religionen, og på den andre siden forsøkte de å relegitimere oseaniske måter å «gjøre seg selv» på. Der ‘den første bølgen’ ofte vendte kritikken sin mot «fremmede koloniherrer», vendte den andre bølgen kritikken innover og avdekket hvordan oseanere selv deltok i sin egen undertrykkelse. ‘Den tredje bølgen’ utforsker multikulturelle identiteter og pan-oseaniske nasjonaliteter. Hau'ofa spilte en viktig

¹⁴ Regionen er av de siste i verden som utviklet skrift- og lesekyndighet (Marsh, 1999: 172).

¹⁵ Denne litteraturen innebar blant annet reisebeskrivelsene til Cook, Bougainville, Byron, Carteret og Wallis; forfatterskap fra Melville, Stevenson, Somerset Maugham, Michener, London; misjonærer som Vicesimus Knox med sin «On the Savage Manner of South Sea Islanders and the best means of improving them» og sosialantropologi som Margaret Mead og hennes *Coming of Age in Samoa*.

rolle i alle disse tre bølgene. Tre bølger som for Hau'ofa ville finne sin fullbyrdelse i Oseania-senteret.

Hau'ofa 1975 og 'den første bølgen'.

I artikkelen *Anthropology and Pacific Islanders* fra 1975 arresterer Hau'ofa Stillehavsantropologien for å fremstille oseanere som generaliserbare og kontrasterbare stereotyper. Nærmere bestemt angriper han Marshall Sahlins dikotomi mellom den melanesiske «Big Man» og den polynesiske «Chief» i sin argumentasjon for at Stillehavsstudie må utvikle en sensibilitet for oseanernes levde liv. Han anklager faget for å i kraft av sin kunnskapsproduksjon investere i en rasistisk diskurs om stillehavsmennesker som strekker seg tilbake til misjonærene og oppdagelsesreisende. Diktet *Blood in the Kava Bowl* fra samme år artikulere også denne avstanden mellom «stillehavsekspertene» og oseanernes interne virkelighet (utdrag fra Hau'ofa 2008: 180):

In the twilight we sit
drinking kava from the bowl between us.
Who we are we know and need not say
For the soul we share came from Vaihi.
Across the bowl we nod our understanding of the line
That is also our cord brought by Tangaloa from above,
And the professor does not know.
He sees the line but not the cord
For he drinks the kava not tasting its blood.

....

The professor still talk
of oppression that we both know,
yet he tastes not the blood in the kava
mixed with dry waters that rose to Tangaloa
who gave us the cup from which we drink
the soul and the tears of our land.

Hau'ofas professor tar del i kavaseremonien, drikker av den samme bollen, snakker om undertrykkelse, men står likevel utenfor den indre virkeligheten som stille anerkjennes av de oseaniske deltagerne ved hans side (Marsh, 1999: 166). Den metaforiske navlestrengen som kobler alle oseanere genealogisk til den polynesiske guden Tangaloa. De delte identiteter, kunnskaper og den dype slektskapsrelasjonen mellom de av samme spirituell og mytologisk herkomst. Hau'ofas professor drikker av den samme bollen, men kommer kort når det gjelder kavadrikkingens kosmologiske relevans. Han vet ikke at bollen han løfter mot munnen sin også er "the cup of the soul and the sweat of our people» (Hau'ofa, 2008: 180). Og han kjenner da heller ikke den bittre ettersmaken av undertrykte oseaniske menneskers «blod» når han svelger.

I diktet mobiliserer Hau'ofa oseaniske konseptualiseringer av 'land' i den poetiske arikulasjonen av regionens undertrykte situasjon. Ifølge Marsh er dette typisk for 'den første bølgen' da kolonialismen fra et oseanisk perspektiv var et mangevinklet angrep på den oseaniske *vanua* (1999).

'Vanua' versus land.

The differences in meaning of this one word – land – demonstrate the difference between two peoples with widely varying and inevitably conflicting world views.
Marsh, 1999: 167.

Den oseaniske konseptualiseringen av 'land' har essensielle kontinuiteter på kryss og tvers av Stillehavet og er grunnleggende for hvordan oseaniske mennesker forstår seg selv og er i verden. Kontinuiteter hvor land ikke utelukkende er konseptualisert som et fysisk objekt fraskilt et oseanisk subjekt, men som en omgivelse dypt investert med historisk, sosial og spirituell mening (Marsh, 1999: 167). Hau'ofas kavaseremoni over peker på dette. Den henviser til en holistisk virkelighet karakterisert av en interrelasjonellitet mellom selv, familie, omgivelser på et lokalt, nasjonalt og pan-oseanisk plan. Jeg kommer til å diskutere dette gjennom det fijianere kaller 'vanua'. En variasjon av det maorianske *whenua*, det tongiske *fonua*, det samoanske *fanua*, det tahitianske *fenua*, det hawaiianske *honua* og det marquesiske *henua* (Marsh, 1999: 167). Jacqueline Ryle skriver i boken «My God, My Land» (2010:

xxix):

Vanua ... means land, place, clan, people, tradition and country. To talk of vanua is to talk not only of land in its material form, but land as Place of Being, as Place of Belonging, as spiritual quality. Vanua is both land and sea, the soil, the plants, trees, rocks, rivers, reef; the birds, beasts, fish, gods and spirits that inhabit these places and the people who belong there, bound to one another and to the land as guardians of this God-given world. Vanua is a relational concept that encompasses all this, paths of relationship, nurture and mutual obligations connecting place and people with the past, the present and the future.

Alle fijianske klaner sporer slektskapslinjene sine tilbake til forfedrenes «husfundament» (yavu). En genealogisk og spirituell link til et faktisk landområde (Ryle, 2010: xxix). Før kolonitiden ble også klanmedlemmer og høvdinge, ofte ansett som gudommelige etter deres død, begravet her (Ryle, 2010). I tillegg ble navlestrengen og/eller morkaken etter en fødsel seremonielt lagt i havet eller begravet i familiens land (Marsh, 1999: 167)¹⁶. 'Vanua' kan her sies å være en grunnsøyle i en oseanisk væren i verden der 'land' er en fysisk-spirituell utstrekning av selvet og en bro mellom avdøde, levende og fremtidige generasjoner i samtiden. Faautu Talapusi's dikt «I am the Fanua» uttrykker det slik (2009):

I am the fanua
The placenta buried in my ancestral land after childbirth
I am the pute¹⁷
The umbilical cord buried and my link to my fanua

I am the fanua
The land which holds my history, my life, my death
I am the fanua
The land of my people, my ancestors, my descendents

I am the fanua
That which bonds me to the air, the earth, the sea

¹⁶ 'Vanua' henviser også til morkake i flere oseaniske språk (Marsh, 1999).

¹⁷ Navle på samoansk.

I am the fanua

That which binds me to the plants, the animals, the fish

Den «vestlige» definisjonen av land er i dette henseende karakterisert av et terretorialt bias. Den mangler begrepets 'kauna' (Hawai'iansk for 'hemmelig betydning') av dens oseaniske ekvivalenter. Det henviser til et fysisk område utenfor selvets grenser. Til et territorium og et produkt som kan kjøpes, eies og selges (Marsh, 1999: 168). Det var denne definisjonen av 'land' som ble gjeldende under et kolonialistisk kompleks som aldri anerkjente den oseaniske 'vanuaen' og blokkerte oraltradisjonene som vitaliserte den. Det er ikke da overraskende at kampen for selvstendighet, grunnleggende både for den kontemporære oseaniske litteraturen og uavhengighetsbevegelser på kryss og tvers av Stillehavet, uttrykte seg som en gjenvinning av 'vanuaen' gjennom oraltradisjoner. Som Marsh skriver (1999: 168):

Regaining the *whenua* from former colonial powers and resulting neocolonial governments forms the foundation of sovereignty and independence movements throughout the Pacific. Returning spiritually and physically to the *whenua* is an indigenous imperative. In contemporary postcolonial literature the *whenua* as more than just a physical entity is being revived and used in the struggle for independence and decolonization. Pacific literature laments, celebrates, confronts, encounters, and contends with such reconnections with the *whenua*, along with re-visioning spiritual, cultural, and political aspects of indigenous cultures previously negated.

Der 'den første bølgen' mobiliserte 'vanuaen' i en ofte dikotomisert anklage mot kolonistenes undertrykkelse av urbefolkningen, vender 'den andre bølgen' kritikken innover og avdekker hvordan stillehavsbeboerne selv deltar i sin egen fremmedgjørelse fra 'vanuaen' (Marsh, 1999). Kampen om selvbestemmelsesrett er et identitetspolitisk prosjekt i Stillehavet. Et prosjekt der selvet og landet går sammen.

Hau'ofas skriv fra 1975 kan i dette henseende plasseres i 'den første bølgen'. Den hvite professoren i både *Anthropology and Pacific Islanders* og *Blood in the Kava Bowl* står separat og i verste fall i opposisjon til det usagte felleskapet i den oseaniske 'vanuaen'. Selv om Professoren deler den materielle settingen og drikker kava sammen med stillehavsbeboerne tar han ikke del i seremoniens usagte men forståtte 'kauna'. Han tar ikke del i «den sjelen de deler som kommer fra Vaihi» og ser ikke hvordan seremonien ånder en metaforisk navlestreng til «Tangaloa». Han kjenner ikke hvordan kavaseremonien er en jordnær

kjennskap og tilbakevending til Oseania som et levende regionalt og økumenisk hjemland, som Vaihi og Hawaiki, i et 20. århundre (Wilson, 2009:142). Hvordan drikken enser nærværet av de gamle polynesiske gudene truet av fremmede kulturelle strømninger i en moderne verden.

I *Anthropology and Pacific Islanders* er ikke bare professoren, nå representert av Marshall Sahlins, uvitende, men han er med på å konstruere oseaniske mennesker på måter som investerer i deres undertrykkelse. Hau'ofa uttrykker her en bekymring om effektene til antropologiens kunnskapsproduksjon i de levde livene til stillehavsmennesker. Hvordan Sahlins dikotomisering av Polynesere og Melanesere kan bygge opp under en allerede eksisterende Polynesiske rasisme mot melanesiske mennesker og går sammen med en kolonialistisk diskurs som strekker seg tilbake til misjonærene og de første oppdagelsesreisende. I begge trues den oseaniske vanuaen utenifra, slik Marsh kjennetegner 'den første bølgen' av litteratur om Stillehavet.

Både artikkelen *Anthropology and Pacific Islanders* og diktet *Blood in the Kava Bowl* er fra 1975, året da Hau'ofa fikk en doktorgrad i sosialantropologi ved Australian National University, og kan sies å inneholde en nerve som ligger i hele hans virke frem til hans død i 2009. Det som står på spill er neo-kolonialismens negative effekter på oseaniske menneskers selvforståelse, selvbestemmelsesrett og levde liv gjennom det han kaller en «småliggjøringsdiskurs» («Discourse of belittlement», se Hau'ofa, 2008). Oseanerne ble med andre ord undertrykt ved å bli gjort mindre enn det de «egentlig er»; psykologisk og geopolitisk. Både det fysiske og det spirituelle i den oseaniske vanuaen ble nedverdiget på en måte som opprettholdt kolonialistisk dominans. Dette kommer jeg tilbake til.

Skrivene ble publisert på en tid da flere og flere stillehavsnasjoner oppnådde uavhengighet. Fiji i 1970, Papua New Guinea i 1975, Solomon Islands i 1978 og Vanuatu i 1980 (Hau'ofa, 2008: x). Dette ga grunn for optimisme og store forhåpninger til en periode viss eksplisitte mål var å utvikle stillehavsoyene mot selv-forsynthet og full nasjonal suverenitet fri fra negativ eurosentrisk innflytelse (Hau'ofa, 2008: 21). Til Hau'ofas skuffelse, materialiserte ikke dette seg. I 1983 og 1985, 10 år etter utgivelsen av *Anthropology and Pacific Islanders* og *Blood in the Kava Bowl*, publiserer han boken *Tales of the Tikongs* og artikkelen *The New South Pacific Society; Integration and Independence* som forsøker å ta dette paradokset i tøyene. Nå fra en post-kolonialistisk situasjon der fremmede og hjemlige måter å være på til

stor grad har funnet en integrert sameksistens.

Hau'ofa 1985 og 'den andre bølgen'.

Looming large on the horizon is the tidal wave of D-E-V-E-L-O-P-M-E-N-T, which threatens to demolish ancestral ways and the human spirit. Hau'ofa, 1983: vii.

I *The New South Pacific Society; Integration and Independence* møter vi en desillusjonert Hau'ofa som, ifølge han selv, har måtte innse at forventningen til dekolonialiseringen ikke har materialisert seg. Hau'ofa peker ut utdanningssystemet, markedsøkonomien, det voksende klasseskillet, bistandspolitikken og den geopolitiske sikkerheten som øynasjonene representerte under den kalde krigen som faktorer i en dynamikk som har resultert i en dekoloniseringsperiode med motsatt effekt av dens eksplisitte mål. Han konkluderer som følger (Hau'ofa, 2008: 21):

Development towards selv-reliance and full national sovereignty has been the stated goal of decolonisation. But we have seen that decolonisation has led to integration. Without self-reliance there can be no real national sovereignty in the South Pacific islands. It follows that what we call national sovereignty in the region is little more than a measure of the local autonomy in the hands of competing national interests within the larger regional economy.

Satt på spissen, presenterer Hau'ofa stillehavsnasjonene her som karakterisert av en utvikling preget av kulturell forvitring, avhengighet og assimilasjon. Utviklingen har ikke ledet til suverene oseaniske nasjoner, men til en gradvis «vestliggjøring» av stillehavsbeboere vekk fra deres «oseaniske base». Og som han skriver er problemet vedvarende, i regionen og innenfor artikkelens rammer – det finnes ingen løsning.

Marsh påpeker at en slik kritisk pessimisme var gjennomgående for den første bølgen av stillehavsskribenter. Temaer dreide seg ofte om hvordan religion, urbanisering, utdanning og konsumkultur var kolonialisme med andre midler. Hvordan det har ledet til et tap av stolthet og verdighet. Hvordan oseaniske måter å være og vite på forandres av fremmede kulturelle strømninger. Denne bleke diagnosen av Stillehavet er til stede i Hau'ofas verker både på 1970 og 1980-tallet.

Tales of the Tikong fra 1983 er et godt eksempel på dette. Influert av den Tongiske «Tall tale» vender han i denne boken Stillehavet opp ned og trekker frem de samme instansene som *New Pacific Society* i en nå surrealistisk avkledning av neokolonialistiske maktstrukturer i den lille fiksjonelle øynasjonen Tiko, basert på Tonga og Stillehavsnasjoner generelt. Noe som har fått den fijianske kritikeren Subramani til å foreslå Hau'ofa som Stillehavets første post-modernist imotsetning til Albert Wendt, en annen pioner fra 'den første bølgen', som blir foreslått som Stillehavets første modernist (Rigby, 1994: 49).

Karakteren *Manu* fungerer som et slags alterego for Hau'ofa i satiren. En marginalisert stemme som igjen og igjen trer inn og utfordrer, dekonstruerer og gjør narr av maktstrukturene som fremtrer. Han er en tradisjonalist uten å være en purist, og vil se Stillehavet utvikle seg, bare ikke på en måte som fortsetter å underordne Tiko til koloniherrene (Rigby, 1994:51). Samtidig er han på mange måter maktesløs i den sans at han ikke egentlig klarer å forandre noe som helst. På tongisk betyr 'Manu' både *å ha det vondt* og *å gjøre narr av* (Wilson, 2009).

I kapittelet *The Big Bullshit* får Tikos innbyggere uhjelp av Australia og New Zealand i form av kyr. Det ble dog vanskeligere å parre dem enn forventet. Den første oxen ble med en gang sverget til et kristent liv fri for synder. Den andre kvelte seg i lenken sin da han drømte seg tilbake til sitt hjemland. Den tredje ble krevet inn av en høvding og kastret for å fetes opp og etter en legesjekk fant man ut at den siste var impotent og at den eneste kuen var lespisk. Da Manu fant ut av dette syklet han rundt med en stor plakate hvor det sto (Hau'ofa, 1983: 57):

DEVELOPEMENT IS A LIE.
TIKO KNOWS SWEET BUGGER ALL
AUSTRALIAN COWS ARE QUEER
AND NEW ZEALAND BULLS CAN'T DO NO DAMN
GOOD EITHER.

Selv om *Tales of the Tikong* er komisk reflekteres maktesløsheten i *The New South Pacific Society*. Begge avdekker mekanismer som opprettholder og reproducerer en avhengighet til tidligere kolonimakter, men de makter ikke å gjøre noe med det. De kommer ikke med en

løsning. Humoren i *Tales of the Tikongs* ender dermed bittert i kapittelet *The Glorious Pacific Way* (1983: 93):

With fame and honour to his name, Ole Pasifikiwei immersed himself totally in the supreme task of development through foreign aid, relishing the twists and turns of international funding games. He has since shelved his original sense of self-respect and has assumed another, more attuned to his new, permanent role as a first-rate, expert beggar.

Både *The New Pacific Society* og *Tales of the Tikongs* innebærer til stor grad en visjon om et fragmentert og maktesløst postkolonialistisk Stillehav. De skiller seg dog fra hvordan Marsh karakteriserer 'den første bølgen' ved å styre unna dikotomiske kritikker av det Wendt kalte kolonialismens aitu (ond ånd) som en konflikt der urbefolkningen og kolonialistene portretteres i uforsonlig opposisjon (Marsh, 1999: 173). Undertrykkelsen hender ikke her hovedsakelig gjennom utenforstående «professorer», men gjennom stillehavsbeboerne selv. Måten de skaper sine liv, slik Ole Pasifikiwei gjør, gjennom et system der man må lære hvordan å være avhengig for å overleve. Kritikken vendes med andre ord innover og avdekker hvordan oseaniske mennesker selv deltar i sin egen undertrykkelse. En vending Marsh karakteriserer som essensielt for 'den andre bølgen' av stillehavsskribenter.

'Den første bølgen' var på mange måter reaksjonær på bakgrunn av en kollisjon av kulturer. Den avdekket åpen dominans med det Wendt kalte «en rå kraft av uskyldig sinne» (Marsh, 1999: 173). 'Den andre bølgen' kan sies å ha utviklet seg på bakgrunn av en integrasjon av kulturer, der makten ikke kun avdekkes som negativ gjennom forbud og undertrykkelse, men som i det Foucauldianske maktbegrepets positive produksjon av væremåter (Farsethås, 2009: 233 og Abu-Lughod, 1990: 42). En utvikling hvor stillehavsbeboere assimileres inn i en væremåte som fremmedgjør de fra deres oseaniske røtter.

Hau'ofas virke så langt er hardtslående i sin avdekking av neokolonialistisk undertrykkelse om så i utdanningssystemet, markedet eller utviklingsarbeid. Det er dog påfallende at selv om Hau'ofa (1975) og Hau'ofa (1985) skiller seg i sin avsløring av neokolonialistiske maktteknikker, så faller de sammen i en pessimistisk diagnose av den oseaniske vanuaens tilsynelatende uunngåelige forvitring.

Den bleke visjonen som står igjen etter disse avdekkelsene tenderer i avmakt. Det er som om han er vitne til en utvikling i Stillehavet han misliker, men ikke kan gjøre noe med. Det ender på sett og vis alltid som i *Tales of the Tikong*, med et bilde av et fragmentert og hjelpesløst Stillehav. Rigby skriver at Hau'ofa her er med å reprodusere de europeiske representasjonene av Oseania som lite og maktesløst i avdekkelsen av de (Rigby, 1994: 52). Hau'ofa kan med andre ord sies å sitte fast i et Gramsciansk paradoks. Han reproduserer de konseptuelle og institusjonelle strukturene av sin undertrykkelse gjennom sin motstand til den (Hau'ofa 2008: 29. Keesing, 1989.).

Det er nettopp dette den første av en artikkelrekke fra 1993 tar opp. Ironisk nok er det hans egen rolle som professor og deltagelse i den neokolonialistiske maktkonfigurasjonen som er ansatsen for denne vendingen. Og ironisk nok krediteres Sahlins for å overtale han om at håp om en genuin dekolonialisering i Stillehavet fortsatt er mulig (Hau'ofa, 2008: 39).

I Hau'ofas store vending, starten på det han kalte «Project New Oceania», forlater han Manus marginaliserte posisjon som pessimistisk vitne og konverterer til en optimistisk motstandsaktivist. En visjonær som ikke kun står på sidelinjen og peker en surrealistisk finger på en utvikling han ikke kan gjøre noe med, men som hopper inn i det identitetspolitiske spillet og tar aktiv del i konstruksjonen av Oseania. Det første grepet er forankret i omvendingen av det territoriale biaset i en institusjonalisert småliggjøring av Oseania som *små øyer i et stort hav*. En tilbakeskuende visjon for fremtiden som reorienterer hypermoderne oseanere som han selv vekk ifra å akseptere Oseanias situasjon som håpløs og inn i en på samme tid tradisjonell og post-modernistisk oseanisk bejaelse av 'vanuaen' som transnasjonalt fellesskap; som et interrelasjonelt *hav av øyer*. Prosjektet som finner sin fullbyrdelse i grunnleggelsen av Oseania-senteret.

Hau'ofa 1993 og den tredje bølgen'.

We are the Sea, we are the Ocean, we must wake up to this ancient truth and together use it to overturn all hegemonic views that aim ultimately to confine us again, physically and psychologically, in the tiny spaces that we have resisted accepting as our sole appointed places and from which we have recently liberated ourself. We must not allow anyone to belittle us again, and take away our freedom. Hau'ofa, 2008: 39.

Denne tordentalen avslutter *A Sea of Islands* og presenterer et diametralt annerledes bilde av Oseania enn hans tidligere verk. Integral for disse var landenes maktesløshet som små, fragmenterte nasjoner sårbar for «vestlig» innflytelse (Rigby, 1994: 51). Utviklingsland «for små, for fattig og for isolert for noen gang å kunne reise seg fra sin avhengighet» (Hau'ofa, 2008). Vendingen representerer med andre ord også en indre omveltning for Hau'ofa. Han skriver (s. 29):

Initially I not only agreed wholeheartedly with this perspective but participated actively in its propagation. It seemed to be based on irrefutable evidence – on the reality of our existence... What hope was there for us?

Som professor ved USP var det denne ukrenkelige diagnosen han videreformidlet til studentene sine. Det var da han så hvilken negativ effekt forelesningene hans hadde på studentene at han startet å stille spørsmål til hva han faktisk var med på. Han skriver (s. 29):

Their faces crumbled visibly, they asked for solutions, I could offer none. ... What kind of teaching is it to stand in front of young people from your own region, people you claim as your own, who have come to university with high hopes for the future, and you tell them that our countries are hopeless? Is this not what neocolonialism is all about? To make people believe that they have no choice but to depend?... Soon the realization dawned on me. In propagating a view of hopelessness, I was actively participating in our own belittlement.

Det var dog ikke før han skulle holde en «keynote» for *the Association of Social Anthropologists in Oceania* i Hawai'i i 1993 at løsningen demret for han. Forløselen fant sted på vei fra Kona til Hilo. En åpenbaring han med henvisninger til Paulus' konvertering beskriver som sin «vei til Damaskus» (2008: 30). I siste instans ville det bety et karriereskifte fra professor i samfunnsvitenskap til direktør for Oseania-senteret. Hau'ofa skriver (s. 30):

The drive from Kona to Hilo was my “road to Damascus”. I saw such scenes of grandeur as I had not seen before: the eerie blackness of regions covered by recent volcanic eruptions; the remote majesty of Mauna Loa, long and smooth, the world's largest volcano; the awesome craters of Kilauea threatening to erupt at any moment;

and the lava flow on the coast not far away. Under the aegis of Pele, before my very eyes, the Big Island was growing, rising from the depths of a mighty sea. The world of Oceania is not small; it is huge and growing bigger every day.

A Sea of Islands og «Project New Oceania» tar til ordet for en radikal reorientering av hvordan man snakker om Oseania på. En forandring i perspektiv og en annen måte å være i den samme virkeligheten på. Det er viktig å påpeke at dette ikke er en virkelighetsflukt. Det er ikke en total avskrivelse av makropolitikkens og makroøkonomiens diagnose av Stillehavet. Det er en visjon basert på innsikten om at måten regionens utfordringer snakkes om påvirker muligheten for å takle dem og at det diskursive landskapet domineres av et nedverdiggende meta-narrativ som internaliseres og svekker oseaniske menneskers handlekraft i en moderne verden. Som han skriver (Hau'ofa, 2008: 28 og 29):

I would like...to focus on a currently prevailing notion about islanders and their physical surroundings that, if not countered with more constructive views, could inflict lasting damage on people's images of themselves and on their ability to act with relative autonomy in their endeavours to survive reasonably well within the international system in which they have found themselves.

Oseaneres forståelse av dem selv og deres omgivelser går her sammen med politisk handlekraft. Det er altså både den personlige og geopolitiske styrke som står på spill. Dette er fordi utfordringene som Stillehavet står ovenfor; neokolonial avhengighet, fattigdomsbekjempelse og klimaforandringer er regionale i sin karakter og krever aktørskap på et regionalt nivå. Og dette nivået er ifølge Hau'ofa styrt fra Canberra og Wellington. Grunnleggelsen av Asia-Pacific Economic Cooperation (APEC) i 1989 eksemplifiserer ifølge Hau'ofa dette. Den ekskluderer stillehavsøyene, men har fundamental innvirkning på regionen Stillehavsnasjonene er en del av. Utfordringene som stillehavet står ovenfor er da umulig å løse, ifølge Hau'ofa, om de mange nasjonene arbeider hver for seg, som isolerte øyer i et stort hav. Om stillehavsnasjonene skal ha politisk og økonomisk selvbestemmelsesrett og ikke kun være tilretteleggere for en større geo-politisk virkelighet styrt fra Canberra og Wellington, må de ifølge Hau'ofa forhandle sin sak med samlet gjennomslagskraft.

En hver visjon om Oseania som små øyer i et stort hav om så fra misjonærer,

samfunnsvitenskapene eller de forente nasjoner, om så i eller etter kolonitiden, vil da i sin effekt, gjennom sin internalisering, ikke kun påvirke det oseaniske selvbildet negativt, men også svekke den geo-politiske handlekraften. Dette kan forklare hvorfor han starter essayet med å gjøre det klart at det følgende sannsynligvis vil forstyrre en rekke mennesker han har stor respekt for og som har dedikert sine liv til Oseania. Fordi perspektivet underkutter gode intensjoner og dekonstruerer talehandlinger i dets effekter. Slik han kritiserer seg selv for å ha medvirket i en småliggjørende konstruksjon av Oseania til tross for sitt ønske om å bidra til en utvikling mot selvstendighet. FN's kategorisering av regionen som SIDS - «Small Island Developing States» i 1992 er også et eksempel på dette (Hau`ofa, 2008. Teaiwa, 2011: 156). En kategori med opplagte fordeler når det gjelder utformingen av kryss-regional politikk og samarbeid, men fortsatt en konstruksjon med et småliggjørende territorialt bias, der stillhavsnasjonene samles utifra deres likheter som små, avhengige og isolerte nasjonale økonomier.

Disse konstruksjonene av Oseania representerer for Hau`ofa en kontinuitet over århundrer. Det er visjonen om Oseania som «Islands in a vast sea», som *små øyer i et stort hav*. Det er historien om små flekker av land plassert «down under», på bunnen av et kart i et massivt Stillehav som dekker en tredjedel av jordens overflate. Hau`ofa vil ikke da kun utarbeide en slags selvhjelp som skal hjelpe oseaniske mennesker å se lysere på livet. Som White skriver (Hau`ofa, 2008: xix):

The key in his view is the ability to overcome the psychology of belittlement and the feelings of helplessness it creates. These dreams and visions are more than a kind of self-therapy. They also enable a new politics of engagement with contemporary forces of change. Along with the psychology of belittlement comes vulnerability to pressures that constantly impinge on island societies.

Han vil med 'Project New Oceania' komme med et identitetspolitisk sjakktrekk der en genuin dekolonialisering av stillehavet gjøres mulig dialektisk ved å styrke oseaniske menneskers verdighet og handlekraft samtidig. «Vi må ikke tillate noen å småliggjøre oss igjen» skriver han og sikter til en undertrykkelsestradisjon som ikke kun innebærer imperialistiske og kolonialistiske omdefineringer av Oseania, men også en neokolonial diskurs der stillehavsnasjonene er 'utviklingsland'; «for små, for fattig og for isolert for noen gang å

kunne reise seg fra sin avhengighet» (2008: 29). Gjennom like mye poesi og selvransakelse som empirisk virkelighet presenterer han her et nytt paradigme for Stillehavet. Et paradigme som reorienterer regionens utfordringer innenfor et pan-oseanisk rammeverk.

Det er Oseania i sin relasjonelle totalitet som Hau'ofa vender seg til. En historisk og empirisk virkelighet undergravet av vestlig historiografi og samfunnsvitenskaper, men som finner sin artikulasjon i oraltradisjonenes 'vanua'. I «vanlige» oseaniske fiskere, bønder og arbeideres levde liv. Der den oseaniske historiografien ikke finnes som distansert objektivisme, men i bevegelsen i og bruken av landskapet, i fiskingen og jordbruket. Oseanisk historiografi er ikke frarevet men innskrevet i de fysiske omgivelsene som oseaniske mennesker lever i. Fjell og skoger, steder der stamfedre beveget seg og store slag ble kjempet (Hau'ofa, 2008: 72).

Hau'ofa påpeker hvordan hele sjøruter er kartlagt i sanger og legender så nøyaktig at man kan navigere utifra dem (2008). Et uttrykk for et hav som ikke begrenser men som knytter øyene sammen i et større sosialt univers der mennesker, ressurser og historier flyter og styrker nettverk gjennom eldgamle sjøpassasjer (Hau'ofa, 2008: 32-33). Den polynesiske presten og navigatøren Tupaia som ble intervjuet av kaptein James Cook på 1770-tallet lirte av seg kunnskaper om et Oseania som strakk seg 2600 nautiske mil fra Marqueserne i øst til Rotuma og Fiji i vest og innebar alle de store polynesiske øygruppene med unntak av Hawai'i og New Zealand (Hviding, 1996: 1). Cook stilte selv spørsmålet (Nunn, 2009: 113): «How shall we account for this nation spreading itself so far over the vast sea?»

Selv om denne flyten ble svekket under en kolonialistisk politikk som isolerte stillehavsøyene fra hverandre blomstret den ifølge Hau'ofa opp igjen etter 1945 med den tiltagende integrasjonen til den globale økonomi. Integrasjonen er da for Hau'ofa ikke kun årsak til mer avhengighet, som i Hau'ofa (1985), men også en tilbakevendt tilgang til havets mange passasjer. Og nå reiser de igjen i tusenvis, skriver han. Til Australia, New Zealand, det kontinentale USA og til andre stillehavsøyer gjennom nye og eldgamle ruter for å byttehandle, besøke, jobbe, bo, utdanne seg og sende ressurser og fortellinger tilbake til familiene deres.

En bevegelse som atter binder fastlandene sammen i et større sosialt univers hvor flyten av mennesker, ressurser og historier flyter slik den rekonstruerte kanoen Hokule'a fløt mellom Hawai'i og Tahiti i 1976; som et symbol på vedvarende kulturell kontinuitet hos oseaniske

mennesker fra tiden lenge før begreper som «pre-contact» og «development» var klekket frem og til tiden lenge etter de ble brukt i smålige konstruksjoner av Oseania (Hviding, 1996: 2). Det er et perspektiv der stillehavsbeboere ikke kalles «people from outer islands», men som Tongerne uttrykker det, *kakai mei tahi*; «people of the sea» (Hau'ofa, 2008: 27-28 og 32).

Oseania er ikke her isolerte nasjoner i et stort hav, men gjensidig avhengige relasjonelle størrelser, som bølger blant bølger i et hav de gir form til og som gir form til dem. Og det er her Oseania-senteret kommer på banen. Som han skriver (2008: 51):

(T)his new unit provides a rare opportunity for some of us at the university to realize the dreams we have had for many years. We have talked and written about our ideas and hopes, but only now we have been presented with an opportunity to transform them into reality.

Da den langtilbakestrekkende undertrykkelsestradisjonen i Stillehavet var et mangevinklet angrep på den oseaniske 'vanuaen' og en delegitimering av dens oraltradisjoner, er det nettopp den oseaniske 'vanuaen' og oraltradisjonene Hau'ofa nå vender seg til i kampen for en genuin dekolonialisering av Stillehavet. Tordentalen «We are the Ocean...» er malt opp på senterets vegg for alles åsyn.

Konkluderende bemerkninger.

On one of my day-time visits, I saw seven dancers in tights, shorts and T-shirts rehearsing on a raised wooden stage in full view of the public. Nearby, two sculptors chipped away at their wood while holding a conversation with the part-time cleaner who was lying on the floor listening to and observing them. Nearby, out of sight of the dancers, the musicians and the painters were telling stories and laughing. Hau'ofa rightly views such 'noisy openness with very little privacy' as an important aspect of community life in Oceania. With painters, sculptors, dancers, musicians and visitors interacting harmoniously, the centre has become a safe haven for all kinds of aspiring artists. Indeed, it is a space where 'lost relatives' can be found; on arrival, they are sometimes greeted with a welcome bowl of kava. (Hereniko, 2006: 7)

1. februar 1997 ble «Oceania Center for Arts and Culture» etablert. Som senterets

initiativtaker og første rektor ble Hau'ofa delegert en liten funksjonell bygning i universitetets ytterkant og en stab bestående av en programassistent og en vaskehjelp. Det var med andre ord et beskjedent utgangspunkt, men som Hau'ofa skriver så var det også et uttrykk for at Oseania-senteret fikk fritt spillerom til å drive med hva de ville. De slapp å tilpasse seg strenge internasjonale kriterier for høyere utdanning, med klasserom, forelesninger og eksamener, noe som ifølge Hau'ofa ville ledet de videre vekk fra sin oseaniske base.

Organisatorisk fant han da inspirasjon fra Georgina Beiers *art workshops* i Papua New Guinea og Nigeria samt Futu Helus *Atenisi Institute* i Tonga (Higgins, 2009: 41). Beiers erfaring var at klassiske kunstsikoler i Stillehavet, hvor vestlig kunsthistorie og musikkteori var vektlagt, fremmedgjorde studentene fra sin egen arv, noe som ofte kunne ta år å frigjøre seg fra (Higgins, 2009). Hun baserte derfor sitt arbeid på praktiske workshops der tradisjonelle kunstnere samarbeidet med lærlinger slik man gjorde det i landsbyene (Higgins, 2009: 66). Dette ble også praktisert ved Oseania-senteret. En av de første workshopene var i visuell kunst og ble ledet av den selvlærte niuanske kunstneren John Pule i 1998. Deltagerne kom som i Beiers workshops hovedsaklig fra arbeidsløse og «dropouts» (Higgins, 2008: 42). Det var altså kunstnere fra grasroten som var jordsmonnet til den voksende kreative utfoldelsen ved senteret.

De lokale kunstnerne som deltok startet snart å utvikle særegne stiler gjennom disse delte opplevelsene og omfavnet raskt senterets Hau'ofianske filosofi (Higgins, 2009: 42). Etterhvert begynte de å kalle seg *The Red Wave Collective* viss malerier og skulpturer bragte oseaniske visualiseringer til internasjonal oppmerksomhet (Higgins, 2009: 43). De utarbeidet sine skapelser i et felles rom hvor den individuelle kreativitet ble influert og nært opp av en indre resiprositet av sirkulerende ideer, et samarbeid som ifølge Hau'ofa minner om det oseaniske landsbylivet (Higgins, 2009: 43). Snart ble de åpne rommene fylt av dansere og sangere.

Oceania Dance Theatre ledet av den samoanske koreografen Allan Alo ble etablert. Musikalsk komposisjon, produksjon og utøving ledet av den fjianske komponisten Sailasa Tora og komponisten og lydteknikeren Calvin Rore fra Solomonøyene (Higgins, 2009). Litt for litt, alt etter behov, ble senteret utvidet med en åpen veranda, danse studio, lydstudio og et område for skulpturer. Utbyggingen til tross så har den ukonvensjonelle åpenheten bestått. En åpenhet som fostrer kryss-pollinasjon mellom ulike kunstformer og som samler kunstnerne

om en særegen kontemporær oseanisk kunstnerisk utfoldelse innebærende skulpturer, malerier, danser og sang. Higgins skriver (2009: 70):

For a decade, artists have been expressing a burgeoning Oceanic identity infused with traditions and histories expressed in the contemporary period through art. The founder and director, Epeli Hau'ofa, has nurtured a space for Oceanic arts that encourages a participative process of learning that speaks to the potential of each individual while simultaneously forming a dedicated community of artists learning from each other. What is unique about the Oceania Centre is the process of creation in which artists are forming and asserting their identity. This identity is respectful of and concerned with traditions, histories, current conditions (cultural, social, and political), and overall experience of Oceania.

Higgins beskrivelse er fortsatt gjeldende i 2015, 6 år etter Hau'ofas død. En ny generasjon pan-oseaniske kunstnere har blomstret opp under hans omsorg, noe som får Joni Madraiwiwi en uke etter Hau'ofas bortgang til å utnevne Oseania-senteret som hans egentlige minnestein (Madraiwiwi, 2009). Han legger til:

But it is in the conceptualisation of our place in Oceania, both within and beyond, that made Epeli such a towering figure. He inspired us to rethink and broaden our notions of identity in the context of the ocean that links us all. Not to jettison our heritage, but to enrich it by exploring common points of reference with others.

På en trescene hevet over et sementgulv, med høylytte rytmiske sangstykker esende ut av høytalere øver *Oceania Dance Theatre*. Gjennom årene har disse kunstnerne utviklet seg gjennom traineeprogrammer, gjesteinstruktører og flere nasjonale og internasjonale turneer. Da Peter Rockford Espiritu overtok som kunstnerisk ansvarlig i 2011, ble repertoaret utvidet av et treningsregime som inkluderer pilates, klassisk ballett, samtidsdans og luftakrobatikk.¹⁸

Folk kommer fra gaten, setter seg ned en stund og ser på før de spaserer videre. Danserne gjør seg klare for å øve til festivalen de skal holde til ære for Oseania-senterets grunnlegger og visjonær Epeli Hau'ofa. Festivalen bærer hans navn - *Epeli Hau'ofa International Dance*

¹⁸ Fra USP's hjemmeside.

Festival – og samler ensembler fra Japan, Tyskland, Hawaii (USA), Aotearoa (NZ), New Caledonia og Taiwan. Nå sitter danserne og spiller Peters oppvarmingsbevegelser. Han gjør det klart at han forventer profesjonalitet og hengivelse. «A dancer has to be as professional as a doctor and I don't feel the commitment is there. If you don't want it, please leave.» Han var streng og effektiv. De som kom forsent fikk femten løperunder i straff. «I'm sorry I'm hard on you, but I'm hard on my self. If you want to make it as a dancer, you have to be professional, you have to be here in time, and commit! I expect the best of you!». Imperativer om hengivelse og profesjonalitet er gjennomgangstemaer på senteret, noe jeg kommer tilbake til.

Etter Oseania-senterets grunnleggelse i 1997 har dets utfoldelse blitt et ledende kreativt kraftsenter i regionen. Dens åpne rom og kultur for gjensidig påvirkning mellom kunstformer har holdt hus for en rekke internasjonalt anerkjente kunstneriske artister og ensembler foreksempel The Oceania Dance Theatre, Newsounds Studio, Newsounds Oceania band, Pacific Outreach Program for Polynesia, Niu Waves Writers Collective, the Red Wave Collective og sist men ikke minst; Pasifika Voices, som jeg sang, danset og spilte skuespill sammen med under feltarbeidet.

Oseania-senteret er grunnlagt av Stillehavets store visjonær Epeli Hou`ofa i kampen for et fritt og verdig Oseania i en moderne verden. Denne kampen utgjør da et godt inntak og en nødvendig bakgrunn for senterets kreative utfoldelser som jeg var så heldig å få bli del av. Som forhåpentligvis vil bli klart passer Pasifika Voices godt inn i den forbilagte diskusjonen om Project New Oceania og Oseania-senteret. Deres prosjekt er dog også deres eget. Jeg vil nå vende meg til koret Pasifika Voices, dets prosjekt og praksiser.

Kapittel 3: Pasifika Voices

Igelese Ete, Pasifika Voices og Project New Oceania

Welcome to the beautiful isles
where the beautiful people of Pasifika arise
differences we have, together we stand
united in Pasifika Love

Like the fish of the sea, so different are we,
but we lift our voices to everyone,
from volcanic isles to choral athols,
united in Pasifika love.

Noqu turaga, le atua,
my God we are one,
Eho mau, o tau, o itu
my God¹⁹.

Introduksjon.

Om man følger stien rundt bygget kan man høre latter, snakking og synging. Det er koret Pasifika Voices etablert av Tuilagi Igelese Ete i 2007 som gjør seg klar for en øving. Ensemblet er fundert på en ide om at kunst i alle former kan inspirere sitt publikum. Det er i denne ånden at ensemblet utrettelig streber etter kunstnerisk utvikling som også kan bidra til positiv forandring og styrke lokalsamfunn i Stillehavet. Med denne visjonen har Pasifika Voices turnert flere steder innenfor og utenfor Stillehavsområdet på større og mindre arrangementer, alltid i den hensikt å inspirere, styrke og løfte sitt publikum gjennom kunstnerisk utfoldelse forankret i stillehavskultur.

Igelese hadde også flere andre prosjekter under mitt opphold som av og til gjorde at hans assistendirenter og Pasifika Voices-veteraner Eroni Dina og Jolame tok over øvingen. En gang var det til New Zealand for å dirigere et kor av maori-studenter ved universitetet i Auckland og en annen gang til Salomonøyene for å organisere og gjennomføre *Solomon`s*

¹⁹ Gud på flere oseaniske språk. Utdrag fra Pasifika Voices egenkomponerte "Pasifika Love"

High School Choral Fest, den første av sitt slag. Dette var tilfellet i dag og Jolame hadde derfor ansvaret for øvingen.



En beskjeden treoppheving rammet inn av et mosaikkgulv utsmykket med havskapninger bærer omlag 20 ubeskjedne medlemmer, snart innebærende meg selv. Det er dette koret som danner hovedkilden i feltarbeidet mitt. Avhandlingen min er hovedsaklig basert på min deltagelse i dette koret og dets kreative utfoldelser mellom januar og juli, 2014.

Øvingene hos Pasifika Voices hadde mange kontinuiteter. Man startet som regel alltid med bønn og oppvarming før man gikk videre til selve innøvingen for så å avslutte med peptalk. Selv om vi beveget oss på forskjellige plasser i rommet alt ettersom hvilken aktivitet vi drev med fungerte sirkelen som en slags hovedposisjon vi alltid kom tilbake til. I bønningen sto vi i sirkel og holdt hender. Det var også i sirkel eller i halvsirkel at vi varmet opp. Selve innøvingen var for det meste i to halvsirkler rundt en instruktør der den innerste halvsirkelen var kvinnestemmene alt og sopran og den ytterste var mannestemmene bass og tenor (som på

bilde over). Peptalken var enten i en helsirkel eller halvsirkel rundt instruktør. Igelese refererte derfor flere ganger til koret som 'The circle of singers', noe jeg kommer tilbake til. Etter bønningen sa Jolame:

10.35.²⁰

«Circle up!» Når folk ikke kom raskt nok begynte han å telle; «One, two, three...». Da fikk medlemmene fart på seg og stilte seg i en sirkel før han hadde kommet til ti. Alle visste hva som kom. Oppvarming. Dirigent Jolame strekker hendene rakt opp mot Oseania-senterets bølgete tak og alle gjør det samme. Så er det nestemann sin tur å lede. Strekkøvelser, hopping, skyggeboksing, grimaser og pusteøvelser. Alle bidrar. Når det var Dan sin tur begynte flere å le. Han var en av korets skøyere og dro alltid igang noen intense øvelser som fikk samtlige til å rykke i munnviken. Det var i all hovedsak veldig mye latter i Pasifika Voices, til glede og frustrasjon for instruktørene.

10:43

«Get into your positions.» Koret stilte seg i to halvsirkler vendt mot instruktøren. «Turn to your left and massage!» Imens vi ga skuldermassasje til personen til venstre for oss fikk Jolame oss til å slurve med leppene og gå lyst og mørkt i sangregisteret vårt. «All the best for today!» ropte Jolame og alle klappet den masserte på ryggen og gjentok. Deretter snudde vi oss og masserte personen til høyre.

10:49

«Everybody sit.» Jolame setter på en sang på stereoanlegget. Den er følelsesrik og teksten maner opp et vått og stormfullt landskap med båter og mennesker. «What did you feel?» Når ingen svarte, sa han: «Okey we'll listen to it once more!». Jolame starter så smått å dirigere og det sittende koret synger med tracken.

11:05

²⁰ Jeg har valgt å ta med tidspunktet her for å vise omtrentlig hvor mye tid som ble brukt til hva.

«Alto and soprano.» Den innerste sirkelen reiser seg imens den bakerste med basser og tenor sitter. Han synger første strofe til de og de gjentar. Han får de til å gjøre sirkelbevegelser med en oppekende finger imens de synger slik at de høye tonene ikke skal synke men holde seg oppe. Jolame dirigerer, gestikulerer og nesten danser foran dem. Han stopper. «Visualise it, imagine you`re in a boat, going from island to island!». Han setter på musikken igjen. «Listen to them, try to mimick! Listen to the music! Feel the music!» Roper han over innspillingen imens han veiver med armene. Så stopper han musikken brått men veiver at de skal fortsette å synge a capella. Han veiver inn tenor og bass og de står opp og begynner å synge med. Jolame viser at bassene skal lene seg fremover på det tredje slaget i takten. Det er den som må legges vekt på. Hele koret synger sangen fra start til slutt. «Take a seat!» Koret setter seg i halvsirkelformasjon. «This is how the emotion should come out. Like going to church.» Noen i bassrekken snakker høyløyt. «Bass!» roper Jolame og ser på de. Det stilner.

We can` t afford to be slacking off! When you come here, don` t be dependent on the leaders but show initiative. Do your own research. You are professionals in your own right. Be the song! It has to come from the heart.

11:37

«Everybody up!» Han setter på sangen *People of the sea* komponert av Igelese Ete til oppsettningen Malaga – produksjonen som ville lede til Pasifika Voices grunnleggelse. Sangen går som følger:

Refreng.

People of the sea, who are free, free to be,
le Atua²¹ we ask, le Atua we recieve
People of the sea, we who are free, free to choose, free to be
le Atua, we Ask, le Atua we recieve,

Vers 1.

²¹Le Atua betyr Gud på samoansk.

Amidst many rapturous voices, we come together. Shout it out. Asphalt, sea, for fluid scapes, and molten deep. We have arrived, but the journey goes on. From this generation to the next. We dream, we shout; we are strong.

Refreng.

Vers 2.

We remember the old and rejoice in the new. We emerge reformed, renew. We have arrived, but the journey goes on from this generation to the next we dream, we shout; we are strong.

Refreng.

Bridge.

Keep on keeping on and nothing holds you back. Speak up, shout it out, heart and soul, that's what it's all about.

Modulering og refreng.»

Flere av kormedlemmene kan sangen allerede og synger med. Jolame skrur av musikken og koret synger sangen sittende i a capella. Deretter synger de den en gang til stående med backtrack.

Jolame: Beautiful, take a seat. ... Can you hear the difference between the first and the second time? The first time you had control. Second time, power was there, but for me it felt more like screaming than singing! X-men – superheroes - have powers but they have to control them! Control projections! I preferred when you were sitting (first time) to standing (second time).



Han setter på musikken og koret starter å synge for full hals. «Round the A, not so sharp!» roper han. Plutselig stoppet han musikken.

Listen.. We`re nothing if we don`t work together! The choir is this shape (viser med venstre hånd) and the soloist is this shape (viser med høyre) and they can make this shape together (tar hendene sammen i en form). You (the choir) is like the bransh and the soloists are like the beautiful vines that turns around you!»

12:02

«Take a seat.» Alle samlet seg i en sirkel og Jolame informerte om den neste opptredenen. Koret virket spente. «Don`t party too hard. Take care of your voices. If one slacks others will follow. The weather is cold so chew some guava leaves!»

Siden det er flere nye medlemmer foreslår Jolame at vi tar en bli-kjent-lek. Alle går sammen med en partner de forteller 3 ting som ingen andre vet om dem. Etterpå presenterer man

partneren sin for forsamlingen. Her var det både mindre og større innrømmelser. «Last week he went to church drunk» lo en. «Heeell no» kommer det fra en annen. «She would love to travel to Jerusalem one day» sa en og koret blomstret spontant opp i heiarop. Da runden var over sa Jolame «Go around the circle and see if something has changed. I apologize if I pushed you too hard, and if I have offended anyone! Now let`s sing the birthdaysong for Peci».

Etter tre vers med bursdagssangen ropte koret «Speech, Speech, Speech!». Peci reiste seg og sa noen ord om hvor takknemlig hun var for å være med i koret. De som hadde kommet for sent var nå forventet å ta armhevninger i straff. Fiji-time er et uttrykk for en en pan-oseanisk tendens – her spesifisert til Fiji – til å ha et særskilt avslappet forhold til klokketid. At Fiji-time ikke gjaldt i Pasifika Voices ble tatt opp flere ganger under perioden min ved Oseania-senteret. Etter armhevningene rundet Jolame av øvingen; «and we`re done for today.»

Øvingene.

Øvingene med Pasifika Voices var alltid full av liv. Det var alltid latter og sosialt samvær. Det var alltid inspirerende kjeft å få for å øke prestasjonen vår. Hierarkiet var klart og effektivt. Igelese på toppen, de to assistentdirigertene i midten og resten, hovedsaklig de nye, på bunnen. Dette var dog ingen militærgruppering, men en gjeng av fremadstormende artister ofte med egne soloprosjekter. Som Jolame understrekte over; «You are professionals of your own right!».

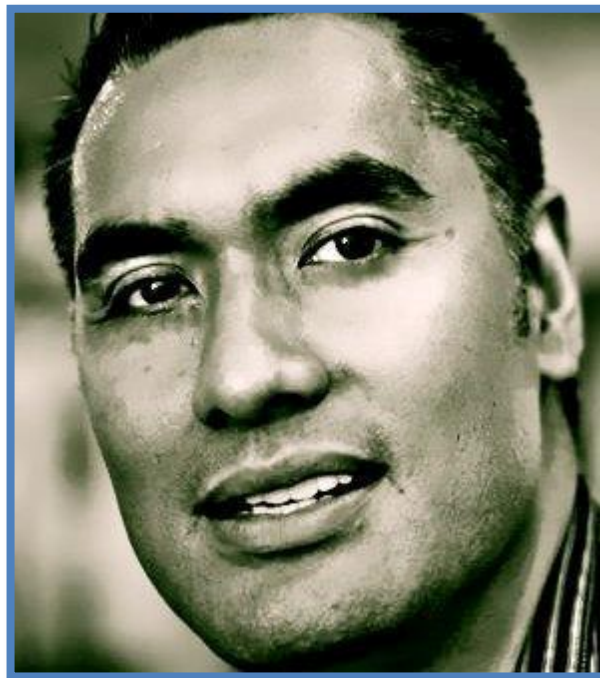
Workshopene som Igelese setter i stand beror ofte på nettopp dette. Hvordan å klare seg som profesjonell sanger i et trangt jobbmarked. Han vil lage en «kultur», som han kaller det, der sangerne inspireres til å mestre kunsten sin – der sangerne er så inspirerte at de kan inspirere andre. «For dette er ikke kun teknikker for å bli en dyktig sanger,» sier han i et intervju, «å lære hvordan å dedikere seg til noe, å hengi seg til en høyere sak, dette er like så mye en livskunst.»

I min tid hos PV innebar dette foreksempel at Kimball Gallaher, en klassisk pianist fra Julliard School of Music i New York, kom og holdt en workshop med medlemmene om kreativt entreprenørskap og om å inspirere gjennom musikk. Forankringen i workshops, øvinger og faktiske spillejobber reflekterer Hau`ofas visjon for Oseania-senteret. Pasifika Voices er ikke

et sted for studenter, men for artister.

Øvingen over innebærer noen gjentakende forankringer jeg kommer til å utvikle videre i avhandlingen. For det første har du sirkelformasjonen. Denne var grunnleggende for oppvarmingen, innøvingen av sangene, i kommentarer underveis og i avslutningen. Sirkelen for Igelese Ete er en kjernemetafor og nøkkelpraksis. Igelese omtalte ofte Pasifika Voices, eller dets indre liv, som nettopp «the circle of singers». For det andre har du vektleggingen av å synge sangene «som om man lever de». Dette var et nøkkelaspekt som utøverne forsøkte å oppnå gjennom øvingene. Man skulle gå inn i budskapet og relatere den til seg selv på så måte at man «sang fra hjerte». For det tredje så har du uromomentene og hvordan de avvæpnes. Da bassene snakket ble de med en gang stilnet av Jolames tilsnakk slik at øvingen kunne fortsette uten forstyrrelser, og forsentskomming ble forebygget med push-ups. Disse tre aspektene; sirkelen, sangen fra hjerte og uromomenter som avvæpnes er nøkkelteknikker i det kunstneriske prosjektet som Pasifika Voices innebærer og er direkte relatert til hvordan de forstår forholdet mellom teknikk og dens effekt. Dette kommer jeg tilbake til.

Igelese Etes prosjekt.



If i can save one life in my lifetime then I've done my job, don't you think? We rise by lifting others - Igelese Ete.

Tuilagi Igelese Orikene Ete, født i Samoa 8. februar, 1968, er *Head of Performing Arts* ved Oseania-senteret. Han er en høyt respektert og anerkjent komponist og dirigent og ble gjentatte ganger omtalt av informantene mine som «the man who put us on the map» og «the man who brought the Pacific to the world». Han har flere utnevnelser og nevnerverdige samarbeidsprosjekt på nakken. Kormester i Peter Jackson`s kritikerroste triologi om *Ringenes Herre* i 2001, kormester, komponist for Rugby World Cup`s åpningsseremoni i New Zealand i 2011 og kormester og dirigent for *Moana: The Rising of the Sea* i 2015.

I 2009 ble han tildelt Creative New Zealand Senior Pacific Award for sitt kunstneriske engasjement i promoteringen av musikk og kultur fra Oseania. Han har et Diploma of Teaching og en Bachelor of Performance (Voice) fra Victoria University, samt en Master of Music (Composition) fra University of Auckland. Før Oseania-senteret har han hatt ledende stillinger innen utøvende kunst ved Universitetet i Auckland, og Vision College Christian School of Music i Hamilton, New Zealand. Hans komposisjoner og arrangement blir bestilt verden over. For øyeblikket er han i samtaler med Disney Animation om et samarbeid i forbindelse med deres neste film *Moana* og arbeider med å sette opp kor-verket sitt Malaga fra 2002 i Hollywood.

Han flyttet til Wellington med sin familie da han var syv år. Som sønn av en pastor i en Samoansk kongresjonalistisk kirke i New Zealand falt det oseaniske og det kristne naturlig sammen allerede fra en tidlig alder. Han var bare 14 år da han dirigerte sine første kor. Dette ga grobunn for det han omtaler som sin skjebne og sitt kall; å inspirere og bestyrke spesielt oseaniske mennesker med nyskapende musikk forankret i stillehavet. I en samtale sier han:

As far as the inspiration goes, it came through working with young people, with youth choirs, and also through church music. Music that connects with the spirit, eh? That to me (is) an integral part of what I do; “How do I use music as a tool to touch lives – of course to worship God – but also to inspire the persons themselves. Because I realized that music is a powerful medium to really connect to various lives. I see it in church. How (music) can inspire those who might be feeling down – my self too – so I thought: “Why not take this to another level. Why only use it within the church? Why not also within the community. We should take it out to the streets; take it out to the schools.

Igelese har enorm respekt for musikkens evne til å inspirere og berøre mennesker. Gjennom sin lange karriere har han opplevet gang på gang hvordan musikk kan virke livsbejaende og forandre menneskers liv til det bedre. Det er også dette han forsøker å oppnå gjennom Pasifika Voices. Som han sa:

I always tell my singers: “Every word you sing, think of it as a gift you give to the people, so when you sing it, wrap it up beautifully, make sure that when you deliver it, deliver it with passion. Because sometimes you just feel like ‘aah, here we go again’ but no, think of it as a gift, a gift for every particular person there. You have the possibility to change someones life today. There's someone out there that need that particular word that will inspire and empower them. It's a privilege and a great responsibility.

Inspirasjon er et nøkkelord for å få tilgang til Igeleses forståelse av sitt prosjekt og i flere anledninger bragte han frem dets etymologiske betydning; «to breath life into». «It's a form of resurrection», sa han. Da jeg spurte hva han mente med dette påpekte Igelese at hans rolle var å bringe inspirasjonen til lytteren som «et stykke leire». Det er lytterens oppgave å la seg berøre og forme den etter sin egen situasjon. Å la den virke der den trengs. Og et viktig poeng for Igelese er at det ikke kun er lytterne som skal inspireres, men også utøverne.

Sitatet under bildet over referer til en email Igelese fikk fra en av hans tidligere utøvere fra produksjonen Malaga i 2001. Senderen hadde vært depressiv i en lang periode og hadde vurdert å ende sitt liv. I mailen takket han mr. Ete dypt og ærbødig fordi han gjennom prosjektets gang hadde funnet en mening som hjalp han å finne tilbake til livet igjen. En mening han mente han ikke hadde funnet om han ikke hadde vært med i Igeleses prosjekt. I intervjuer med utøverne kom det fram hvor påfallende denne inspirasjonen var. En av hovedsangerne sa at PV hadde hjulpet henne med en plagsom beskjedsomhet som hindret henne i å sosialisere. En annen sa at PV hadde hjulpet han i å stole og satse på sitt eget talent. Dette er et nøkkelpoeng for Igelese. Utøverne skal være så inspirerte når de fremfører produksjonene at tilskuerne også inspireres. Som han sa:

I like the analogy that we are all creating a production together, because we are important for eachother and we need to inspire the audience who are going to look at us, hear us; «oh wow, that's powerful!» - then life is changed to them. And that's what

I want the people to leave the theatre with – «hey, I was moved today!» - you know?
That's my job, that's my calling, I want to inspire that person today.

I denne sammenhengen bragte jeg opp Epeli Hau'ofas «Project New Oceania» og hvordan oseaniasenterets filosofiske grunnvoller nettopp kan sies å bero seg på å inspirere, styrke og løfte opp oseaniske mennesker med sin kunst. Igelese påpekte at han egentlig ikke har et forhold til Hau'ofas verker som sådan, uten om de ofte siterte frasene. Igelese anser sitt prosjekt å være mer eller mindre apolitisk. Det er den oseaniske musikken og inspirasjonen som står i sentrum, ikke dens politiske effekt. Det er livene til mennesker og hovedsakelig stillehavsbeboere som Igelese vil styrke gjennom sin musikk, ikke nødvendigvis den politiske omstendighet. Igelese er med andre ord ikke direkte en Hau'ofiansk disippel. Hans prosjekt er hans eget. Inspirasjonen han forsøker å oppnå har ingen eksplisitte referanser til neokolonialisme eller regional-politisk gjennomslagskraft.

På den andre siden påpekte Igelese at det nettopp var Hau'ofa som inviterte han til senteret. Som han sa føler han seg privilegert for å være «en av Oseanias store profeters utvalgte». Dette er et godt poeng. Oseania-senteret er ikke en rekruttskole for anti-neokolonialistiske soldater i en hær hvor Hau'ofa er general, men et kryss-pollinerende uenighetsfelleskap hvor individuelle kunstnere arbeider sammen og på tvers av hverandre utifra deres egne individuelle prosjekter. Det var dog nettopp i kraft av disse individuelle prosjektene at de ble invitert til senteret. Hau'ofa valgte bevisst å invitere kunstnere hvis arbeid resonerte med *The New Oceania Project*.

John Pule ble foreksempel hentet inn i 1998 på grunn av at hans kontemporære kunst var influert av Oseanisk tapa og mattedesign, og fordi han brukte jordfarger i distinkt tradisjonell stil (Hau'ofa, 2008: 90). Han er del av en tredje bølge stillehavs-kunstnere som i tråd med Hau'ofas Project New Oceania utforsker multikulturalitet og pan-oseanisk identitet i en samtid karakterisert av mobilitet på kryss og tvers av Stillehavet (Marsh, 1999). I boken *Shark That Ate the Sun* fra 1992 vever han sang, legender, messer, myter og poesi sammen i et narrativ som skildrer en Nieuansk families opplevelse som migranter i New Zealand (Marsh, 1999).

Sailasa Tora ble utvalgt samme år til «artist in residence» på grunn av hans kontemporære komposisjoner inspirert av gamle fijianske messer (Hau'ofa, 2008: 91). Allan Alo fikk starte

Oceania Dance Theatre i 2000 fordi han hadde koreografisk bakgrunn i polynesiske dans (Hau'ofa, 2008: 91). Alle disse kunstnerne hadde sine egne prosjekter. På samme tid var det nettopp i kraft av disse prosjektenes ulike innfallsvinkler til utøvingen av en kontemporær oseanisk kunst at de ble invitert inn til Oseania-senteret.

Med Igeleses beviste suksess som bidragsyter og promotør av inspirerende oseanisk sang i stillehavet var det ikke overraskende at Hau'ofa også ville ha han som medvirkende i senteret.²² Malaga er et godt eksempel på hvordan deres prosjekt sammenfaller.

2001/2006/2010 Malaga – Pasifika Voices utgangspunkt.

Malaga er et teatralisk oratorium om Stillehavets diaspora og en feiring av deres navigasjonsferdigheter over stillehavet i fortiden og inn i en ny moderne tid med egne reiser og utfordringer. Den sjøfarende sirkulasjonen av immaterielle og materielle ressurser som Hau'ofa forankrer Project New Oceanias første artikkel Sea of Islands på. Malaga kombinerer oraltradisjon med kirkemusikk, hip hop og R'n'B gjennom 14 operasanger sunget på engelsk, maori, tongisk, samoansk, fjiansk, niueansk og Cook Islands maori.

Utviklet fra et 12-minutters langt korverk for åpningen av Te Papa Tongarewa i Wellington, New Zealand i 1998 og en 50-minutters lang produksjon for «The Christchurch Festival of Arts» hadde den premiere i sin ferdige form til storslagne anmeldelser i Auckland i 2001 og 2002. Det var et poeng at forestillingene, gjennom samarbeid med de lokale kirkene, skolene og de eldre, mobiliserte lokaltalentene i samfunnene som produksjonens utøvere. Det var etter en Malaga-oppsetning i Fiji, 2006, at han opprettet Pasifika Voices, opprinnelig *Malaga Singers*.

Malaga var produsert av Igelese og hans daværende kone og langtids samarbeidspartner Jacki Leota. Hun er kurator, skribent og antropolog og har skrevet flere av tekstene til Igeleses komposisjoner, blant annet *People of the Sea* fra øvingen over. Da Pasifika Voices var i Norge i juni, 2015, sang de blant annet denne på åpningsseremonien til Festspillene i Bergen, på en kirkekonert, og på den lukkede avslutningsfesten. På bakgrunn av klimautfordringene i Stillehavet som oppsetningen Moana formidler ble teksten enda mer ladet med mening og ble emblemisk for Moanas cast and crew, både sangerne og danserne.

²²Fra sangen "People of the sea" fra produksjonen *Malaga*.

Den musikalske fusjoneringen av oseaniske stilarter med pop og kirkemusikk, den tematiske feiringen av stillehavesmenneskers historie og bragder, og tekster som den over faller godt sammen med Hau`ofas Project New Oceania. I et intervju med nettmagasinet White Fungus i 2014, 16 år etter Malagas første oppsetning sier Jackie at dette fortsatt er det verket hun er mest stolt av å ha medvirket i. I intervjuet siterer hun *A Sea of Islands* og nevner Hau`ofa eksplisitt som en av sine store inspirasjonskilder. Når hun får spørsmålet om hvilken betydning stillehavsmennesker har i en lokal og i en global kontekst svarer hun med påfallende Hau`ofiansk sjargong (White Fungus, 2014):

Locally – Ethical development... (D)rawing upon ancient indigenous knowledge and wisdom to live sustainably again on land/sea. Rather than transplanting models from continents... (I)t is looking within, but then also combining these with the best innovations for the 21st century... (global?) Being cognisant of our incredible diversity; our incredible creativity to confound the structures/colonial and more that continue to exert influence/power in local lives... looking outside nation-hood... to a more Pacific conscious ethic until all Oceania is free...

Selv om Igelese ikke eksplisitt referer til musikkens politiske innflytelse og neokolonialistiske småliggjøring i sitt prosjekt er det tydelig at han gjennom produksjonene han komponerer, de han velger å arbeide med og hans eksplisitte mål om å inspirere og styrke stillehavsmennesker gjennom nyskapende oseanisk musikk er alliert med Hau`ofas regionalistiske visjon om Oseania som *et hav av øyer*. Dette er også tydelig gjennom trilogien som består av *Vaka: The Birth of a Seer* (2012), *Drua: The Wave of Fire* (2012) og *Moana: The Rising of the Sea* (2013/2015). Et samarbeidsprosjekt mellom Igelese Ete og Pasifika Voices, Peter Rockford Espiritu og Oceania Dance Theatre og Vilsoni Hereniko. Trilogiens kunstneriske uttrykk kombinerer kontemporær sang og dans med oraltradisjoner.

[2012/2014 - Vaka, Drua, Moana.](#)

VAKA: The Birth of a Seer er et musikk-dans-drama lokalisert i Fiji før europeernes inntog. Narrativet dreier seg rundt byggingen av den tradisjonelle dobbelskrogs-kanoen kalt *drua* etter fødselen av en høvdingsønn og det åndelige forholdet mellom folket og dets land. Et tre

ofrer seg frivillig til å la seg bruke i konstruksjonen på betingelsen av at de tar bedre vare på sitt vanua. Da en høvding blir misunnelig på høvdingsønnen og setter folket under en forbannelse raser forfedrene opp en storm som skyller vekk alt ondt fra landet noe som gjorde at folket måtte søke tilflukt i druaen og reise i søken etter nytt land. Da kommer høvdingsønnen med en profeti. Han advarer de om at selv om treet nå har reddet de, så vil en bølge av ild en dag ramme de.

DRUA: The Wave of Fire er lokalisert i Kiribati, Samoa, Tonga og Fiji og handler om det pan-oseaniske samarbeidet som druakulturen innebar og hvordan den under kolonitiden – bølgen av ild - «sovnet inn», men har fått en renessanse igjen i de senere år. Her synges det eksplisitt om hvor viktig det er å holde fast ved tradisjonene sine og om pan-oseanisk fellesskap. Stykket avsluttes med sangen «We Are One» med fraser som «together we're stronger», «our beautiful sea of islands we will journey forward to the sun» og «we celebrate all our countries and unite as one». I en *Q&A* etter premieren fikk Vilsoni, Peter og Igelese spørsmål om hva budskapet med Drua var (Quanchi, 2012). Om svaret deres skriver Max Quenchi (2012: 519):

In a question-and-answer session after the premiere of the musical-dance-drama production *Drua: the wave of fire*, a member of the audience asked the Rotuman, Hawaiian and Samoan co-directors what message lay behind *Drua*. Their response reflected the historical, political and theatrical imperatives of the Oceania Centre for Arts, Culture and Pacific Studies (OCACPS) – the inspiration and legacy of its founder, Epeli Hau'ofa.

MOANA: The Rising of the Sea tar opp det gjærende problemet som klimaendringene utgjør i Stillehavet. Lokalisert på en oppfunnet øy kalt Marawa kombineres tradisjonell dans og sang fra Salomonøyene, Samoa, Kiribati og Fiji med kontemporære former i utøvelsen av den fryktelige dog virkelige muligheten av å miste deres land og kultur til et stigende hav. Narrativet er klart. En høvding, hans folk, dets land og kultur blir igjen og igjen truet av havet representert av et stort blått stoff gitt liv av fem dansere fra ODT. De ber igjen til treet som ofrer seg atter en gang slik at de kan bygge en drua de kan søke tilflukt i. Havet stiger igjen, sluker flere av Marawas folk og de gjenlevende flykter med dobbeltskrogs-kanoen. Midt i stykket adresserer høvdingen publikummet og sier:

By the way, did you enjoy our dances and our music? If we lose our lands, they too might disappear, along with our languages, our oral traditions. Our world, and yours too, will be a poorer place, don't you think?

Det hele ender med at høvdingen holder barnet hvis mor døde under fødselen og dedikerer et dikt til henne hvor han sverger å fortsette kampen for en bedre fremtid for alle Stillehavsfolk og alle verdens borgere.

Dobbelskrogs-kanoen spiller en positiv rolle i alle tre stykkene. I Vaka redder den Fijis folk fra syndefloden reist opp av forfedrene for å helbrede landet etter høvdingers maktmisbruk. Her representerer den hovedsakelig det dype forholdet fijianere har til deres 'vanua'. I Drua får den en utpreget regional symbolsk verdi for samarbeid på tvers av øynasjonene. Her trues den av kolonitidens «bølge av ild» som setter en stopper for druakulturen. Dens renessanse feires som en pan-oseanisk seier over kolonialismens fremmedgjørelse. I Moana er det den faktiske havstigningen som truer deres kulturelle eksistens og dobbelskrogs-kanoen redder de, men kun for å separere de fra deres fysisk-spirituelle 'vanua'.

Det er forholdet mellom oseanere og den 'vanua' de er og lever gjennom trilogien kan sies å skildre i lys av nasjonal maktmisbruk, regional kolonialisme og global havstigning.

Dobbelskrogs-kanoen kan kun konstrueres om et tre ofrer seg og dette hender i alle stykkene. Treets arie *The Sacrifice is Mine* komponert av Igelese Ete med tekst fra Peter Espiritu er den eneste sangen som fremføres i samtlige av trilogiens produksjoner.

I artikkelen *Our Place Within: Foundations for a Creative Oceania* fra 2003 skriver Hau'ofa om Oseania-senterets «genesis, mål og håp for fremtiden» (Hau'ofa, 2008: 80). Her mobiliseres symbolene 'treet' og 'kanoen' allerede på første og andre side (Hau'ofa, 2008: 80 og 81):

The people of the island of Tanna in Vanuatu conceive of their universe in terms of the tree and the canoe. The tree symbolizes rootedness in culture, while the canoe stands for movements along sea routes that connect people of different island locations. The canoe is history – the working out of relationships established through travel and movement of materials from one island to another. One may extend this metaphor to include present-day connections between Oceania and the surrounding continental landmasses and cultures. One may even say that since it is made of wood, the canoe is

part of the tree, and its potentials are to a large extent determined by the qualities of the tree from which it was made. History and culture are thus enmeshed. It is therefore essential for us in Oceania that the creative arts and other forms of cultural production take up what our formal educational institutions have marginalized as nonessential in the world of the twenty-first century. For us they are necessary tools for the attainment in and maintenance of autonomy within a homogenizing global system.

Som med-regissør av VAKA/DRUA/MOANA-trilogien er det tydelig at Igeleses inspirerende oseaniske prosjekt yter respekt til og holder den Hau`ofianske visjonen om et verdig og suverent Oseania i live. De er meningsfeller og allierte i Oseania-senterets aktive deltagelse i konstruksjonen av Oseania. Noe Pasifika Voices navn, repertoar og eksplisitte programerklæring fra USPs hjemmeside understreker ([/www.usp.ac.fj](http://www.usp.ac.fj)):

The Choir's main missions are to:

- Inspire and serve through Pacific Music and Dance in excellence.
- Further advance and develop the creative and performing skills of each singer.
- Promote teamwork and unity in diversity through the learning and respecting of cultures especially that of the Pacific.
- Empower each member of the Choir so that they may empower each audience.

I den neste seksjonen vil jeg utforske nærmere hvor mine medutøvere kommer fra som del av Fijis «sangkultur».

Fiji's sangkultur

Hymne, meke, 'lotu', 'vanua'

I en samtale sammenlignet Igelese Ete Fijis talent for sang med Fijis talent for rugby.²³ Sammenligningen er slående. Fiji er et av de eneste landene i verden med Rugby Union Football som nasjonalsport og til tross for en relativt liten demografi er herrelandslaget «The Flying Fijians» rangert som nummer 11 av 102 i verden (World Rugby Rankings, 2015). Analogien kan strekkes lengre for disse ferdighetene kommer ikke av seg selv. De er oppnådd gjennom høy deltagelse i lag og turneringer fra en tidlig alder og opp gjennom primær og sekundærskolene (Schieder, 2012). Fijis «rugbykultur» er altså et utkom av høy deltagelse i rugbypraksiser fra tidlig alder av. Ifølge professor i musikkpedagogikk ved McGill University Joan Russell er dette også tilfellet for det hun kaller Fijis «sangkultur» (1997, 2012).

Russell argumenterer for at de brede sangferdighetene i Fiji, foreksempel ad lib harmonisering, er utviklet fra tidlig alder av gjennom obligatorisk deltagelse i sang av meke og hymne i familie-, kirke- og skolesammenhenger (2012). I artikkelen *A Place For Every Voice* oppsummerer hun de fijianske syngepraktisene som fijianere sosialiseres gjennom med denne modellen (1997: 104)²⁴:

Summary of Fijian singing practices

Context	Genre	Medium & Style	Participants
Worship	Hymns, and other sacred music	Vocal ensemble, part-singing	Men, women, children, youth
Education: Elementary school	School songs	Vocal ensemble, unison singing	Teenage boys and girls
Education: Secondary school	Works from choral literature; other genres	Vocal ensemble, part-singing	Teenage boys and girls
Informal social intercourse	Hymns and other songs in the genre of the hymn	Vocal ensemble, part-singing, sometimes with ukulele/guitar	Men and women
Traditional	Traditional meke,	Vocal ensemble, part-	Men and women

²³ En frase han har blitt sitert på flere steder opp igjennom årene (e.g. FijiTawawa times, 2007. Tokalau, 2014).

²⁴ Denne modellen inkluderer ikke indo-fijianerne og deres sangpraksiser.

celebration	and songs that share the features of the hymn	singing, movement, idiophones	
Festivals: traditional	Meke	Vocal ensemble, part-singing, movement. idiophones	Men and women
Festivals: Choral	Choral literature	Vocal ensemble, part-singing	Men and women, boys and girls
Entertainment	Popular songs	Vocal ensemble, ukulele/guitar	Men only

Modellen er generell. Den utelukker indofijianere og tar utgangspunkt i den metodistiske majoriteten. Likevel evner den i korte trekk å vise hvordan sang er en integral del av den fijianske kultur gjennom familie, skole og kirkegang. Sang, da hovedsakelig flerstemt hymne og meke, er en viktig del av hvordan mange fijianere vokser opp og finner sin plass i samfunnet og i verden.

Delsangen er optimal for utrente stemmer, mener Russell, da den for det første er sunget i grupper hvor presset for individuell prestasjon er mindre. For det andre er den polyfon, noe som lar utrente sangere finne sin komfortable plass som bass, tenor, alt eller sopran. De slipper å presse stemmen til melodier som ikke passer stemmen deres. I tillegg er gruppen en ansamling hvor uerfarne ofte yngre sangere kan modellere sin deltagelse og lære av erfarne og ofte eldre rollemodeller. Både hymne og meke innebærer kontinuerlige justeringer i volum, intonasjon, tempo, tonelengde og frasing sangerne imellom og i tråd med hverandre og sangens stil. Ad lib harmonisering innebærer en viss kunnskap til musikkstilens akkordprogresjon og intervallforhold. Selv om disse sosiale kontekstene ikke lærer dette bort deskriptivt, så utvikles det med tiden en kroppslig musikkunnskap gjennom mimesis.

Sangferdighetene er da ikke bare et uttrykk for at utøvende kunst har en grunnleggende verdi i det fijianske samfunnet, men også at det fijianske samfunnet innebærer det hun med Wenger kaller en rekke «community of practices» der sangferdigheter kultiveres (Wenger, 1998. Russell, 2012). Familien, gudstjenesten og skolene er fellesskap av musikalske praksiser, læringssituasjoner, hvor barn internaliserer de særegne musikalske språk ved å etterligne de eldre. Hovedsakelig gjennom deltagelse i gruppesang representert av hymne og meke. Her

forplantes kulturspesifikke musikalske kunnskaper seg nedover og utover i det brede samfunn.

Da samtlige av medlemmene i Pasifika Voices var i Taukei²⁵ og majoriteten var metodister snakker denne virkeligheten til deres opphav som sangere. Noe de bekreftet i intervjuer og samtaler. Når jeg spurte utøverne hvor de startet å synge svarte alle familien, skolen og kirken. Videre nevnte flere at de fra en tidlig alder ble satt til å synge solostemmer i korene de var med i og ble engasjert inn i konkurranser. Pasifika Voices er med andre ord kremen av Fijis «sangkultur».

Hymner er 'Lotu'...²⁶

In the presence of God,
there is fullness of joy,
there are not words to express,
how I feel in my heart.

Det tok ikke lang tid for meg å forstå hvor integral mine medsangeres kristne legning var for deres verdensanskuelse og i siste instans for Pasifika Voices indre «kultur». Jeg startet da å gå ukentlig i kirken. Flere lukket øynene og løftet hendene opp mot taket. Jeg tok dette opp med Eroni Dina, veteran og assistentdirigent. Jeg viste henne sangteksten over og spurte om hun hadde hatt slike former for opplevelser. Hun svarte:

Oh yes I have. It's human nature to seek perfect peace. And when there is a sense of longing and an opportunity for you to express that moment, I believe a lot of people who are religious, who are spiritual, find that opportunity to express (it). They be like; «this is the world how I want it to be. A lot of people have told me it's impossible... but this song tells me its this perfect place, there`s this perfect presence, where I can be fully myself and be perfect and nobody will tell me there`s something wrong with you.” Its human nature, people long for that. And I have found that place too when it comes to worship. With all due respect, the sermons are of course the word of God. But I also find the word of God to be in music. Church music brought me to those very emotional places, and it also made me a different kind of singer. You've noticed

²⁵ Navnet på urbefolkningen i Fiji.

²⁶ Kristendom i Fiji.

singers who started off in church have a different way of portraying a song? They give it their all, its everything, from the inside out. They become spiritual and they become emotional beings.

Guds ord er også i musikken. Som en Pastor en gang sa til meg; «når man synger i kirken så former det seg en trone mellom sangerne som Gud selv sitter på.» Det er en av måtene de kommer i kontakt med «den hellige ånd». Om jeg så snakket med metodister eller pinsevenner ble sangen trukket frem som en kjernepraksis i gudstjenesten. Samtidig påpeker Eroni hvordan kirkesangen har utviklet henne som sanger. Hvordan gudstjenestene er med å forme en spesiell type musiker. Den spirituelle musikken lærer sangerne å «gi alt», å «synge fra hjerte».

Kristne hymner var ikke del av innøvningsrepertoaret til Pasifika Voices da jeg var der. Likevel hendte det at de ble sunget. Dette hendte på eget initiativ og spesielt på slutten av øvingene. Vi gikk sammen i ring og sang. Etter en lang arbeidsøkt var det dog ikke alltid at alle var like dedikerte. Jeg husker spesielt en gang da vi hadde hatt en lang økt og det virket som om flere var klare for å gå hjem. Dette forstyrret sangen. Folk sang ikke 'fra hjertet'. Eroni stoppet oss opp, kjeftet på oss og sa «you are killing the holy spirit!». En hymne skal synges 'fra hjertet' av respekt til Gud, men også fordi det er slik man kommer i kontakt med «den hellige ånd».

..og Meke er 'vanua'.

Meke blir ofte omtalt som Fijis tradisjonelle kunstform og innebærer både sang og dans i grupper. Dansen er for menn eller kvinner (sjeldent samtidig), sittende eller stående i linje- eller rekkeformasjoner hvis bevegelser ofte er synkrone, og der den kollektive utøvelsen settes i fokus i stedet for den individuelle (Goldsworth, 1998)²⁷.

Tradisjonelt er meke fremført i seremonielle kontekster med høvdinger til stede men også for gjester og i sosiale sammenhenger. Dette er fortsatt tilfellet, men den blir også nå fremført i sammenheng med kristendom, turisme eller nasjonal representasjon. For eksempel før Fiji spiller internasjonale rugbykamper. Som Russell påpeker over er meke fortsatt en av de mest verdsette kunstformene i Fiji.

²⁷Denne referansen informerer samtlige opplysninger om mekekunstformen som følger.

Mennenes dans har en tendens til å være viril og konfronterende, mens kvinnes danser mer mot elegante og kontrollerte bevegelser. Sjangrer kjennetegnes av varierte bevegelser, posisjoner, bruk av gjenstander og dansernes kjønn. Vakamalolo er menns eller kvinners sittende danser, Meke iri er danser med håndvifter, Seasea er kvinners stående danser og Meke i wau er menns dans med klubber. Det finnes også eksempler på kontemporære mekeer som ofte overskrider tradisjonelle grenser og fusjoneres med elementer fra popkulturen.

Som en av Oseanias oraltradisjoner går den tilbake før europeisk bosetning og britisk kolonisering. Den er dypt koblet sammen med den fijianske 'vanua', ofte til en spesifikk provins eller et mer spesifikt landområde. Som vi har sett betyr dette også spesifikke klaner og forfedre. En mekekomponist og lærer kalles 'daunivucu' og det er kun de som kan gi vekk og la andre fremføre en meke. Som Igeleses assistant Pita sa: "To perform (a meke) is to evoke the spirituality and be the voice of 'that' village, sex and class. He ('daunivucu') can not allow us to do it if we are not evoking it sufficiently."

Et empirisk eksempel.

Ikke lenge etter at jeg kom la jeg merke til en opphetet debatt under et bilde publisert på Jolames facebookprofil. Bildet var av et medlem i Pasifika Voices, en transperson, som danset en meke opprinnelig laget for kvinner kalt *Salutu Na CauCau* fra provinsen Naitisiri.²⁸ Den handlet om hvilken rolle kvinnene spilte i en av Naitisiris landsbyer. Kommentaren som startet diskusjonen kom fra meke'ens daunivucu, en av de mest respekterte i Fiji:

Guys this is a (m)isrepresentation of the Itaukei Culture... Never in our History did this ever take place and for Itaukei Students to misrepresent the Itaukei culture is a very disrespectful thing. Our men do not do women's dances. ... I hope that you will all come speedily to your senses and realize the damages you are all doing to our culture... ... Our ancestors will turn in their grave to see such despicable representation of their culture..

Eroni Dina tok raskt til orde for de to mekeutøverne. I et intervju sa hun at det spesielt var den siste setningen som provoserte henne. Hun kjente begge utøverne og har vært aktiv i kampen

²⁸ Provinsen er en av Fiji's 14 provinser hvor 8 ligger er i Viti Levu. Naitisiri strekker seg nord for Suva og vestover til Fijis høyeste fjell Tomanivi.

for LGBT-rettigheter i en årrekke. Da hun kommer fra en familie av høvdinger i Naitisiri har hun også en viss autoritet når det gjelder meke'ens evokasjon av den spesifikke vanuaens «spiritualitet». 'Daunivucuen' skrev videre:

Ratu Eroni Dina, this meke was given to me by a certain vanua, and I was also given the most highest form (of) instruction to safe guard it...²⁹ and for me or my students to misuse that trust is of grave concern to me. If it was mine, I wouldn't really mind... I feel I'm responsible for this. This is merely about RESPECT for one another and one's property and one's heritage and expressing that respect in the fullest of its realm. My humble apologies if my comments (were) misinterpreted.

I en samtale med meg forklarer Eroni hva som sto på spill slik:

What we should be happy for in the first place, is that there are two youths, no matter what kind of people they are, that are happy to embrace their culture. So I spoke to him and told him, look at it from that perspective. ... I come from the province that created this meke. I kind of had leverage... In no way, I tried to make him understand this, was it there to disrespect. ... You have to be a certain kind of person in order to play a part in your culture? ...

Culture, in my understanding, is fluid; it's bound to change... There are certain parts of culture that has changed that we've accepted. This (LGBT) is still taking its journey.... There will come a time when it will change.. I also believe (that) there is a certain way of approaching it. You need to give a little in order to take a little. If people do not understand, you simply have to try and make that person understand. Which is what we did with him. And I am thankful that he came around actually. Because when somebody with that position changes, it has a large effect.

Det første denne konflikten belyser er hvor sammenbundet en meke er til 'vanuaen' på et lokalt og nasjonalt plan (Naitisiri og i Taukei-kultur) og i fortid såfremt som nåtid. For det andre kommer daunivucuens rolle frem som ikke kun komponist men formynder og vokter av meke'n i kraft av sin relasjon til den spesifikke 'vanuaen'. Det er interessant her og merke seg hvordan hun kritiserer den gjeldende fremførelsen; a) ved å appellere til historie i sin stadfestelse av at menn ikke danser meke for kvinner og aldri ha gjort det b) ved å anklage

²⁹ Ratu er en høvdingtittel i Fiji.

utøverne for feilaktig representasjon av iTaukei-kulturen c) og ved å si at en slik fremførelse skader kulturen deres til så grad at ‘forfedrene deres vil vri seg i graven’³⁰.

Eroni, som også får mye av sin autoritet fra sin spesifikke relasjon til den gjeldende ‘vanuaen’ forsvarer fremførelsen fra et perspektiv om at «kultur alltid har forandret seg».

Mekekunstformens kategoriske kjønnskilte undergraver transseksuelles mulighet for å «spille en rolle i sine egen kultur». Kulturen må fra hennes perspektiv forandre seg slik at den inkluderer alle som identifiserer med den.

Innenfor diskusjonens rammer kan ‘daunivucuen’ sies å stå på den konservative side av konflikten og verdsetter kulturens historiske kontinuitet. Eroni kan sies å stå på en progressiv side og verdsetter kulturens evne til å forandre seg. Diskusjonen viser med andre ord hvordan meke fortsatt inngår i den omstridte forhandlingen av «hva det vil si å være fijiansk». Den viser for øvrig også hvordan nyere sosiale medier kan skape forumer hvor slike forhandlinger forløper seg.³¹ Jamfør Hau’ofa og den tidligere diskusjonen om oraltradisjoner og ‘vanua’, viser den at disse fortsatt er viktige størrelser i det kontemporære Fiji. Konsekvensene av facebookdiskusjonen ble et møte på USP’s campus hvor de ifølge Eroni kom til enighet.

Konflikten kan også sies å speile forskjellen mellom Pasifika Voices ved Oseania-senteret og Fijis Conservatorium for Music (COM) som ‘daunivucuen’ er assosiert med. Eroni reflekterte over dette i samtalen:

Both Pasifika Voices and COM are very prominent in Fiji’s art world. Both sing and dance, but what is different for Pasifika Voices is that we perform and reflect on Pacific regional music. The conservatorium of music solely safeguards, or completely just performs Fijian items. It is made to seem as we are rivals actually. In front of (each other) we are really good.. but there is an untold rivalry there nobody wants to admit to it (hun ler).

³⁰ I en senere kommentar gjør han det klart at hans kritikk ikke er på bakgrunn av en motstand mot utøvernes transeksualitet som sådan. Han kjenner begge to godt. Det han kritiserer er bruken av en meke på en måte han som meke’ens vokter ikke tror folket/stedet meke’en kommer fra ville satt pris på.

³¹ Internett kom til Fiji i 1996, TV’n i 1989 (Buckridge & Vocea, 2004)

Pasifika Voices og COM fremfører begge oraltradisjoner, men fra forskjellige innfallsvinkler. COM spesialiserte seg i det nasjonale, mens Pasifika Voices spesialiserte seg i det regionale. Dette kan sies å reflekteres i deres innfallsvinkel til 'kultur' og 'tradisjon'. Som vi så i diskusjonen om Hau'ofa innebærer den pan-oseaniske kunsten ved Oseania-senteret ikke bare en åpenhet, men en oppfordring til fusjonering og nyskaping forankret i Oseanias oraltradisjoner. Det er et poeng for Hau'ofa at 'kultur' ikke kun er forankret i tidligere måter å være på, men også skal inkludere kontemporære problemstillinger og fremtidige mål. Dette var også et kjennetegn i Igeleses prosjekt. Denne formen for neotradisjonalisme faller etter min mening sammen med Eronis konseptualisering over. Hun mener at det 'tradisjonelle', her mediert gjennom den fijianske kunstformen meke, skal inkludere kjønnskategorier utover en heteronormative dikotomi latent i meke-formen. Det regionale virker å være en performativ kategori som gir mer rom for eksperimentalisme.

I min tid hos Pasifika Voices var meke og fijianske messer del av repertoaret. Vi hadde også innslag fra oraltradisjoner på kryss og tvers av Stillehavet. En observasjon jeg gjorde meg her var hvordan det å utøve disse 'fra hjertet' i tråd med den oseaniske konseptualiseringen av 'vanua' var bundet sammen med en respekt for folket og stedet hvor det spesifikke stykket kom fra. Et eksempel på dette var da vi skulle lære et stykke kalt «Toku Anga» fra Cook-øyene. Da flere av veteranene allerede hadde sunget og danset dette stykket over flere år var det flere som ble rastløse når vi gikk gjennom den steg for steg for oss nye. Da stoppet Eroni oss opp, kjefte på oss og sa det var respektløst mot folket fra Cook øyene å utøve stykke på en så slapp måte.

'Lotu' og 'vanua' i Fiji.

For majoriteten av Fijianere går 'lotu' og 'vanua' sammen. En klans husfundament (yavu) er en del av vanuaen og vanuaen er gitt av Gud. En metodistprest i Suva forklarte det slik til Ryle (2010: 3):

You cannot differentiate a Fijian and his religion ... My faith... is part of myself...like spirit, soul and mind ... The soul is of God – what we believe, the Holy spirit, the Spirit of God that works within us, to guide us, tell us the right thing and the wrong ... Together with that you cannot differentiate a Fijian and his land – *vanua*. The vanua is

part of me; I am a part of the vanua ...it's a given gift of God to us. So we have to thank God. We worship God because of this value ... like the saying by Ratu Sukuna, eh? 'noqu Kalou, noqu vanua' ... my God, my land.

I Fiji hører innveingen av 'lotu' og 'vanua' historisk sammen med en tredje entitet; 'matanitu', som originalt betydde 'høvdingstyre', deretter 'den koloniale regjering' og nå 'regjeringen', 'nasjonen' eller 'høvdingenes makt' avhengig av kontekst (Ryle, 2010: xxxi). Disse er konstant referert til i by, landsby og i media som «the Three Pillars» og innebærer ifølge Ryle grunnsøylene i landsbylivet og den dominerende ideologien i det Fijianske samfunnet (Ryle, 2010). En metodistisk idealstruktur hvor religion og kultur går sammen utviklet i kolonitiden (Ryle, 2010).

Denne symbiosen, spesielt mellom 'vanua' og 'lotu', reflekteres i sanger som *Pasifika Love* og *People of the Sea*³². Her synges det stolt om en diversitet av kulturer som finner sin pan-oseaniske enhet i sin takknemmelighet for sine tradisjoner ovenfor Gud. *Mana Pasifika* reflekterer også dette med tekst som:

We are here to celebrate the beauty of our islands
and our unity
Standing proud in all our cultures,
le mana pasifika vi'ia le Atua.
Oh lord we worship thee,
we worship thee alone

Medlemmene i Pasifika Voices er hovedsaklig fijianere, metodister og iTaukei. Aldersgjennomsnittet er mellom 20 og 30 år hvor de yngre ofte er de nyeste og de eldre – som Eroni og Jolame – er veteraner og får roller som assistentdirigenter. Som Fijianere kommer de fra en «sangkultur» hvor 'lotu' og 'vanua' går sammen og hvor sangferdigheter kultiveres fra en tidlig alder gjennom repetitiv deltagelse i gruppesang av hymne og meke. Denne kristenoseaniske bakgrunnen reflekteres også i øvingenes kjernepraksiser. Påfallende er den gjentakende bønnesirkelen og det Igelese kaller korets 'talanoa'.

³² Se for eksempel hvordan Pasifika Love ramser opp 'Gud' på en rekke oseaniske språk og hvordan People of the Sea har teksten «Le Atua we ask, le Atua we recieve».

Sirkelen av sangere - bønn og talanoa.

Those who pray well together, sing well together. - Igelese Ete.



Vi holdt alltid hender i en sirkel når vi ba. En av utøverne ble valgt ut eller meldte seg frivillig til å lede bønnen som generelt dreide seg om å uttrykke takknemlighet for hverandre, be om styrke og om at Gud er med oss i vårt kreative prosjekt. Mange lukket øynene. Flere hvisket «yes, lord, yes». «Worship» og da spesielt kristen gudsyndyrkelse var en hverdagslig realitet i utøvernes fijianske virkelighet. Det var kirken som samtlige bragte frem når jeg spurte de hvor de først begynte å synge. Bønnesirkelen rørte ved et dyptgående fellesskap som samtlige allerede var hengitt til. Det åpnet de opp for hverandre som like under Gud. Igelese kommenterer:

It's such an important part... I can't start a show without that circle of prayer, circle of connectedness, circle of family. It symbolizes that everybody is equal, that everybody

is valued. That is the part when we connect everybody ... Somehow you can't replicate togetherness, you can't fake it, it has got to be that true spiritual connectedness.

Sirkelen av sangere var en gjentakende referanse for Igelese. Det innebar bønnesirkelen over, men også det han kalte 'talanoa'³³. Tradisjonelt er dette en praksis hvor høvdinger og eldre, som representanter for familier og landsbyer kommer sammen for å snakke fritt. En kulturell praksis med lang historie i Oseania spesielt i Tonga, Samoa og i Fiji hvor hierarkiske strukturer krystalliserer seg og relasjoner bygges og styrkes. Igelese brukte dog dette begrepet i konteksten av Pasifika Voices og mer spesifikt til en ofte gjentatt praksis hvor utøverne og Igelese satt sammen i en ring og delte fra livene sine. Som Igelese sa:

When we sit in rehearsal I always get everybody to speak to eachother.. «how are you?» I want to see how you are doing. How we can support you. Where's your heart at? That connects.. That's how we can inspire eachother. Breathing life into everybody. That's the space we're creating... Not from fear but from inspiration.

Det er ikke overraskende at Igeleses kristne og samoanske bakgrunn er reflektert i korets indre liv. Det er likevel verdt å merke seg at Igelese ikke kun så på dette som en form for gudsyndyrkelse eller som en vedvaring av tradisjoner, men som del av en performativ logikk. De er ritualer hvor et visst arbeidsmiljø bygges frem slik at utøvingen kan hende 'fra hjertet'. Dette kommer jeg tilbake til.

Innflytelser utover 'lotu' og 'vanua'.

Repertoarmessig fant Pasifika Voices også inspirasjon fra r'n'b og pop. Her kan jeg trekke frem «The Storm is Over» av R-Kelly, «Rise Up» av Beyoncé og «Walk On Walk Strong» av Tae Kami.

“The Storm is over” som ble sunget av Jolame som del av the Graduation Choir appelerer til håpet i fortvilte situasjoner.³⁴ Bridge og refreng går som følger:

Bridge:

³³ Samoansk; *tala* – å snakke, *noa* – fra hjerte)

³⁴ (C) 2000 Zomba Recording LLC.

But then I climbed the hills
And saw the mountains (Mountains)
I hollered help 'cause I was lost
Then I felt the strong wind
And then a small voice sayin'

Refreng:

The storm is over
(The storm is over now)
And I can see the sunshine
(Somewhere beyond the clouds)
I can feel Heaven, yeah
(Heaven is over me)

“Rise Up” fra Beyoncé ble sunget av medlemmer fra PV som utgjør gruppen *Accawelas* som del av Graduation Choir.³⁵ Den handler om å reise seg og fortsette å kjempe til tross for at noen holder deg nede. Vers 2 og refreng går som følger:

Vers 2:

Some people try to drag you down
Take it from me, stand and be proud
You're a warrior
You're my warrior

Refreng:

Fight for you and me
Look into my eyes and believe
Little woman we will fight, we will fight
Little woman we will fight, we will rise

³⁵ (C) 2013 Columbia Records, a Division of Sony Music Entertainment.

I see you and me
Take my hand and we
We will stand we will fight, we will fight
We will stand and together we will rise

Et tredje eksempel er Tae Kamis «Walk on Walk Strong» sunget av Eroni på Pasifika Voices spillejobb på Rosie Tours salgsmesse. Tae Kami (1993-2008) fra Tonga og hennes kamp med kreft berørte hele Stillehavsregionen. Til tross for titalls operasjoner og en dødsdiagnose lot ikke Tae seg kue og inspirerte med sitt mot og kloke ord. Hun døde 16. august, 2008 bare 15 år gammel. Sangen var skrevet i løpet av de siste 6 månedene hun levde. Teksten går som følger:

Refreng:

For the storm won't last too long,
Walk on, Walk Strong
When everything seems wrong,
Hold on, walk On

Vers 1.

Through the fear and through the fire
You'll find the way out,
Through the pain and misconceptions,
Through the sorrow and the doubt
When you look beyond your troubles,
Then you'll figure it out
You will find...

Refreng.

Vers 2.

She's crying in the corner,
The work's never done,
I'm trying to explain to her

That the victory has been won
Don't be afraid
There's peace beyond the rain
I know, it'll be okay.

The pain never lasts
It's now in the past
Hold on, Walk on.

Refreng.

Disse sangene er verken utpreget kristne eller tradisjonelle, de er først og fremst innen en sjanger som kan kalles «inspirasjonssanger». Dette kan være med å forklare hvorfor Igelese over gjorde et poeng utav å distansere seg fra det politiske. Den i stor grad kristne oppbyggelighetsfilosofien kommer før det identitetspolitiske i Igeleses prosjekt. Som han sa var det denne han ville «bringe ut fra kirkene og inn i gatene og skolene». Det handler først og fremst om å inspirere og forandre liv til det bedre.

En kombinasjon av stykker hentet fra og influert av oraltradisjonene og moderne r'n'b-låter reflekterer ikke bare virkeligheten til Pasifika Voices medlemmer og målgruppe; hovedsakelig unge stillehavsbeboere. Den reflekterer et prosjekt som først og fremst er forankret i å inspirere, løfte opp og styrke oseaniske mennesker. Selv om Igeleses prosjekt kan sies å være alliert med Hau'ofas *Project New Oceania*, er det også utpreget hans og Pasifika Voices eget.

Kapittel 4: Pasifika Voices som en 'kultur'.



Å lede ved eksempel og Pasifika Voices som 'kultur'.

I flere anledninger omtalte Igelese Pasifika Voices som en inspirerende 'kultur' han som leder hadde bygget sammen med utøverne. Da jeg spurte han hvordan den kulturbyggende prosessen utfoldte seg svarte han:

It can be challenging in the beginning. Because people try to figure you out. I think through time, you earn that respect.. You know, you don't demand it. Seeing is believing. If they don't see it in me then they're like «oh he's all talk that guy.. All he says is inspiring but really he just does something else.» (The) challenge for me (is) how do I walk what I'm talking about? And at the end of the day, as my father told me: «You can tell me all you like, but if I don't see it, I don't believe it.» If you're a real Christian, you don't have to tell me, I will just see it.

En viktig faktor for Igelese er å lede ved eksempel. Å selv være et levende symbol på hva denne «kulturen» skal være. Dette innebærer ikke kun merittene som karrieren hans beviser,

men at det er et symbiotisk forhold mellom liv og lære. Det handler med andre ord også om hvordan han *er* utenfor øvingenes ramme. Hvordan han selv streber etter og oppnår «storhet» gjennom disiplinert hengivelse til tross for utfordringene livet bringer. Igelese gikk på denne tiden gjennom et skilsmissebrudd med Jacki. Han referer til dette når han i det følgende eksemplifiserer det nevnte med fysisk trening. Treningen er et verktøy for Igelese, hvor han holder seg selv styrket og inspirert slik at han kan fortsette å lede og inspirere. Som han sier:

The weightlifting is part of me looking in to the body, mind and spirit.. That's another tool that I use. I listen to good music, read good books, listen to inspiring podcasts. It clears my mind. It gets the endorphines going. I need this to build my armor. To be a better person. I get out of the gym and I'm ready to tackle the world. I try to empower myself, make sure that I am in shape so I can inspire others. Because if I don't have enough energy here, then how do I get more? I got to be the leader that sets things up like: «Okey I believe that guy». I'm trying to walk the talk eh? I can't just say it and not do it. So I'm trying to be a good role model in a sense. It is a tool that helps me. For example you know my marriage. That was a difficult time. And this was a tool that kept me going, kept me in shape, kept me not giving up. Because if my body, mind and spirit fail me, then how am I going to inspire others? For me this year was hard. I was going through a hard time and I'm still going through it. But that doesn't mean I am going to give in to the hard time. Let's overcome it! And I'm sure we all have our problems. So what I am doing is creating breath that is fresh, so I can give that breath to somebody else. Because if I'm empty, I got nothing, so «how do I refuel?». I think that is part of my refueling process.

For Igelese er ikke dirigering kun en jobb, men et kall som krever hele hans person. Treningen er et eksempel på Igeleses dedikasjon til sin lederrolle. Han må holde seg selv inspirert for å kunne inspirere andre. Han må holde seg selv sterk, for å styrke utøverne sine. Det er gjennom å praktisere det han selv lærer bort at han evner å fortjene utøvernes tillit og respekt over tid. Det er på grunnlaget av dette at Pasifika Voices som inspirerende 'kultur' kan begynne å ta form. På bakgrunn av en indre tillit mellom han og utøverne sine. Han vil skape en 'kultur' der utøverne løfter hverandre opp, slik at de kan løfte videre (se programerklæringen over). Som han sa:

It's basically about trusting each other... If you fall would you pick me up? That's the

kind of aspect we want to bring in to the circle of singers. I want that space to be a safe space, where I can be myself, and that's where I think people can create. That's an important part of the culture I'm creating here. And it's something I consciously put down to create when I first started Pasifika Voices in 2007. Great thing about it is that I don't have to say that now. People know it.. Its part of them.. They just automatically say it or they.. They live the inspiration! Which is really humbling for me. I don't continuously have to remind them about it. I'm really proud of that, because I'm kind of molding young people to sort of be inspiring themselves. And I don't have to say anything. They live it, and they breath it, and they declare it. I love that.

Da jeg ble medlem i 2015 var Pasifika Voices i dette henseende en 9 år gammel 'kultur'. Flere av medlemmene hadde vært med siden Malaga, 2006, for eksempel Jolame og Eroni. De var del av Pasifika Voices indre ensemble. Dette er PV's kjerne. En gruppe artister med egne øvinger og workshops under ledelse av Igelese. Det var som regel disse som ble mobilisert på spillejobber utenlands. Pasifika Voices er også et større kor som ensemblet også tar del i. Ofte som assistentdirigenter. Det var det bredere kor som holdt auditions i februar. Som baryton stilte jeg opp i håp om å få en av de tre åpningene for bass. Til sammen var vi omlag 15 stykker som møtte opp på Oseania-senteret. En etter en ble vi kalt opp av Pita, sanger og Igeleses organisatoriske assistent. Plutselig var det min tur.

Først hadde vi en liten samtale der han spurte hva jeg forventet av å være med i koret og hva jeg ville bidra med. Deretter sang jeg et utdrag av Erik Byes «Vår Herres Klinkekule» etter å ha snakket litt om hva han betyr for meg og hva sangen handler om. Til slutt testet han rekkevidde og gehøret mitt. Han spilte enkelttoner og intervaller på pianoet som jeg gjentok. Det hele var over på omlag 10 minutter. Neste uke fikk jeg den gledelige nyhet om at jeg hadde blitt valgt som en av de nye bassene i koret. Som en slags kunstnerisk lærling ville dette da gjøre det mulig for meg å stille meg selv til disposisjon for praksiser og visjoner som bor i Stillehavet. Det ville gi meg den nære tilgangen til en prosess som vil la meg gradvis og delvis assimileres inn i de ukjente praksiser som Igeleses 'kultur' konstitueres av.

En stor del av min metode gikk da ut på å gradvis bli sosialisert inn i denne 'kulturen' som sanger, danser og skuespiller i Pasifika Voices og den utgjør da på mange måter kjernen av mitt felt og studieobjekt. Jeg kjenner meg her igjen i hvordan Ingjerd Hoëm beskriver feltprosessen til en deltagende observatør (Hoëm, 2004: 1):

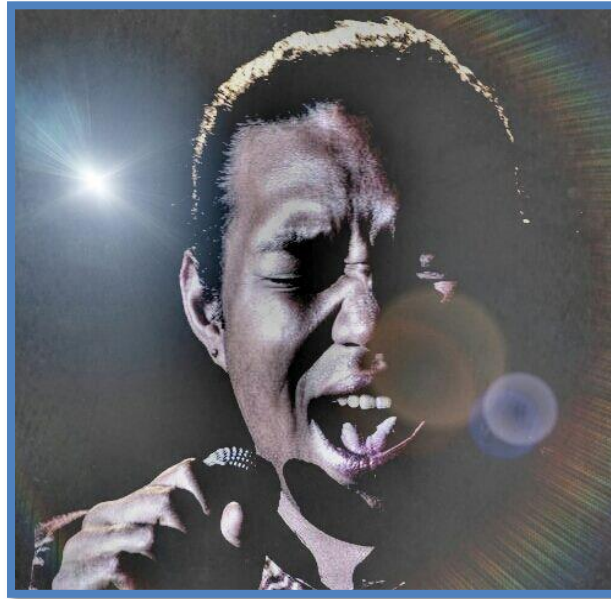
To the participant observer, the fieldwork process broadly takes the form of a gradual and partial assimilation of unfamiliar practices, to a degree where the new information is transformed into internalised knowledge, much of which exists in an embodied form. In this process, the unfamiliar routines, gestures, postures and expressions that one gradually adopts during fieldwork become unconscious habits; that is, they are reproduced automatically and without reflection. These kinds of routines may be made subject to reflection and may serve as a source of information (Bloch 1990)³⁶.

For meg innebar dette foreksempel å alltid ta av meg på beina før vi startet øvingen selv om vi var ute, å plassere meg til høyre i den bakerste av to halvsirkler når koret skulle synge og å holde hendene til personene ved siden av meg når vi ba. Disse er alle små eksempler på en tatt for gitt måte å være på som Pasifika Voices innebærer. Som medlem av Pasifika Voices tok jeg del i dets daglige øvinger. Da Igelese Ete og Pasifika Voices også var kjernen i Graduation Choir og Karmen - den fijianiserte versjonen av Bizets opera Carmen – tok jeg også del i disse. Dette innebar ikke bare innøvingen av sang, dans og skuespill og et repertoar bestående av oraltradisjoner fra hele Stillehavet, mer kristne «worship» sanger og pop-sanger fra R-Kelly og Beyonce. Det innebar et møte med Igeleses og Pasifika Voices' 'kultur' som aktivt medlem i den.

Eroni Dina, en av sangerne fra Malaga, en av de første medlemmene i Pasifika Voices og nå også en av assistentdirigentene til Igelese er et godt eksempel på hvordan denne 'kulturen' med Igeleses ord «laves, pustes inn og deklarerer». Hun var med i Malaga, 2006, og Vaka/Drua/Moana-trilogien. Jeg vil nå henvende meg til henne før jeg går videre og utforsker større eksempler på hva Pasifika Voices 'kultur' og særskilte måte å være i verden på innebærer.

³⁶Bloch, M. 1990. 'Language, Anthropology and Cognitive Science', i *Man*, 26, 183-198.

Eroni «The Heart» Dina og sangens påvirkningskraft.



Music is the best way to get our message across into the world. - Eroni Dina³⁷

Ratu Eroni Dina er snar med å påpeke hvordan samarbeidet med Igelese har vært formatisk for hennes personlige utvikling som utøvende musiker. Hun forteller meg at det var koret som introduserte henne for «kunstens sanne potensial»; evnen til å forandre menneskers liv til det bedre. Eroni forteller det slik:

I've always sung ever since I was a kid... But finding what singing actually meant and how important it was to me, how we can advocate and be passionate about things, was when I entered USP. ... My seniors put me up for auditions for the graduation choir ... and I was like «no, I'm so scared, the university is so big, and there's so many singers from around Fiji... and then my name was called out.. By Igelese Ete. ...and I was like «oh my goodness! It's gonna be a formality.. I'm just gonna sing and there's gonna be nothing to it». ... The process was; you sing a verse and a chorus and then ... mr Ete will say «we'll call you»... So I opened my mouth and sang. I was waiting for that moment when he would tell me to stop (hun ler), but he told me to finish the whole song. And I was like «I must really sound horrible! He's probably trying to figure me out.» (Hun ler igjen)... So I finished singing the song... And then he told me that he

³⁷ Fiji Times, 8. mai, 2015.

saw something but he couldn't explain it. (And) one thing that touched me was the fact that he had tears in his eyes. That was to me a wake up call. I was like; "my voice and my singing actually have this effect!" Because I didn't treat it as important as it was, you know? Before "Uni".. And I saw one of the biggest people in the pacific - Igelese Ete - who's made the pacific known to the world, and he's standing there and he's crying with tears and he said «I love your voice but I don't know what to say»? That was an eye opener for me. That's when I realized my singing has some effect. So ... I was chosen and he told me to come for rehearsals ... and he told me: «Take it seriously. A lot of people lives have changed, just for standing there and watching.» - and that grew. After a while that actually made me go into youth work.

Eroni forteller her om hvordan møte med Igelese Ete og påfølgende deltagelse i Graduation Choir, Malaga og Pasifika Voices har vist hun hvordan sang effektivt kan forandre livene til mennesker. Det er denne innsikten som i årevis har lagt grunnlaget for hennes kunstneriske aktiviteter og i 2015 ble hun utnevnt «Mental Health Champ» av ungdomsorganisasjonen *Youth Champs 4 Mental Health* for sin musikalske aktivisme i forebyggingen av mentale lidelser. Målgruppen for arbeidet hennes er hovedsakelig unge og dreier seg rundt LGBT-rettigheter i Fiji og Stillehavet. I omlag 7 år (2014) har hun kombinert sterke budskap med sang for å inspirere og løfte ungdom ut av negative tankesett. Som hun sa:

...(Y)ouths are like sponges. They absorb art easier compared to very formal sessions. Lectures, closed in a four wall room, and somebody wants to get a message across; you`d be sure to have around nearly 70% of the youths dozing off to sleep, you know a formal setting.. But if you put that message in art; they're captivated. ... then they stand still and then they take it in.... That`s how important art is. Using art as a form of advocacy, and activism, it's very powerful. Than people will come and tell me: «Thank you for changing my life tonight I was going to end it.» And having that boost you. Makes you continue to do your work. It's a beautiful thing knowing that you could actually allow people to live longer. You give them that sense of hope. And with the amount of years I've been working with the arts I've realized that people can have hearts of stone, but there's something that can soften it; its art.

Sang er ikke kun underholdning for Eroni. I tråd med Igelese og Hau`ofa er det kunstens kapasitet til å intervenere i stillehavsbeboeres levde liv som står i sentrum. Da jeg spurte

hennes hvordan hun oppnår dette, svarte hun:

If I cry, I'm proud of myself, I've delivered. I know I felt it to the uttermost ability that I could ever do it... You've done everything you're supposed to do... Losing yourself is encouraged. As a professional vocal coach I actually encourage them to do that... Because when you sing a message for example... I don't encourage people to memorize lyrics. I encourage them to take that story... and try to incorporate that into your experiences.. And when you sing it compared to somebody who memorized lyrics; the emotion is different. Because somebody can relate to it and has taken that message and applied it to them: «I've gone through this, I understand this, so this is what it means to me»... And when you actually live up to that people actually come and tell you; «it's so powerful». Nobody comes to you randomly and just say; «that was great, you changed my life», but somebody who has been moved, and understands your story because it's so real, will take a step and come and congratulate you and thank you because you've changed their lives. And that's what's important. Understanding your art. And delivering it well. Making sure it's from the heart. That story was from you...

Eroni sier her at inspirasjon best hender om man passer på at sangen kommer 'fra hjertet'. Dette er videre noe man kan oppnå, ikke kun ved å «memorisere» teksten, men ved å relatere dens budskap til sine egne opplevde erfaringer. Poenget er at det ikke simpelthen holder å lære koreografien, melodiene og tekstene utenat. De må fremføres som om man mener det og det er konkrete teknikker for å mestre dette. Det er derfor Eroni er stolt av seg selv når hun griner. Fordi det er et uttrykk for at hun har «mistet seg selv inn i» sangen og «følt den til sitt ytterste». Det er et uttrykk for at hun har gjort sitt beste og mestret sitt håndverk. Og som Igelese sier: «I know when I've done the best that I can, and I know that my best will connect.»

Når man har «inkorporert» sangens budskap i sine egne erfaringer og mister seg inn i sangen som om den handlet om deg synger man 'fra hjertet', ifølge Eroni. Det inngår som ferdigheter for PV's sangere å vite hvordan å oppnå dette. Å synge 'fra hjertet' er viktig fordi, som Eroni sier, den gjør opptredenen mer effektiv. Det er med andre ord ikke simpelthen en poetisk stadfestelse, men et sangteknisk begrep på et kunstnerisk håndverk hvor sangerne tar i bruk sine egne opplevelser og emosjoner som verktøy for å oppnå sitt mål om å inspirere. Det er

når man synger 'fra hjertet' at 'å puste liv' inn i mennesker best kan hende. Og Pasifika Voices 'kultur' er ment å legge til rette for dette.

Å utøve 'fra hjertet' kom opp igjen og igjen iløpet av min tid hos Pasifika Voices. Det var en kjernereferant uavhengig om det var sang, skuespill eller dans som var kunstformen. I det følgende vil jeg eksemplifisere videre hva 'å utøve fra hjertet' kunne bety, med empiri fra dramalekene *Atomic Bomb Chicken* og *Shout Emotion* hentet fra Karmen.

'Å utøve fra hjertet' og 'hengivelse'.

Med en gang vi kom tok vi av oss på føttene og gikk ut på gulvet. «Det handler om å være nære jorden», sa Pita en gang. «Det handler om å respektere det rommet man er i.» Vi gikk rundt i ring. Filipe, en 25 årig aspirerende skuespiller fra Fiji med utdanning fra Bella Adlerskolen i Hollywood var instruktør. Han hadde jobbet med Igelese før og hadde blitt hentet inn for å spille en av hovedrollene i Karmen og for å ha ansvaret for dramaøvingene. Nå skulle vi leke det han kalte *Atomic bomb chicken*. Lekens første prinsipp var at vi skulle være høner, lekens andre prinsipp var at en atombombe var på vei ned og kunne treffe oss hvert øyeblikk.

Mange av «hønene» begynte å løpe febrilsk rundt i rommet. Gjemme seg. Albuevift, hakking med ansikt og kakkelskrik. Det hele gikk i et klimaks da Filipe begynte å telle ned fra 10. «Hønene» styrtet inn i hverandre i full panikk. Helt til Filipe sa; «zero». Atombomben kom og «hønene» døde. Det var først da poenget med dramaleken kom frem i lyset. Filipe samlet oss og sa:

Jeg så høner som var redde for livet, men hvordan kan høner vite at en atombombe er på vei? Dere var høner! Høner kan ikke forholde seg til slik informasjon! Poenget er at dere må glemme dere selv og hengi dere til rollen! Til rollens univers!

Han hadde lurt oss. Det var som mennesker vi kunne forstå at atombomben var på vei, ikke som høner. Leken evnet da å eksemplifisere hvilken dyp form for 'hengivelse' rolletilegnelse krever av oss som utøvere. Det Richard Schechner kaller en utøvers overgang fra «*meg*» til et «*ikke meg*», en transformasjon han skriver oppnås gjennom øvingene som en rituell prosess, noe jeg kommer tilbake til (1995: 112). Atombomben representerer med andre ord informasjon som kun vårt vanlige selv, vårt *meg*, hadde mulighet til å forstå, og denne

forståelsen lakk inn i utførelsen av et *ikke meg*, hønen, som selvfølgelig ikke kan forholde seg til en slik type informasjon. Filipe fortsatte:

Nå leker vi *Shout-emotion*. Jeg roper en følelse, og dere spiller den ut. Kom igjen nå, 'hengi' dere til følelsen! Sinne!

Plutselig var hele forsamlingen forvandlet. Sinte gester, sinte lyder, sinte ansiktsuttrykk, sint interaksjon i forvillede bevegelser på gulvet. Etter omlag 20 sekunder ropte Filipe «Sadness!» og gruppen forvandlet seg igjen. Etter enda 20 sekunder ropte Filipe: «Lust!».

Man hørte latteren stige. Noen forsøkte seg på lyder og falt sammen i latter igjen. Filipe ropte; «Get out of your head!»; og satt i et brunstig brøl men ingen fulgte hans eksempel. Det var påfallende hvordan utøverne så på hverandre, smilte, ga hentydninger og satt i å le igjen. Som for å opparbeide seg en ironisk distanse. Filipe sto i bakgrunnen og ropte «Come on! Commit!» uten virkning. Det var akkurat som om en gjennomført utførelse av dramalekens oppgave risikerte å trå over en eller annen sosial sømmelighet, som om leken utfordret utøvernes sosiale person. Haltende forsøk ble igjen fulgt av latter og tulling. De brøt karakter – sitt *ikke meg* - og pendlet frem og tilbake mellom denne og sitt *meg*. Følelsen lyst representerte her en spesielt vanskelig følelse å 'hengi' seg til for utøverne.³⁸

Da jeg bragte dette opp for Filipe i et av flere intervjuer fortalte han at «lust» var et bevisst valg nettopp fordi han visste hvor problematisk det kom til å bli for utøverne å 'hengi' seg til den. Dette forklarte han med at fjianere som regel ikke viser slike følelser i det offentlige. Det er noe som er avgrenset til det private rom, og i siste instans; soverommet. Karmens tragiske plot hvor den forføreriske protagonist ulmer av seksualitet krever dog nettopp at utøverne kan spille denne emosjonen ut foran et publikum. Det var derfor Filipe så det viktig å konfrontere utøverne med denne problematikken tidlig, slik at den kunne fremføres på en troverdig måte i slutten av april. Og som Filipe kommenterte - «da må utøverne gå inn i rollen sin med full 'hengivelse' og med full tro; «(and) when they laugh, they don't believe.»

³⁸ Dette merket jeg personlig også. Selv om jeg i mange sammenhenger har lekt lignende dramaleker i Norge og hengitt meg uten problemer, påvirket den spesielle sosiale atmosfæren som oppsto min egen utførelse av oppgaven. Jeg brøt karakter, møtte blikkene til mine medutøvere, lo og tullet; jeg opprettholdt en ironisk distanse. For min del tror jeg dette hendte fordi jeg - av personlige og antropologiske grunner - var opptatt av å bli godtatt sosialt. Å være den eneste som henga seg til en så problematisk følelse fra et fjiansk perspektiv, ville kunne få meg til å virke overmodentlig rar, noe jeg i øyeblikket ikke ville risikere.

I begge dramalekene over ble utøvelsen av rollen hindret fordi deres vanlige *meg* lakk inn i fremførelsen av sitt *ikke meg*. I *Atomic Bomb Chicken* var det utøvernes menneskelige forståelse som hindret utførelsen, i *Shout Emotion* forklarte Filipe det som at det var en fijiansk vegring for å vise seksualitet i offentligheten som hindret utførelsen. I et intervju kommenterte han:

A teacher don't tell it, he has to teach you the tools. That's what it's all about. To bring out the best. To help the group to sing from the characters point of view. Understanding the story of the song, not only reading it. Then there's no meaning behind it. It's not about head, but heart. It must come from the heart. You have to lose yourself into the performance. The games we play are all about that. It is to enable listening, get the group to come out of their shell, finding their character with confidence.

Denne utredningen har flere paralleller til Pasifika Voices innfallsvinkel om å synge over og til Igeleses «walking the talk»-filosofi. Filipe skiller her mellom å «fortelle om verktøyene» og «å lære de bort». Vektleggelsen av «å forstå sangens budskap, ikke bare lese den», av å utøve «fra hjertet» ikke «fra hodet» og «å miste seg selv inn i utøvelsen». Å utøve 'fra hjertet' for både Eroni og Filipe, vil jamfør Schchner da innebære en siste transformasjon til en fremførelse som et *ikke-ikke-meg* (1985: 112). Selv om sangen og karakteren er skrevet om noen andre enn utøveren, ligger arbeidet i 'å hengi' seg til det gjeldende med hele sin person på en måte som oppnår utøvelse 'fra hjerte'.

Både Eroni og Filipe understrekte viktigheten av å gå inn i sangens og rollens univers, forstå den og koble den til egne erfaringer som teknikker for å oppnå dette. Samtidig er det å 'hengi' seg til en rolle og det og 'hengi' seg til en sang kvalitativt forskjellig. 'Hengivelse' og 'å utøve fra hjertet' sikter da til en rekke hensiktsmessige aktiviteter innenfor Pasifika Voices prosjekt. Dette kommer jeg tilbake til.

Konkluderende bemerkninger.

'Å hengi seg' og 'å utøve fra hjertet' er dog som vi så ikke alltid så lett. Vegringen som utøverne hadde i å 'hengi' seg til følelsen «lust» illustrerer hvordan tilbakeholdenhet kan

motvirke utøvingens fullbyrdelse. Om den så er fundert i en fjijsk måte å være intim på eller i en usikkerhet om man vil klare oppgaven på en hederlig måte så er dette aspekter som motvirker en god øving og i siste instans en effektiv fremføring. Igelese stadfestelse over; om hvordan 'kulturen' måtte være «et trygt rom» hvor utøverne kan være seg selv og hvor han tror kreativitet best hender - får videre mening i lys av disse eksemplene. Øvingene til PV innebar til tider å bevege seg ut av komfortsonen sin. Trygge omgivelser hvor dette las hende blir da en del av en performativ logikk.

Etter å ha hørt Jolame bruke en billedhogger til sin skulptur som analogi til en dirigent til sitt kor tar jeg dette opp med Igelese. Det viser seg å være en analogi han selv bruker. Igelese svarte:

When I talk to my singers I always tell them to give me all you have because if you don't give me everything you have, I can't sculptor you. If you give me nothing, how am I going to sculptor something out of nothing? Someone might be thinking; "I don't want to sing that because I might make a mistake. I say to them: "Sing that! Sing with your whole heart! Make the mistake! That's how we learn!" It's funny you bring up the analogy of sculpturing, because for me it is about that .. and I need to sculptor it beautifully and make sure it is going to be connected. That's why I say to my singers «give me everything, don't hold it back!» That's how we're going to make these great things!

Dramaleker og oppvarminger samt bønesirkel og 'talanoa' er eksempler på praksiser hvor utøvernes tilbakeholdenhet forebygges. De er ritualer hvor et «trygt rom» lekes frem, der utøverne kan hengi seg til øvingen og «synge med hele hjerte» slik at Igelese kan hugge ut en musikalsk helhet som kan «puste liv inn i mennesker». 'Hengivelse', 'å utøve fra hjertet' og forebygging av tilbakeholdenhet er her nøkkelreferanter for å forstå Pasifika Voices indre kultur.

Dette vil jeg nå utforske nærmere med utgangspunkt i et empirisk narrativ om min egen opplæring og fremførelse av en tradisjonell fjijsk meke. Jeg vil bruke dette empiriske essayet som utgangspunkt for å se nærmere på praksisene som opprettholder og gir liv til denne indre virkeligheten som Igelese kaller 'kultur'. Jeg vil med andre ord utforske denne 'kulturen' som en sosial temporalitetsprosess hvor en viss fremførelse skapes og øves og

fremføres. Gjennom essayet vil jeg etterhvert som det blir naturlig isolere visse aspekt som kan belyse dette for så å vende tilbake til narrativet.

Da det kun er min egen opplevelse jeg har mer eller mindre direkte tilgang til, er det denne jeg her tar utgangspunkt i for å bringe utforskningen videre. Dette er det Sans kaller *experiential ethnography* og innebærer en metode basert i dyp deltagende observasjon hvor jeg brukte den erfarende kroppen min som verktøy for å forstå min kulturelle omgivelse og hente ut data jeg ikke kunne hentet ut ved observasjon, intervju, uformelle samtaler, analyser og ved hjelp av sekundærkilder. Som Sands skriver (2002:123 sitert i Torgersen, 2010: 17):

...living through the body, the ethnographer can access feelings, ambiguities, temporal sequences, blurred experiences, and other aspects not uncovered through participant observation.

La meg presisere at min opplevelse av utøvingen ikke er nok alene, men at den i sammenheng med den forbilagte diskusjon og isoleringene underveis forhåpentligvis vil kunne bidra til å både tydeliggjøre, validere og avtrivialisere disse utøvernes kunst og ta på alvor det prosjektet de forsøker å oppnå. En slik fremstilling av den performative «kulturen» vil også kunne vise hvordan øvingenes ritualer går sammen med hverandre og fremførelsen i en temporalitetsprosess. Jeg vender meg også her mot min egen erfaring for å understreke hvordan prosessen innebar en gradvis internalisering av koreografisk kunnskap. Hvordan Pasifika Voices performative 'kultur' var dypt kroppslig.

Kapittel 5: Pasifika Voices som en temporalitetsprosess.



Pasifika Voices rett etter fremføringen på Rosie Tours salgsmesse.³⁹

Introduksjon.

I Stillehavet er sang og dans nært knyttet til hverandre. Pasifika Voices reflekterer dette. Nesten uansett hva de sang var det en koreografi som fulgte utøvingen og fremføringene deres hadde ofte innslag av rene dansenummer. Opptredenen ved Rosie Holidays salgsmesse i begynnelsen av mai var et godt eksempel på dette. Her ble fem av sangerne, meg selv inkludert, valgt ut som dansere av en tradisjonell fijiensk meke. Lite visste jeg at den samme mekeen ville bli fremført under Festspillene i Bergen omlag et år senere som del av *Moana: Rising of the Sea* i en hjerteskjærende seanse hvor havet mot slutten av mekeens utfoldelse slår opp i storm og sluker de mannlige danserne levende. Å lære denne tradisjonelle mekeen

³⁹ Øverst fra venstre: Eliyyahu, Roland, Pita, Dan, Lasarusa, Igelese, Lepani, Gloire, Tammy, Jonatan, Ravu.
Midt fra venstre: Gali, Sesilia, Gee, Kiti, Finau, Ani, Peci, Vilisi.
Nede fra venstre: Matelita, Paulina, Venaisi, Jolame, Adikula, Finehika.

var og blir et av de personlige høydepunktene mine i perioden hos Pasifika Voices. Vi hadde to uker på oss.

Det følgende narrativets undertitler er strukturert kronologisk etter øvingenes progresjon frem mot fremføringen samt iforhold til de aspektene ved prosessen jeg vil belyse. På første øving gikk vi gjennom koreografien til vers én og to, på andre øving koreografien til vers tre samt refreng, på tredje øving danset vi alt i sammenheng, og avslutningsvis fremfører vi den på salgsmessen til Rosie Tours.

Første meke-øving:

Dansende fraser og oppmerksomhet som svetter.

Pasifika Voices har spilt for «Rosies» i en årrekke. Det står store forventninger til oss. Derfor må dere konsentrere dere. Fokuser! Vi vil nødig måtte la noen være igjen i Suva når vi drar!

Eroni gir en av sine kjente pep-talks til sangerne som sitter og lytter med benene i kors på Oseania-senterets trescene. Forsamlingen på omlag 20 fijianske sangere er et rikt mangfold utadvendte personligheter med en påfallende tendens for kjønnslig fleksibilitet. En dag kan de komme med skjeggstubber, skjorte og jeans, og en annen dag med sminke, utringninger og høye hæler. Når de ler, og de ler ikke rent lite, rister det i strittede hår, fargede afroer og rastafletter. Dette er Pasifika Voices, ofte referert til som «familien». Etter peptalken deler Eroni oss inn i arbeidsgrupper som jobber med de forskjellige innslagene. Vi fem som danser meke fikk delegert et hjørne av scenen.

Med barbente ben i kryss satt vi vendt mot vår mentor – Dan Fox. Han er opplært ved konservatoriet i Fiji og var godt kjent med dansen; en mannlig Vakamololo, en sittende meke for fem. Dan var en utmerket instruktør. Som en av skøyerne i «familien» falt humoren glatt sammen med et strengt fokus på arbeidet vi sto overfor. En type sjonglering som vever en rød tråd gjennom min tid hos stillehavskunstnerne. Hau`ofa skriver treffende (2008: 88); «In Oceanian societies, we prefer to do things with enjoyment, mixing work and pleasure shamelessly.» Dette var også min opplevelse. Dagens agenda var de to første versenes koreografi.

Rett på sak og uten ord viste han rolig de første bevegelsene. Så var det vår tur. Med Dan nøye iakttakende gjentok vi stegene så godt vi kunne. Om ord ble utvekslet overhodet var det som referenda til kroppsbevegelser; «Var det slik?» «Er hånden min rett?» «Kan vi gjøre den delen en gang til?» Sakte men sikkert falt takt etter takt på plass og vi danset oss gjennom større og større deler av koreografien. Når vi ble bedre danset vi også hurtigere, og de forbilagte sekvensene forsvant inn i lengre serier av bevegelser. Dette var hardt fysisk arbeid.

Imellom de mimetiske slagene, skrev jeg koreografien trinnvis ned i en notatbok. Dette gjorde jeg for å dokumentere læringsprosessen. Da dette tok plass under den faktiske opplæringen måtte noteringen være rask og jeg endte opp med å skrive korte henvisende fraser jeg senere kunne greie ut. Etter innlæringen av vers én, så notatene slik ut:

- Lotus bang bang
- Kutting 4 så tre og over i
- Point tre
- Høyre, venstre, høyre høyre, venstre
- Sirkel stikk x2
- 2 klapp, kne, kne, se til venstre, slag
- Lotus

Lotus var kodeordet mitt for å sitte med bena i kryss med hendene strakt over kneskålene og hodet holdt høyt. Bang bang var to albueslag først over venstre kne, deretter over høyre. De fem andre linjene representerer respektivt en takt hver med åtte slag.

Jeg nevner dette på grunn av en kuriøs tendens jeg begynte å legge merke til i meg selv der jeg aktivt startet å bruke listen under den faktiske dansingen. De korte frasene ble et memorisert verktøy som henviste meg til kroppslige bevegelser og ga meg oversikt over hvor jeg var i koreografien. Det var med andre ord ikke kun en liste jeg retrospektivt gikk gjennom, men huskereglene jeg brukte i utøvelsesøyeblikket. Listen som jeg i utgangspunktet laget som feltnotater for senere antropologisk utforskning startet med andre ord å smelte inn i min spontane utøvelse og grensen mellom meg selv som danser og antropolog begynte å viskes ut. Dette kommer jeg tilbake til.

Etter mye stopp og repetisjon var de to første versene i kroppen. De kalte meg lettlært og lurte på om jeg hadde danset mye før. Uansett om det var lave forventninger møtt av en ‘vulagi’ med dansetekke som høstet anerkjennelse, eller den entusiastiske noteringen og engasjerte uttrykk for interesse som slo an, så var det uten tvil godt å få en klapp på skuldra.⁴⁰ Særlig etter alle timene med slit og intens konsentrasjon. Jeg hadde forpliktet meg, kastet meg ut i det, uten sidespor og distraherende snikk-snakk. Jeg hadde satt hele mitt vesen til disposisjon; hele min kropp og refleksivitet hadde vært rettet oppnåelsen av dagens mål; å lære koreografien til vakamaloloens første og andre vers utenat. Jeg hadde viet opplæringen «oppmerksomhet som svettet», og det belønnet de med respekt og kjærlighet.

Da vi avslutningsvis fant oss selv atter i sirkel, med hendene i hverandres og syngende på hymnen «God Bind Us Together» ble flere blanke i øynene – meg inkludert. I dag hadde vi jobbet hardt. Det var nesten som om stemmene som forsvant inn i hverandre ga gjenklang til det arbeidet vi alle hadde investert oss selv i, av tjeneste til visjonen som bandt oss sammen.

Andre meke-øving:

Skravling, forsentakking og en demning som lekker.

Neste øvelse gikk som før, med ett unntak. I tillegg til å innvie oss i den nye koreografien, mikro-regisserte Dan de forbigåtte bevegelsene fra sist øving. Han la til regi på det jeg trodde jeg allerede kunne, og nå var det ikke bare viktig å kunne stegene men å gjøre de på den rette måten. «Len dere tilbake - slik, la hånden sprette – slik, la hodet følge slagene – slik. Dere skal vise styrke! Dere er sterke menn!» Når jeg da skulle huske den nye mikro-regien, i tillegg til den helt nye koreografien, merket jeg raskt at det ble for mye for meg. Jeg haltet og snublet i trinn jeg hadde mestret helt fint tidligere. Vi tok fem minutters pause og ble enige om å vente med mikro-regien til den nye koreografien satt. Med en gang gikk det bedre og etter hvert ble dagens koreografi også lært. Vers tre, det ferskeste, ble dog også det mest usikre. «Jeg har jo skrevet det ned, tenkte jeg.»

Peptalks og `Hengivelse` som et lokalt deixis.

⁴⁰ *Vulagi*: fijiensk for fremmed eller gjest.

Rett før avslutningsbønnen møtte vi opp til peptalk. Eroni sto foran forsamlingen og ristet på hodet.

Håndsopprekning. Har dere en i koret dere ser opp til? (Alle rakk opp hånden.) Om den du ser opp til ikke jobber konsentrert, kommer for sent, sluntrer og snakker om andre ting, hva føler du da? (Stillhet.) Du er den personen for noen andre! Om du gir av deg selv, så gir andre av seg selv, om du gir opp, gir andre opp! Du er et eksempel! Tenk på det slik og hengi dere til arbeidet!

Denne formen for ansvarliggjøring, hvor kormedlemmene trekkes frem som gjensidig avhengige eksempler for hverandre, i motsetning til autonome individer uavhengige av hverandre, var gjennomgående og er en kraftig stadfestelse i en fjijsk kontekst. Her læres personen fra en tidlig alder gjennom rutinepraksiser som måltider, yangona-drikking, gudstjeneste og landsbymøter å holde kroppsholdning, posisjon og bevegelse i rommet relativ til sin rolle og status i de gitte sosiale settingene (Toren, 1999: 116). Det er en virkelighet hvor personenes handlinger, eller hvordan disse handlingene blir gjort, først og fremst er uttrykk for sosiale relasjoner. Eroni mobiliserer dette i peptalken som del av den performative logikk og kanaliserer den inn i den sosiale prosessen hvor fremføringen skal manifestere seg. Man er ikke først og fremst et individ i Pasifika Voices, men et eksempel. Det man gjør påvirker de rundt deg og i siste instans utøvingen.

Peptalkene kom som oftest på begynnelsen eller slutten av øvingene og tok opp tilfeller som motvirket den. For eksempel å ikke høre etter, komme for sent, tygge tyggegummi, sitte med telefonen eller irrelevant snakking. Selv om disse er kvalitativt forskjellige handlinger, ble de i pep-talkene implisitt definert som et tap av, eller som det motsatte av å `hengi seg`. Dette er som vi har sett et nøkkelbegrep. Jamfør Filipe og Eroni så vi at det ble brukt for å referere til det jeg med Schechners ord kalte en utøvers hengivelse til sitt *ikke meg* i oppnåelsen av et *ikke ikke meg*. I *Atomic bomb chicken*-eksempelet var det foreksempel den *vanlige meg`s* forståelse som motvirket. `Hengivelse` er da for Pasifika Voices en samlereferant, det lingvistikere kaller et deixis (Fillmore, 1966 sitert i Duranti, 2003: 115-116⁴¹):

(T)hose aspects of language whose interpretation is relative to the occasion of the

⁴¹ Fillmore, C. (1966). Deictic Categories in the Semantics of Come. I Foundations of Language 2 (s. 219-227) sitert i

utterance; to the time of utterance, and to times before and after the time of utterance; to the location of the speaker at the time of utterance, and to the identity of the speaker and the intended audience.

‘Hengivelse’ var et begrep som måtte forstås ut ifra situasjonen den blir ytret i. ‘Å hengi seg’ ala synge fra hjerte er ikke det samme som ‘å hengi seg’ ala å komme i tide. Likevel er begge handlinger som gagnar øvingen og i siste instans opptreden. ‘Hengivelse’ er da et deixis som må forstås ut ifra den spesifikke omstendigheten den ytres i, og som må få sitt praktiske tilsvar ut ifra denne omstendighetens relasjon til Pasifika Voices kunstneriske mål. Med andre ord, er hengivelse et paraplybegrep brukt på alt som er hensiktsmessig i øvingsprosessen av Pasifika Voices opptreden og markerer et skille mellom hva utøverne anser som relevant og hva de anser som irrelevant for denne prosessen. Den er en markør for *hva som hører øvingen til* og samtidig *hva som faller utenfor*. ‘Hengivelse’ er da en form for talehandling som definerer den performative situasjonen og et medium mellom Pasifika Voices indre ‘kultur’ og et liv utenfor, dette kommer jeg tilbake til. Da jeg tok ‘hengivelse’ opp for Igelese sa han:

For me it’s really a life skill. It’s not just for the music. It’s for anything in life that you want to achieve. You got to commit to it. What I really want to see is that all those performers translate that, not just to the music, but to their lives. If you want to achieve something powerful, then you are going to have to commit to it. You are going to have to be focused to it. You are going to have to be passionate about it. And my long term goal is that everybody we connect to – I connect with – take that skill away, whatever we taught them, and utilize it for their own lives. Not just to be better musicians but to be better people. So they can serve the community, so they can serve themselves, so they can be powerful and achieve greatness. And that is something that I believe that we all have.

I tillegg til å være en diskursiv praksis som er med å konstituere ‘kulturens’ ‘trygge rom’ er den for Igelese en samlebetegnelse på praksiser som eksemplifiserer hvordan man kan oppnå «storhet». Som han sier er dette noe han ønsker at utøverne inspireres av og oversetter til livene sine. Det er da en del av hvordan utøverne selv skal ‘inspireres’ og styrkes gjennom deltagere i Pasifika Voices performative prosesser (se punkt 2 og 4 i Pasifika Voices programerklæring). Det er del av hvordan Igelese forsøker «å holde pusten deres frisk» slik at de kan ‘puste liv’ videre inn i mennesker.

‘Hengivelses’-diskursen ble ofte fulgt opp med en rekke sanksjonerende praksiser mot det den definerte som irrelevant og motvirkende. Forsentkommere ble irettesatt av ironiske applaus, armhevninger og regler som «three strikes and you’re out». Skravlere ble hysjet på, fikk rask tiltale i andreperson entall («you!») under øvingen og kollektiv ansvarliggjørelse i førsteperson flertall («we must») i peptalken på slutten av øvingene. I feltnotatene har jeg en allegori der koret er en lekkende demning. Når vannet eller sangernes aktivitet er innen demningens rammer, er den innrettet innøvingen og forberedelsene til Rosie-spillejobben. Der den lekker ut, går den til alt som forstyrrer. Igelese og hans assistentdirigenter står dedikert på utsiden og tetter lekkasjene.

Tredje meke-øving:

Den performative helhet og skistaven som brakk

På den tredje øvingen var det forestillingen i sammenheng som var i fokus. Alt ble plassert på sin plass med overganger som tillot delene å flyte over i hverandre. Set-listen besto av; «Toku Anga», den fijianske messen «Moce Oto», «Storm is over» av R-Kelly, «Pasifika Love», «Shackles (Praise you)» av Mary Mary, «Walk On Walk Strong» av Tae Kami og to mekeer, en for damene og en oss.

Overgangen mellom forskjellige fremføringsformasjoner ble lagt stor vekt på. For eksempel var det viktig at overgangen mellom den klassiske blokkformasjonen for kor og den sirkulære fijianske meke-formasjonen for kor og dansere fløt uforstyrrende over i hverandre.

Forestillingen skulle være en helhetlig opplevelse, og bevegelsene i og mellom sangene ble formet i dette bildet. Når utøverne var på scenen skulle man utøve uten pause. Og det var ikke over før vi var bak scenen, ute av tilskuernes åsyn. Publikumsillusjonen skulle være intakt. Dette var dagens agenda. Hele repertoaret, inkludert mekeen, skulle skulpteres inn i en performativ helhet og alt gikk på skinner helt til vi plutselig satt parat i meke-formasjon.

Musikken ble skrudd på. «Are you serious!?» hørte jeg meg selv si til min sidemann Tammy. Tempoet var urovekkende mye raskere enn tempoet vi hadde øvet til. Og ikke nok med det, så var ikke rytmen konsekvent. Den hadde små stopp som man var nødt til å vite om på forhånd for å kunne relatere seg til. Og nå satt jeg der og skulle prestere – «with all eyes on me». Med huskereglene i hodet hoppet jeg inn i det.

Og falt raskt av. Desperat så jeg på Dan som danset foran meg og klarte å mime meg tilbake. Plutselig kom det et stopp og jeg var av igjen. Huskereglene holdt ikke følge. De virket ikke lenger. De var jo tilpasset et helt annet tempo! Det var akkurat som om hybrid-dansingen min tok utgangspunkt i en dansemetode der husketeknikker hele tiden måtte følge med, der hodet hele tiden måtte være aktivt involvert. Dette lot seg gjøre i et saktere tempo, men når tempoet ble satt opp ble husketeknikkene et for tungt instrument til å henge med kroppsbevegelsene. Jeg følte meg frustrert og skyldig. Tanker som «Har han ikke gjort leksen sin? De sa jo at han var så flink og lettlært?» traff meg i ryggen. Det hjalp ikke at de andre så ut til å klare tilpasningen. Hva gjorde jeg feil?

Ved andre gjennomgang, bestemte jeg meg raskt for å legge fra meg fasiten, glemme husketeknikkene og stole på at koreografien satt latent i kroppen. Et slags performativt «leap of faith» der jeg bare danser og stoler på at slagene vil rulle ut «av seg selv» uten bevisst oversikt. Jeg forsøkte «å danse fra hjerte». Og det virket. Når vi danset for tredje gang, danset jeg bedre enn tidligere. Det var ikke perfekt – særlig siste verset var usikkert – men det var en klar forskjell fra da jeg fortsatt hoppet inn og ut av en distansert metastrategisk bevissthet som rev meg opp fra dansens umiddelbarhet. Hva var dette for et fenomen?

I feltnotatene mine har jeg bemerket opplevelsen allegorisk; som en skistav. På tilnærmet måte som det er kroppen som er den mest aktive i svingningen ned et snølagt fjell, og skistaven kun flekkvist tas i bruk for å rette seg selv opp der kroppen mister balanse, fungerte tanken som en balansestav som igjen og igjen kastet meg inn i dansen. Selv om strategien var å redusere det refleksive til korte fraser som koblet meg til en «taus kunnskap» jeg allerede «hadde i kroppen», viste den seg til slutt som altfor treg til å nyttes den faktiske fremføringen. Skistaven brakk, og brette måtte den.

[Internalisering og kunst som en temporalitetsprosess.](#)

Det kommer forhåpentligvis frem i dette narrative hvordan kunst for Pasifika Voices ikke starter og slutter med fremførelser, men er en temporalitetsprosess hvor musikalske innslag gradvis læres utenat. Læringssituasjonen over er karakteristisk for hvordan både sang og dans ble øvet inn. Læreren – om Igelese, Dan, Jolame eller Eroni – gikk gjennom innslaget bit for bit for så å sette det sammen. Over så vi at Dan viste oss sekvenser av meke-koreografien som vi gjentok helt til han synt den var tilstrekkelig for så å gå videre. Korsanger ble som vi så i

øvingen på begynnelsen av kapittelet lært på samme måte.

Dirigenten spilte de gjeldende melodier for de respektive stemmegruppene – sopran, alt, tenor, bass - en etter en. For eksempel spilte han den først til sopranene. De gjentar, han kommenterer, og de repeterer det helt til det sitter. Deretter går han videre til altene osv. Når alle gruppene synger stemmene sine på en måte som møter instruktørens standard slår han dem sammen og går videre til neste sekvens og gjentar. Etter hvert står vi igjen med en hel sang og vi får i hjemmelekse å holde det ved like og lære det utenat sammen med teksten. Vi skulle kunne synges den så godt at vi kunne legge fra oss teksten og notene. Når vi hadde kommet så langt at vi kunne synges en hel sang gikk instruktøren mer nøye til verks. Da var det ofte det dynamiske og følelsesmessige som ble plukket på. Man jobbet inn legatoer, stakkatoer, crescendoer og decrescendoer. Man jobbet med å synges sangen i den rette stemningen. Den fijianiserte utgaven av Carmens kjente arie «Toreador»; «Go Fiji Go» - skulle for eksempel synges stakkato i stolt patriotisk ånd. «Som om man heiet frem sitt yndlingslag på rugbybanen», sa Igelese.

Det teatraliske hadde som oftest den samme innfallsvinkelen. Man tok akt for akt, scene for scene, sekvens for sekvens, for så å sette det sammen. Et eksempel på dette var scene 1, første akt, rett før den kjente arien «Habanera» synges. Her kom Karmen med følge inn i et av Suvas fabrikkområder fylt av fijianere. En guttegjeng øyner henne fra topp til tå og to (man number 1 og number 2) trer inn for å sjekke henne opp. De avvises raskt og blir offer for offentlig latterliggjørelse. Larry prøvde ut flere i disse rollene før han valgte undertegnede og Elijah respektivt. I noen av de første utprøvelsene av denne situasjonen stoppet han oss ofte og spilte ut rollen selv, gester og tonefall, slik han ville vi skulle gjøre det. I neste utprøvelse stoppet han oss opp og sa «det er for flatt! Det må være troverdig!». Vi forsøkte igjen og etter en rekke nye utprøvelser ble han fornøyd og vi gikk videre i scenen. Som Larry en gang sa; “You’ll see me stop you less and less.. I want it to flow».

Om så fra et musikalsk, koreografisk eller teatralisk perspektiv kan øvingsperioden karakteriseres som en prosess fra usikker stopp og repeter til sikker flyt. Dette var en prosess da hovedsakelig kroppslig forankret kunnskap akkumulerte seg og ble bygget videre på. Pasifika Voices øvingsperiode innebærer en prosess der en slik form for kroppslig kunnskap

internaliseres. I en samtale med Igelese tok jeg dette opp⁴²:

Jonatan: So taking something for granted is in some way an expression of strength, it's an expression of committing to something? Like with the notes, after a while you just take it for granted, that's the sign of strength, that's a sign of achievement, so you can just flow out of it.

Igelese: That's right, you internalize it, you make it your own, it becomes part of your body mind and spirit, and when you think about it, that's a powerful thing. To integrate this knowledge into your body, your mind and spirit.. It's not about information, but transformation.

Denne prosessen forsøker jeg å belyse over i å skildre min egen bevissthets problemer med å holde trutt med de kroppslige bevegelsene. Selv om min refleksive innfallsvinkel til koreografien skiller seg fra mine medutøvere, peker dens utilstrekkelighet på en kroppslig innfallsvinkel til koreografien som vi delte. Som skistavanalogien over forsøker å tydeliggjøre, var det ikke slik at jeg kunne danse meke'en i kraft av min refleksive oversikt over stegene som forløp seg. At dansen gikk bedre når jeg bare «hoppet i det» er uttrykk for en kroppslig kjennskap til koreografien som hadde utviklet seg over øvingene. Refleksiviteten i utøvingsøyeblikket kan forklares som en uheldig bieffekt av at jeg ville dokumentere læringsprosessen. Relativt til målet om å 'utøve fra hjerte' kan den karakteriseres som motarbeidende. 'Hengivelse' i dette tilfellet innebar da å gi slipp på denne refleksiviteten. Det var først da at jeg kunne komme nærmere det å 'utøve fra hjerte'. Dette kommer jeg tilbake til.

Fremføringen hos Rosies: Flyte eller ikke flyte.

It's not how you start, but how you finish it. - *Igelese Ete*.

Turisthovedstaden Nadi lå fire timer unna med buss. Vi hadde fått skreddersydde bula-skjorter og bar vårt fineste sulu-skjørt – tradisjonelle fijianske pynteklær. Jeg sto opp tidlig neste morgen og huket tak i Dan. Jeg ville øve til den satt, og han var medgjørlig.

⁴² Stadfestelsen min kommer etter en lengre utgreiing fra Igelese om Pasifika Voices øvingsprosess.

Kanskje var det fordi jeg følte vi burde ha øvet mer. Kanskje var det fordi jeg følte en pressende nervøsitert for min debut som meke-danser. Uansett virket det som om nervøsiteten hadde kastet meg inn i en usikkerhet som i sin lengten etter sikkerhet strakk seg etter kontroll, oversikt og trygghet. Jeg snublet og haltet, igjen og igjen. Etterhvert begynte jeg til og med å tulle til de første versene.

Plutselig la jeg merke til at jeg igjen forsøkte å «huske». Det var som om jeg hadde flyktet inn i en dansestil som resonerte med min higen etter sikkerhet. En dansestil der et aktivt huskende hode kunne ha full oversikt over koreografien før den falt. I min nervøsitert hadde jeg glidd tilbake til den uhensiktsmessige skistavrefleksiviteten som var for treg til å følge med i svingene, for tung til å flyte ut av rytmene. Av frustrasjon og i søk etter hjelp så jeg gestikulerende på Dan og utstøtte: «Jeg er alt for mye oppe i hodet mitt!» Han så på meg, tok sin tid og sa tre ord: «Close your eyes».

Og det gikk! For en eller annen grunn. Usynligheten ble katalysatoren som åpnet ørene mine og katapulterte meg inn i dansens umiddelbarhet igjen. Forskjellen var så stor at vi lo da jeg dro den siste «lotusen». Jeg måtte bare hoppe i det, stole på at jeg hadde det i kroppen, legge den indre plapringen igjen bak scenen og gjøre som Oseania-senterets danseekspert Peter Espiritu alltid kommanderte; «Shut up and dance!»

Det første som traff oss ved resorten var fontenen omfavnet av palmetrær spredd i fine mønstre utover et mosaikbelagt marmorgulv som bar på et hav av hvite turister. Vi sto inntil veggen i en trang gang bak scenen og forsøkte å ikke stå i veien for servitørene som jaget frem og tilbake. Straks var det vår tur. ODT var også ankommet og skulle fremføre før oss. Kennedy, en av Espiritus mest lovende dansere kom mot meg med en fargelagt afro og smilte; «Jeg hører du skal danse mekeen!» Han hadde selv danset den tidligere. Jeg møtte blikket hans og nølte; «Ja, gleder meg. Håper bare ikke jeg tuller det til!» Plutselig var det oss.

Vi gikk opp på scenen og så gikk det blankt. Det første jeg husker var tredje verset under mekeen, da jeg på en måte våknet opp og kom til meg selv som distansert observatør. Jeg husker jeg fant det rart der bevegelsene nærmest gikk automatisk som om jeg så på noen andre. Da jeg så rundt blant publikum, møtte jeg tilfeldigvis Igeleses blikk og tenkte «Dette går jo bra!» Og med ett falt jeg av! Panisk fortsatte jeg å bevege meg uten å egentlig vite hva jeg gjorde, så på Dan foran meg, imiterte og fant tilbake til koreografien akkurat i tide til å bli

med på avslutningen. Jeg falt sammen – som jeg skulle – krøp bort til plassen min i koret og tenkte «pokker...».

En kollektiv lettelse strøk gjennom ensemblet da vi innså at vi var ferdige. Og forargelse. Selvfølgelig skulle jeg klurre til det siste verset! Jeg følte jeg hadde sveket tilliten deres. Plutselig kom Kennedy frem bak mengden: «Hey, det var dritbra jo! Og du som trodde du kom til å tulle det til!» Jeg stirrer opp på et merkelig genuint ansikt og kastet ballen tilbake med en; «Joda, var gøy! Vel blåst!». Hadde han sagt noe i hele tatt om han ikke mente det? Han som kunne alle bevegelsene selv?

I bussen på vei tilbake til hotellet så vi på videoer av fremføringen. En av de første vi fikk servert var av mekeen, med linsen mot meg, selvfølgelig akkurat da jeg visste jeg tullet det til. Det første jeg la merke til var hvor fort det gikk! Det virket raskere fra utsiden, enn opplevelsen min fra innsiden. «Å nei, nå kommer det», tenkte jeg, dvelte med blikket og myste mot skjermen. Men.. Ingenting? Den store feilen kom aldri! Jeg begynte å le litt og forsto ingenting. Spolte tilbake og så fortsatt null. Tredje gangen var jeg mer møysommelig. Det måtte jo være der! Jeg vet jo at jeg tullet! Og da, kunne jeg så vidt skimte en liten urytmisk bevegelse som varte i omtrent et halvt sekund før jeg var synkron med de andre igjen. Et lite hakk i platen da jeg tenkte «Hei, dette går jo bra!».

Oppsummering og diskusjon.

Narrativet over skildrer Pasifika Voices' indre liv per excellence. Som en dypt sosial prosess fra innøving til utøving hvor kunsternes individuelle bidrag utarbeides i fellesskap geleidet av Igelese og hans assistentdirigenter. Samhandlingsgrunnlaget er det performative målet som skal realiseres. Over var dette opptredenen på Rosie Tours salgsmesse.

For å oppnå dette forvalter lederne øvinger hvor innslagene koreografi, melodi og tekst gradvis læres utenat for så å bli samlet og innarbeidet i en performativ helhet. Det var også gjennomgående at fokuset forandret seg etter å ha lært stegene, tekstene og melodiene utenat til å utøve de 'fra hjerte', i den riktige stemningen og emosjonen, ut ifra budskapet som skulle leveres. Dette er en prosess som krever en konsentrert kollektiv 'hengivelse' til det kreative arbeidet og det er karakteristisk for PV at mye av ledernes tid nettopp går til å opprettholde denne fokuserte 'hengivelsen'.

En gang beskrev Igelese dette som opprettholdelsen av et ekvilibrium. Det vil alltid være elementer som forstyrrer innøvingsprosessen. Over så vi at skravling og forsentkomming var eksempler på dette. Slike elementer truer med å sette det kreative ekvilibriet i ubalanse. En av ledernes viktigste oppgave er å holde ekvilibriet balansert. Motvirkende tendenser forstyrrer og distraherer arbeidet som må til for at forestillingen skal materialisere seg.

Min egen antropologiske dokumentasjon av dansen jeg som utøver engasjerte meg i ble også en motvirkende tendens over. Ved å forsøke å forstå dansen jeg involverte meg i samtidig som jeg danset den gjorde jeg objekt av mine egne bevegelser og skapte en refleksiv distanse som i stor grad hindret meg i å «miste meg selv inn i dansen» og å oppnå det Pasifika Voices kaller ‘å utøve fra hjerte’, til tross for Dans forsøk på å hjelpe meg.

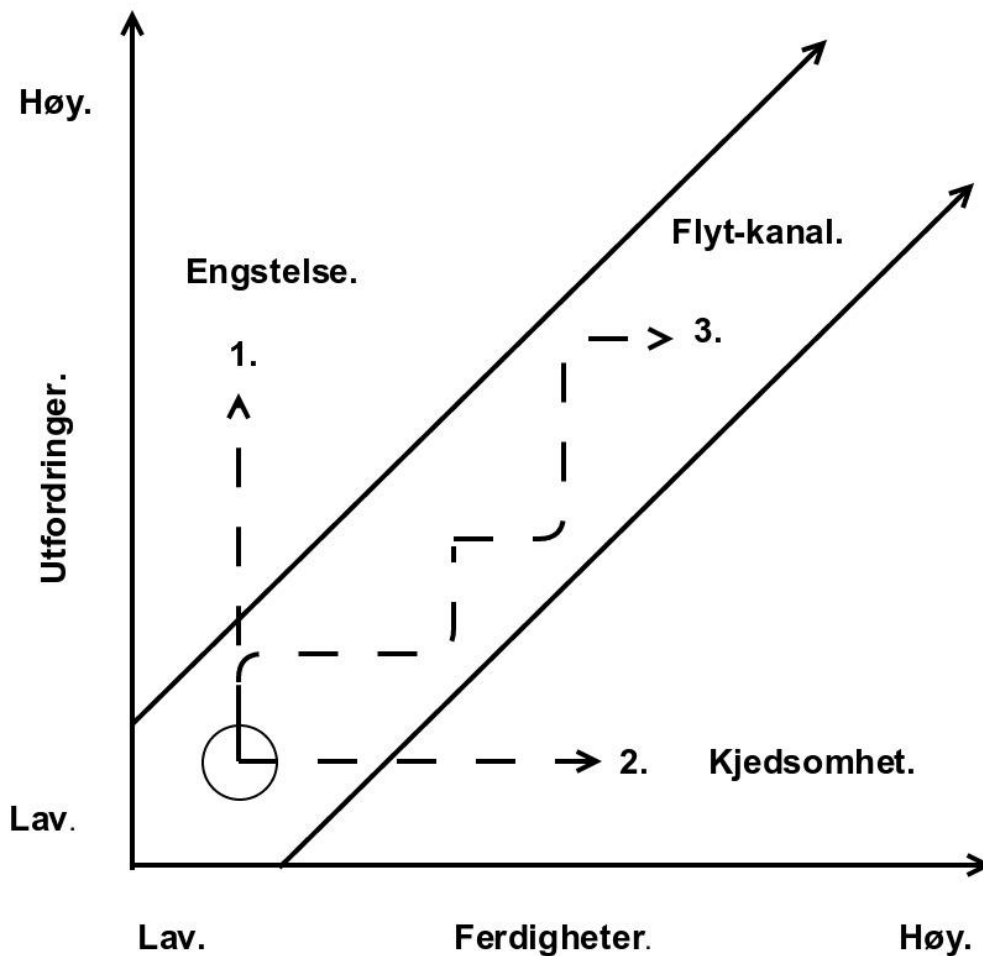
Før jeg vender tilbake til Pasifika Voices og deres prosjekt vil jeg ta en liten omvei via det psykologen Mihaly Csikszentmihalyi kaller *Flow*. Med denne analytiske omveien vil jeg gi videre fenomenologisk dybde til det PV kaller ‘å utøve med hjerte’. Jeg vil forankre det som et godt dokumentert menneskelig fenomen og med det understreke virkeligheten med PV’s prosjekt.

Psykologen Mihaly Csikszentmihalyi beskriver «flow»-opplevelsen som (1975: 36): «The holistic sensation that people feel when they act with total involvement.» Csikszentmihalyi fant flow-begrepet ved å intervjuer en rekke kunstnere om utøvelsesopplevelsen deres og fant at de hadde en påfallende tendens til å beskrive den med tilnærmede like termer. De beskrev en intens opplevelse av å miste seg selv inn i arbeidet sitt, av «å være i sonen», av å finne «that sweet spot» hvor kunsten og kunstneren ikke var separat men del av samme bevegelse. Det var en forening av bevissthet og handling som følte dypt meningsfull.

I de siste 40 årene har Csikszentmihalyi utforsket dette fenomenet blant en rekke forskjellige folkegrupper på kryss av tid og rom. Kirurger, sjakkspillere, dansere, fjellklatrere, basketballspillere og soldater (Csikszentmihalyi, 1975. Harari, 2008). Forskningsteamene har blitt større, internasjonale og datainnsamlingsverktøyene har utviklet seg utover intervjuer blant annet med bruken av ESM (Experience Sampling Method) og fmri-scannere (Csikszentmihalyi, 1990). Forskingen blir bredt referert til og har blitt benyttet med gode resultater i sammenheng med foreksempel barneskolepedagogikk og konsultasjon

(Csikszentmihalyi, 1990).

Mekedans i flyt og engstelse.



Skjemaet over viser flytopplevelsen som et møte mellom ferdigheter (horisontalt) og utfordringer (vertikalt).⁴³ Om utfordringen er for høy relativt til ferdighet utvikler opplevelsen seg ifølge skjemaet mot engstelse. Om ferdighetene er for høy relativt til utfordringen utvikler opplevelsen seg mot kjedsomhet. Flytopplevelsen oppstår i et mer eller mindre balansert møte mellom utfordringer og ferdigheter.

Min egen skildring av fremføringen over starter i utøvelsen av mekeens tredje vers. Dette var

⁴³ Skjemaet er gjenskapt fra et publisert i Csikszentmihalyi, 1975.

øyeblikket da jeg på en måte «kom til meg selv» refleksivt og observerte bevegelsene mine distansert. De to første versene hadde jeg til og med rett etter fremføringen liten hukommelse av. De hadde så og si gått av seg selv, uten problemer. Jeg hadde kastet meg inn i dansen med full konsentrasjon og hengivelse. Fremføringen min var med andre ord todelt. Fullstendig hengitt i de første to versene, og refleksiv i det siste. La oss se hvordan disse forholder seg til flyt-opplevelsen.

Csikszentmihályi identifiserer 6 faktorer som kan brukes for å gjenkjenne flow (Nakamura og Csikszentmihalyi, 2001):

1. Intens og fokusert konsentrasjon i det gjeldende øyeblikket.
2. En forening av handling og årvåkenhet.
3. Et tap av selv-bevisstheten.
4. En følelse av kontroll over situasjonen og aktiviteten man er involvert i.
5. En forvrengning av den temporale opplevelse.
6. En opplevelse av aktiviteten som meningsfull.

I forhold til flytkriteriene over så hørte de første to versene flytopplevelsen til, imens det siste lener seg imot engstelsen. I flyt-dansen var jeg så (1) intenst fokusert på hva jeg gjorde i øyeblikket (2) at bevegelsene og årvåkenheten var forent (3) i så grad at den refleksive selvbevisstheten ikke var tilstede. (4) Det var ingen tvil, ingen spørsmål, huskelisten var vekke og jeg *var* bevegelsene som fløt ut av seg selv i fullstendig ro og orden.

Flyten varte til jeg plutselig «kom til meg selv» i tredje vers og startet å reflektere over hvordan jeg klarte meg. En overgang fra en dans i flyt til en slags Descartiansk dans hvor kroppens bevegelser ble objekt for et refleksivt subjekt. Med andre ord innebar dansen etter de to første versene (-4) engstelse for om dansen gikk bra eller ikke (-3) gjennom en selvbevissthet som (-2) distanserte seg refleksivt til bevegelsene (-1) på en måte som splittet den fokuserte konsentrasjonen mellom bevegelsene i øyeblikket og refleksjonen om bevegelsene. Den fløt ikke, og som tidligere, var det nettopp da jeg fikk problemer med dansingen.

Dette hadde jeg også opplevd i innøvningsprosessen. Foreksempel da vi i tredje øving danset med innspillingen for første gang. Selv om den refleksive huskeregeldansingen hadde gagnet

meg opp til da, var hurtigheten på innspillingen så rask at den ikke lenger strakk til og jeg ble nødt til å skifte taktikk. Løsningen fant jeg i å hengi meg fullstendig til dansen uten å forsøke å kontrollere den refleksivt.

Skjematisk sett må konklusjonen da være at den Descartianske dansingen og den flytende dansingen representerer to forskjellige dansestiler med ulike ferdighetsnivå på skjemaet. Med andre ord, ferdighetsnivået til den refleksive dansingen virker utilstrekkelig i møte med utfordringene som mekeen innebar, noe som ledet til engstelse. Ferdighetsnivået til den flytende dansingen på den andre siden var tilstrekkelige i møte med mekeens utfordringer og ledet til flyt-opplevelse.

Dansestilene hadde også et temporalt skille som er verdt å nevne. Under de to første versene og den flytende dansingen, gikk tiden så fort at det hele var over på et øyeblikk. Under det tredje verset og den refleksive dansingen, gikk tiden så sakte at jeg trodde snublingen jeg gjorde hadde vart over flere sekunder. Dog når jeg så den på film i etterkant måtte jeg spole tilbake gjentatte ganger for å i hele tatt legge merke til den – snublingen varte under et halvt sekund. Det var altså snakk om en bemerkelsesverdig tidsfordreining under begge dansestilene til tross for at den ene møtte utfordringene og den andre ikke (5). Da jeg gikk derfra følte jeg et lite nederlag, men også at opplevelsen hadde vært intens og meningsfull (6). Vi hadde fullbyrdet det vi så lenge hadde jobbet mot.

Flyten over oppsto ikke i et vakuum, men som utkom av et fellesskap som øver. Min tolkning er da at Pasifika Voices formular 'å synge fra hjerte puster liv inn i mennesker' er et uttrykk som innebærer flyt-fenomenet som en grunnleggende del av deres prosjekt. Det handler om å leve seg så inn i fremførelsen at publikum kan gjøre det samme og bli inspirert. Dette utforsker jeg videre under.

Kapittel 6: Avsluttende diskusjon.

Introduksjon.

De forskjellige stilartene som PV fremfører er i lys av det øvrige forskjellige former for flyt. Å utøve 'fra hjerte' kunne bli brukt om egenkomposisjoner som *People of the Sea*, *Pasifika Love* og *Mana Pasifika*; oraltradisjonelle stykker som *Toku Anga* og mekeen over; pop-låter som *Storm is Over*, *Walk on Walk Strong* og *Rise up*; og de kristne hymnene vi sang på slutten av øvingene og i kirkene. Da jeg spurte Jolame om å synge 'fra hjerte' var det samme i kirkene som med poplåter svarte han:

Singing secular and singing gospel songs brings out two different flavours..

In Christian songs the emotion is already instilled in you. It's in your lifestyle. It's easier for those emotions to come because they're already there. You grew up with them. In secular songs, you have to find it, put it in there. I already believe, I have faith. In secular songs, I have to make myself believe.

Dette er interessant i at det impliserer en sangs tilknytning til en kontekstuell virkelighet. Forskjellen mellom for eksempel Beyoncé's «Rise Up» og hymnen «God Bind Us Together» (se andre meke-øving over) er ikke bare at de tilhører to forskjellige musikkgenrer, de tilhører to forskjellige kontekstuelle virkeligheter. «God Bind Us Together» appellerer til en religiøs måte å være i verden på som allerede er til stede, noe som gjør det enklere å oppnå delt innlevelse i sangens fremførelse. Å ikke synge denne 'fra hjerte', i flyt, ble i eksempelet over møtt med Eronis sinne og uttalelsen «dere dreper den hellige ånd». Hymnens potensial til å forene utøverne og lytterne inn i opplevelsen av det hellige, det Eroni over beskrev som «perfect peace», ble hindret av en utilstrekkelig fremførelse. Å ikke synge en hymne 'fra hjerte' betyr ikke bare at utøveren ikke opplever flow, men i verste fall å «drepe» en potensial kontakt med det mest hellige. Hymnens flow må med andre ord sees i sammenheng med den virkeligheten den stammer fra. Dette belyser også Pasifika Voices oraltradisjonelle innslag. Både en hymne og en meke inkluderer begge ideelt en form for flytopplevelse, men relativt til forskjellige kontekstuelle virkeligheter.

Den kontekstuelle virkeligheten til en meke er dens 'vanua'. Å utøve en meke representerer og fremkaller et spesifikt sted, et folk, en kultur, en klan, visse forfedre. Å ikke utøve en meke

‘fra hjerte’ risikerer å være respektløs mot dette. Som vi så i eksempelet fra kapittel tre, der en transseksuell danset en meke for kvinner, er dog ikke det å utøve ‘fra hjerte’ et tilstrekkelig kriterium. For alt vi vet kunne denne danseren ha vært i full flyt når hun danset.

Det er ikke nok å utøve i flow, flowen må oppnås på bestemte måter betinget av den kontekstuelle virkeligheten som innslaget fremkaller og intervenserer i.

Fra ‘daunivucuens’ perspektiv var denne mekeen forbeholdt kvinnelige utøvere. Den transseksuelle utøveren fremkalte med andre ord den spesifikke ‘vanuaen’ på feil grunnlag. ‘Vanuaen’ ble fremkalt som om den innebar muligheten for transseksuelle å danse kvinnelige mekeer. Transseksuelle ble i denne fremførelsen en del av den gjeldende ‘vanuaen’. Mekeen er ikke da kun en representasjon, men en faktisk fremførelse av hva ‘vanuaen’ innebærer. Fremførelsen intervenserer direkte i hva det vil si å være fra Naitisiri og Fiji.⁴⁴

Hymner og mekeer er del av hvordan oseanere *er* i verden. Å leve seg inn i en hymne eller en meke er ikke bare underholdende, det er å holde seg i kontakt med visse måter å være i verden på. Det er å være med å skape den verdenen de lever i. Å fremføre en kvinnelig meke som transseksuell er å gi liv til iTaukei-kulturen på en måte som muliggjør transseksuelles deltagelse i kulturen de identifiserer med. Det er et eksempel på at mennesker og deres verden ikke er statiske størrelser, men noe som kontinuerlig fremkommer og utvikler seg gjennom samlinger av symbolske praksiser, det Kapferer og Hobart kaller performative ritualer. Som de skriver (2005: 14):

Rituals worldwide place a diversity of symbolic processes, what are identified as music, song, dance, drama into complex interrelation and intermixture and reveal the potentiality of their force. The density of certain aesthetic genres or forms (of drumming, for example, or of masked dance, of chanting or verbal dialogue) at specific moments in the complex unfolding of a ritual project are not there merely to represent processes but are concerned to directly and immediately constitute the realities, factually and experientially, that they present. We stress the capacity of

⁴⁴ Det er da forståelig at daunivucuen skriver at fremførelsen «skader iTaukei-kulturen», fordi den «gjør» iTaukei-kulturen på en måte hvor transseksuelle kan danse en kvinnelig meke. For ‘daunivucuen’ som fastholdt på iTaukei-kulturens kontinuitet var denne nye måten å fremføre en meke på truende, da den representerte forandring. For Eroni som fastholdt på iTaukei-kulturens dynamiske utvikling var denne nye måten å fremføre en meke på ønsket velkommen.

symbolic compositions to materialize experience.

Fra dette perspektivet er ikke meke eller hymnen for øvrig kun en refleksjon av livet eller en representasjon av virkeligheten – et syn de kaller 'den svake orientering' - det er tvert imot gjennom slike praksiser at virkeligheter konstitueres, holdes ved like og utvikles. En spesifikk samling av slike virkelighetskonstituerende praksiser kaller de en «estetisk prosess» og virkeligheten som konstitueres for «en estetisk komposisjon», disse er del av den samme overordnede bevegelse. Jamfør dette og den svake orientering skriver de (s. 10):

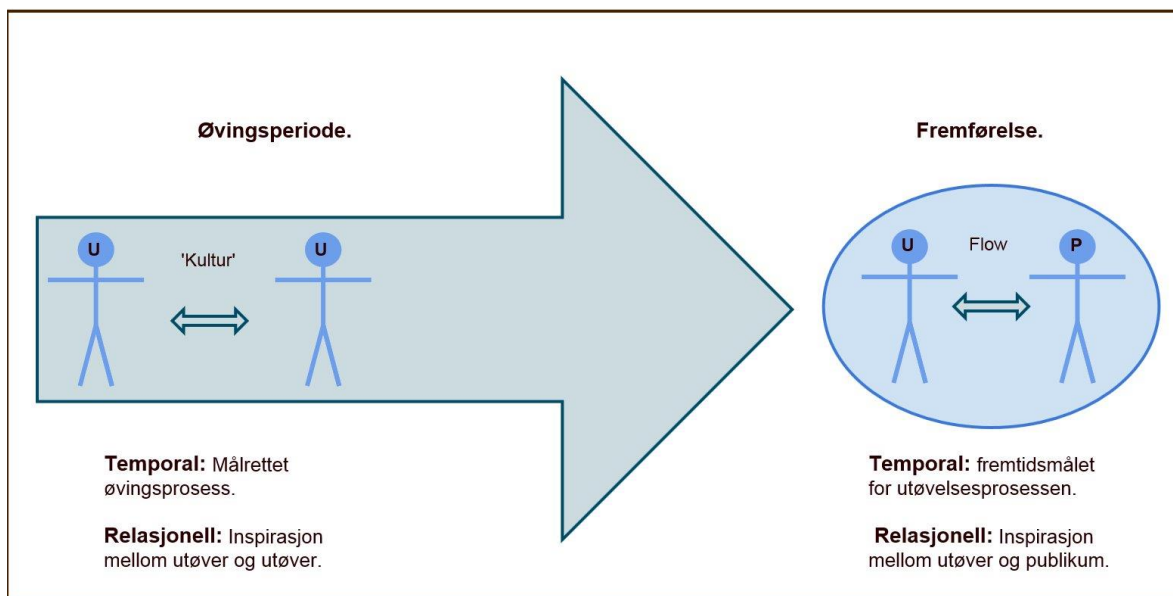
The weak orientation to aesthetic and symbolic processes denudes them their particular interventional force that they may have on the life worlds to which they are oriented. What is especially at risk is the causative and instrumental effect that symbolic objects and processes might have upon the realities to which they are directed as a function of their own compositional order and process. A contemporary attitude to art and the aesthetic is that their value is in their afunctional, nonpragmatic features. Yet in the orientation we pursue here, it may be precisely the pragmatic functionalism of aesthetic processes that both conditions their composition and yields to them interventional capacity and their potency to act on their environment.

Poenget her er at kunstene og ritualer ikke kun er underholdning, men at de som symbolske prosesser – som del av estetiske komposisjoner – har en reell 'virkning' på de virkelighetene de hender gjennom og involverer seg i. De er praksiser som produserer noe – det Remme etter Scott kaller onto-praksiser (Remme, 2013). De innebærer symbolske former som er aktive i skapelsen av deres virkelighet og har effekt eller bringer forandring til sin eksistensielle omstendighet gjennom den estetiske dynamikken av deres komposisjon. Kapferer og Hobart vil da gi disse estetiske dynamikkene antropologisk oppmerksomhet som mer enn representasjonsprosesser. De er formasjoner med et kraftig potensial for å intervenere i situasjoner på en måte som radikalt kan organisere og rekonstituere menneskelig opplevelse (2005: 16). Det Igelese og Pasifika Voices kaller å inspirere; å «puste liv inn i mennesker».

Dette er min innfallsvinkel til å forstå repertoaret til Pasifika Voices. De er genrespesifikke symbolske ritualer, onto-praksiser med genererende og intervenserende kapasitet. Der meke fremkaller 'vanuaen', fremkaller hymner 'lotu'; to av grunnsøylene i den fijianske verdenen og deltar så i skapelsen av de (se kap. 3).

Som Jolame gjorde klart med kristne sanger så er det enklere å fremkalle lotuens emosjoner da de alltid allerede er en del av utøverne og publikummet i kraft av deres oppvekst og religiøse kjønn. Pop-sangene, det han kaller sekulære sanger, har også slike intervensjoner, men skiller seg fra de to andre genrene i at de ikke direkte involverer og fremkaller 'vanuaen' eller 'lotuen'. Å ikke synge «Rise Up» 'fra hjertet' er verken å «drepe den hellige ånd» eller å være respektløs ovenfor et folk og dets fysisk-spirituelle sted, men det svekker likevel dens intervensjoner. Fordi publikums innlevelse muliggjøres best med utøvernes innlevelse. Det er når man synger 'fra hjertet' at man 'puster liv' inn i mennesker.

Jeg forstår da Pasifika Voices prosjekt som følger: Ved å 'hengi' seg til Pasifika Voices målrettede 'kultur' – opprettholdt og åpnet opp av øvingenes ritualer - utarbeides det gradvis et repertoar av flyt-oplevelser som i kraft av å være utøvet 'fra hjerte' har kapasitet til å 'puste liv' inn i publikummet, «forandre livet deres til det bedre» og i siste instans være med å skape den virkeligheten både utøverne og publikum er en del av. Dette kan grovt oppsummeres som følger:





Kroppen er bæreren af væren-i-verden, og det at besidde en krop betyder for et levende væsen at slutte sig til et bestemt miljø, smelte sammen med særlige forehavender og uafbrudt engagere seg deri. Merleau-Ponty, Kroppens fenomenologi, 1994: 20.

Under øvingene var det alltid folk som tok bilder og publiserte de på facebook. Bildene var et innblikk i våre daglige øvinger, vårt daglige samvær og vår felles innsats mot felles mål. De var innblikk i en intern verden av praksiser og samtaler. I et bestemt miljø, en spesifikk måte å være i verden på. Jolame refererte til dette en gang i en facebookstatus hvor han skrev: «Facebook should probably put their catch phrase as FB: Showing your world to the world».

I en samtale beskrev Igelese dette miljøet med det samoanske uttrykket 'Va tapuia'. Dette uttrykker ifølge Melanie Anae det samoanske selvet som relasjonelt og betyr den hellige

(‘tapu-ia’) relasjonen (‘va’) mennesker imellom og til deres omgivelser (Anae, 2010). Uttrykket som relasjonelt begrep er altså i slekt med det pan-oseaniske ‘vanua’. Det er et uttrykk som har mindre å gjøre med faktiske biologiske blodslinjer enn med hvilken verdifull interaksjon man har hatt med mennesker, gjenstander og rom over tid. Det er en slik interaksjon som kan oppnå ‘Va tapuia’; det ‘trygge rommet’ av respekt og tillit som hans ‘sirkel av sangere’ best kan skape i. Jeg vil heretter kalle Pasifika Voices indre ‘kultur’ og virkelighet for Va Tapuia. Dette var en indre ontologi åpnet opp gjennom ‘hengivelse’ til øvingenes praksiser over tid. Disse praksisene kan oppsummeres i tre deler. Den forberedende delen, hoveddelen og petalken.

Øvelsesprosessens første del har jeg kalt *den forberedende del*, da den finner sitt mål i forberedelsen av dagens utøvende del. På en måte er den da kun indirekte, nettopp gjennom øvelsesprosessens hoveddel, knyttet til det kunstneriske prosjektets overordnede mål; forestillingen/konserten. Øvingens første del – bønnesirkel, talanoa, oppvarming og dramaleker – finner da sin funksjon i forberedelsen av hoveddelen. Den består av ritualer hvor utøverne i kraft av deres deltagelse former sin måte å befinne seg i rommet sammen med hverandre på en måte som er hensiktsmessig for hoveddelens ‘skulptering’. Den legger til rette for innøvingen av sang, dans og skuespill.

I oppvarmingen forberedes for eksempel stemmen gjennom skalaøvelser i forskjellige oktaver, artikulasjonsøvelser på konsonanter og vokaler, enkle sanger som «twinkle Twinkle little star» sunget i cano samt strekking av kropp. Her mobiliseres det av fysikken som er relevant for sangen; pusting, magemuskulene, artikulasjonen, holdningen. Oppvarmingen hjelper oss å finne vår musikalske plass i fellesskapet og i rommet. Måten man opptok denne plassen ble også lagt vekt på. Man skulle stille seg stødig, med hevet bryst og hode, hendene ned på siden, klar til å øve ut – denne stillingen ble kalt «performance stance».

Dramalekene var som regel *reaksjonsleker*; raske leker der man taper om man ikke svarer et stimuli med et annet hurtig nok. Slike leker bragte oss sammen i øyeblikket på en måte hvor vi kunne reagere umiddelbart på hverandres bevegelser. – *Tillitsleker*; leker som krever at man stoler på sine medvirkende. Foreksempel den kjente leken at man lukker øynene sine og faller tilbake i tillit til en mottaker. – *Energileker*; der vi hopper, spretter og blir energiske og *karakterleker*; som shout-emotion er et eksempel på. Alle disse bringer utøverne inn i rommet på en måte som vil være gunstig i hoveddelen gjennom for eksempel tilstander som

tilstedeværelse og tillit. I Shout-emotion over så vi hvordan Filipe forsøkte å forebygge en vegring han visste var tilstede i fremførelsen av seksualitet. Og dette var viktig nettopp fordi hoveddelens innøvelse av Karmen krevde at man måtte kunne fremføre denne følelsen uten tilbakeholdenhet.

Bønnesirkelen og ‘talanoaen’ var ment å skape «a true spiritual connectedness» innen et performativt rammeverk. For eksempel ble det religiøse fellesskapet som allerede fantes blant utøverne – den religiøse ‘hengivelsen’ som alltid allerede var til stede i rommet – her mobilisert i forberedningen av utarbeidelsen av forestillingen; det ble mobilisert i forberedelsen av det kreative relasjonelle rommet der øvingen skulle hende. Man ba bokstavelig talt Gud inn i rommet. Det kreative rommet som da ble åpnet opp, der interaksjonen mellom instruktør og utøver skulle til å hende, der ‘hengivelsen’ til et *ikke meg* skal til å manifestere seg, var dermed også forsøksvis et hellig rom.

Når hoveddelen da starter er utøverne forhåpentligvis utrustet med en måte å være på som er hensiktsmessig for den videre utformingen av en fremførelse. De er til stedet på en måte som er optimal for å øve på nye og gamle sanger og danser. De er til stedet på en måte hvor de kan utøve ‘fra hjertet’ uten tilbakeholdenhet slik at Igelese kan skulptere fremførelsen sammen på en måte som vil inspirere. Det er altså her den gradvise internaliseringen av en hovedsakelig kroppslig kjennskap hender og som i siste instans realiseres performativt i den faktiske fremførelsen – som hos Rosie Tours over.

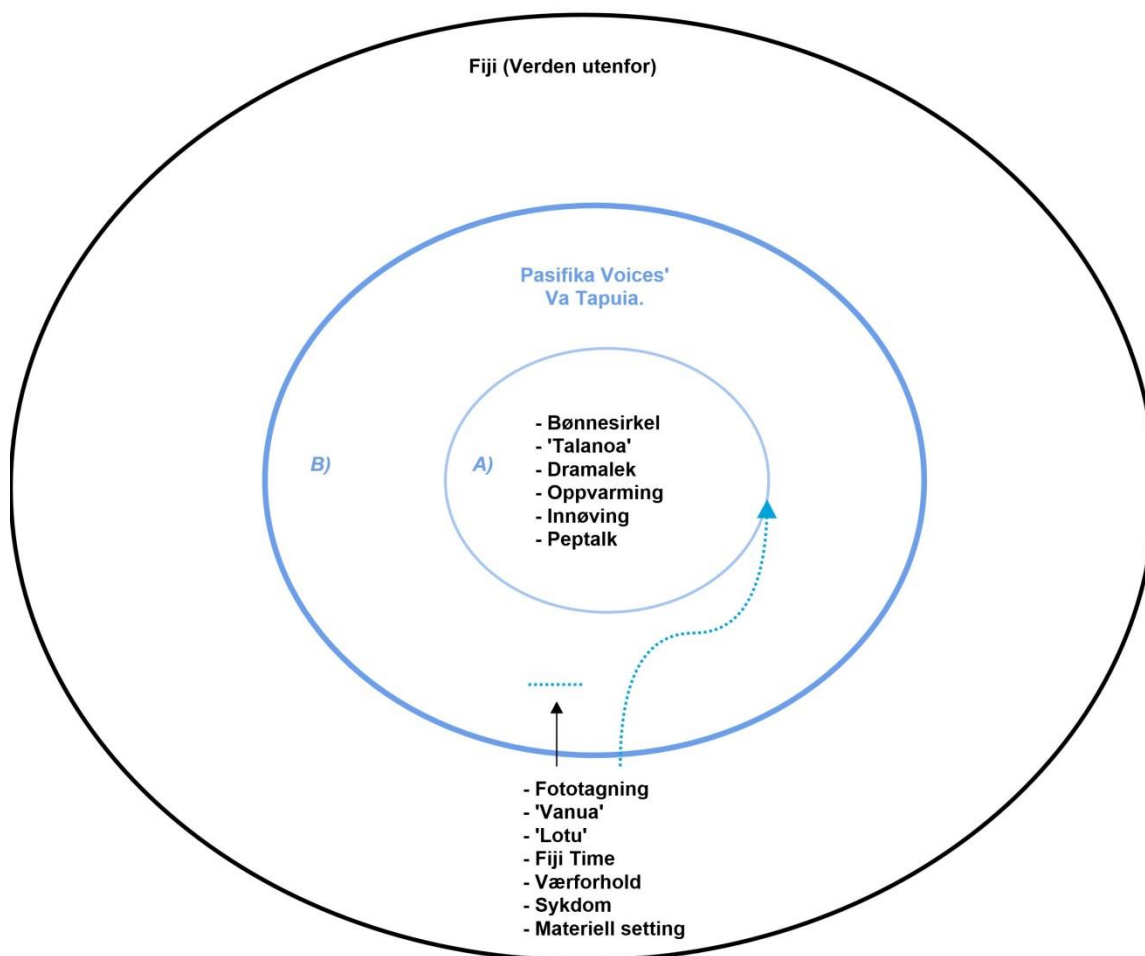
Øvingens siste del, Peptalken, finner i dette henseende sin funksjon i å ta opp hva som gikk galt under øvingen og hva som må gjøres for å forbedre den. Dette er den delen av øvingen som er tilrettelagt for å ta opp hva enn som har motvirket øvingen. Den er reflektiv, informerende og som vi har sett innebar den ofte begrepet ‘hengivelse’ i sin imperative form. Skravling, forsentakking ble her definert via negativa i relasjon til ‘hengivelse’ og ble ofte fulgt opp av sanksjonerende praksiser. Over foreslo jeg at dette begrepet var et lokalt deixis og en talehandling som var med å definere hva Pasifika Voices’ Va Tapuia var og ikke var. Jeg foreslo at den medierte mellom Pasifika Voices indre ‘kultur’ og en virkelighet utenfor. Det er dette jeg nå vil vende meg til.

Bildet over er tatt i Japan-Fiji Multipurpose Theatre under en øving av Karmen. Igelese (tredje fra venstre) har samlet oss i en sirkel på scenen for bønn og ‘talanoa’. ‘Hengivelsen’ er her ment å være rettet sirkelen og nærmere bestemt Igelese, men som man kan se fra Lepani

med hendene i været og Matelita foran til høyre så engasjerer fototagningen disse utøverne vekk fra sirkelen. Oppmerksomheten deres er ikke lenger rettet arbeidet. De hører ikke lenger på hva Igelese sier. Jmfør metaforene over så lekker demningen og ekvilibriumet er i ubalanse. De ser bokstavelig talt ut av Pasifika Voices' Va Tapuia og inn i en virkelighet utenfor. Det er Jolames definisjon av facebook; «å vise sin verden til verden» som opptar dem. 'Hengivelsen' deres er annet-steds.

Da lederne merket dette ble fotografen pent bedt om å legge fra seg kameraet og bli med i ringen igjen. Demningens lekk ble tettet, ekvilibriumet var igjen i balanse og utøverne kunne fortsette øvingen. Slik en dommers fløyte stopper spillet i en fotballkamp når noe går galt og starter spillet rett etterpå, stoppet Igelese ritualet, fikk fotografen inn i ringen, og fortsatte igjen. Fototagningen ble her definert som irrelevant for den gjeldende aktiviteten. Den falt «utenfor» og krystaliserte da en grense mellom hva Pasifika Voices' Va Tapuia skulle være, og hva den ikke skulle være. I peptalken ble den tatt opp i kontrast til 'hengivelse'. Dette mønsteret var gjennomgående og jeg har dermed forsøkt å skissere det i figuren under.

Tilblivelsen av et kroppslig rom.



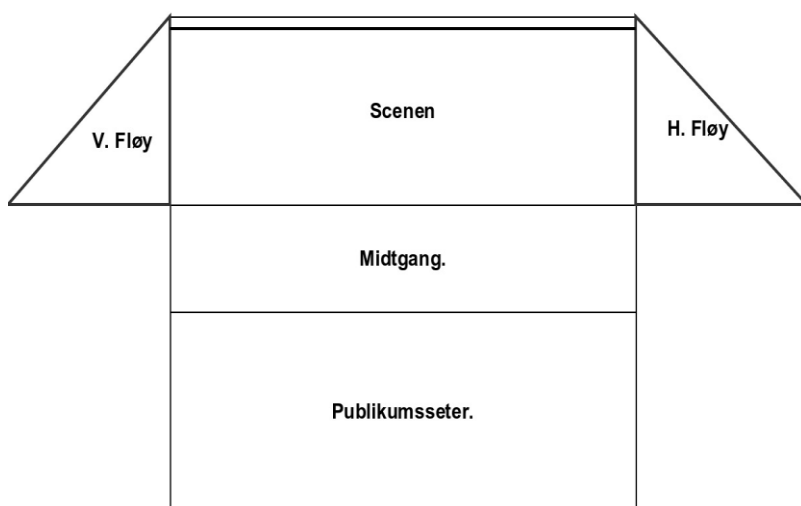
Pasifika Voices' Va Tapuia består av to ringer. Den innerste sirkelen (A) representerer hva enn som er hovedaktiviteten under en øving på et gitt tidspunkt på et gitt sted. Den representerer det som arbeides med på et gitt tidspunkt og som derfor krever utøvernes 'hengivelse'. Øvingens tre deler hender alle her. (A) er kjernen av PV's Va Tapuia. Det er her fremføringsmålet gradvis blir øvet inn, internalisert og skulptert inn i en performativ helhet som skal inspirere. PV's Va Tapuias andre sirkel (B) er da meta-nivået som dukker opp hovedsaklig når noe går galt eller driver oppmerksomheten bort ifra (A). Om noen skravler under innøvingen (A) så er Eronis «hold kjeff!» (B). Det er hva enn som må til for å kanalisere oppmerksomheten tilbake til hovedaktiviteten (A).

Den ytterste sirkelen er Fiji, verden utenfor og representerer den virkeligheten man gikk fra når man går til øvinger og går tilbake til etter øvinger. Altså en virkelighet som PV's Va Tapuia uungåelig er en del av og må forholde seg til. Fototagningen representerer her et moment fra den ytre sirkelen. En motvirkende tendens som distraherer utøvernes 'hengivelse' vekk ifra (A). Dette motvirker aktiviteten, øvingen og derfor i siste instans det overordnede mål; realiseringen av forestillingen Karmen. Igelese demobiliserte så dette ved å stoppe aktiviteten, bringe fotografen inn i ringen igjen og fortsette som før. Denne demobiliseringen er uttrykk for (B). Den er uttrykk for at en motvirkende tendens fra den ytre virkeligheten blir demobilisert og holdt utenfor. I dette henseende er fototagningen den svarte pilen og Igelese den blå prikkede streken som stopper den. Irrelevant skravling, fiji-time og som vi har sett også den fjijske seksualiteteten er alle eksempler på denne svarte pilen, og de ble alle forsøkt hindret. Det fantes dog også motvirkende tendenser som var vanskeligere å gjøre noe med men som PV's Va Tapuia like fullt måtte forholde seg til. Værforhold og sykdom er eksempler på dette.

Som nevnt var jeg i Fiji da regnet falt hardest og flere ganger måtte vi utsette eller kansellere øvinger på grunn av sykkloner og regn. Fiji var også rammet av en dengue-epidemi på denne tiden og utøverne ble rammet en etter en. Selv måtte jeg avstå fra øvinger en hel uke av denne grunn. Dette er realiteter som påvirker fremøvingen av forestillingen direkte, men som lederne vanskelig kan gjøre noe med. Det er motvirkende tendenser fra den ytre sirkelen som de to indre må jobbe rundt. Andre eksempler kan være søvndeprivasjon, røyking, kava-driking og festing. Dette er alle praksiser som kan påvirke øvingen ved at utøverne blir mindre oppegående, mindre tilstede, og/eller at de svekker sangstemmen. Igelese og assistentdirigentene tok dette opp flere ganger under øvingsperioden, og spesielt i siste del da forestillingen nærmet seg. Igelese oppfordret for eksempel til «power naps» under øvingen om det ble mye venting for å «spare på energien».

Der motvirkende tendenser fra den ytre virkeligheten ble forsøkt demobilisert – ofte gjennom peptalks og sanksjonerende praksiser – ble flere tendenser fra den ytre sirkel også forsøkt mobilisert inn i oppåpningen av Pasifika Voices' Va Tapuia. Vi har sett hvordan bønnesirkelen og 'talanoaen' bragte 'vanuaen' og 'lotuen' inn som del av «det trygge rommets» performative logikk. Den materielle settingen som øvingslokalet utgjorde kan også sies å være et eksempel på dette. Jeg mener dette på den måten at et gitt fysisk rom er radikalt anderledes for enken som har minnestund, enn for securitasvakten som sjekker at alt er låst om kvelden. Bygget

som Pasifika Voices øvet i var radikalt anderledes for utøverne under øvingene, enn for vaskehjelpen som kom på kvelden for å vaske. Pasifika Voices' Va Tapuia var en særegen ansamling av kropp, tid og rom som fremkommer prosessuelt gjennom ritualene i øvingenes tre deler over tid. At kropp, tid og rom var knyttet sammen med aktiviteten i Pasifika Voices' indre sirkel (A) kommer frem i (A)'s skiftende senter og konsekvensene dette har for den generelle adferd.



17.20	Forberedende del	Dramaøvelser (S), bønnesirkel (S), talanoa (S), oppvarming (P)
17.45	Hoveddel	Øving av sang/dans/skuespill (S/P)
19.25	Peptalk	Reflekterende/informerende del (P)

Bønnesirkelen og 'talanoaen' (A) fra bildet over hendte for eksempel på scenen (S). Starten av denne aktiviteten satt umiddelbare føringer for hvordan utøverne kunne bevege seg i rommet. For det første var de forventet å stille seg sammen med hverandre i sirkel, ikke i midtgangen (M), publikumssetene (P) eller sidefløyene (V/HF), men på scenen. Om noen ikke kom med en gang ble de bedt om å raske seg (B). For det andre var de forventet å følge med og å holde fokuset rettet Igelese. Om dette ble utfordret, som med fototagningen over, ble utfordringen raskt demobilisert slik at aktiviteten i PV's Va Tapuias indre sirkel kunne fortsette og forestillingens utarbeidelse kunne vedvare. PV's Va Tapuia ble kontinuerlig opprettholdt i denne spenningen mellom hva som var hensiktsmessig og hva som motvirket i den ytre virkeligheten.

(A)'s plassering i og bruk av rommet satt dog ikke kun føringer på det rommet som ble benyttet – scenen i dette tilfellet – men satt samtidig føringer for hvordan man kunne være i

alle de andre rommene. En bønnesirkel på scenen satt umiddelbare føringer på hvor høyt eventuelle gjester kunne snakke i publikumssetene (P). Gjester, teknikere osv. kunne bevege seg rundt, men ikke på en måte som motvirket aktiviteten i (A). Om de forstyrrer, blir de irtettesatt (B) slik at (A) kan fortsette. La meg illustrere dette med et empirisk eksempel før jeg avslutter.

Va Tapuia som kroppslig rom.

Øvingsprosessen kunne innebære mye venting for medvirkende, spesielt i Karmen. Et empirisk eksempel på dette var dødsscenen i 4 akt da kun Iosefo spilt av Peni og Karmen spilt av Ateca var på scenen. Jamfør figuren over var det denne scenen som utgjorde den indre sirkel (A).

På mange måter var scenen et klimaks i narrativet og en nøkkelvending i tragedien. Det er her, i et siste forsøk på å gjøre Karmen sin, at Iosefo blir avvist til fordel for rugbyspilleren Eskamillo. Scenen ender med at han såret og rasende kveler Karmen i et ras av sjalusi. Da resten av koret etter hvert skulle synge fra fløyene sto vi samlet og ventet. Dette var dog en øving og som vi har sett innebar øvinger mye stopp og repeter. Det endte med en lang venteperiode for alle andre enn Iosefo og Karmen som sto på scenen og øvet ut med regissøren Larry nøye iakttagende. Sidefløyene ble da en arena for irrelevant sosialisering.

Sceneteppene ga et falskt inntrykk av å være i et annet rom. Iphoner, Ipader, snakking om fester, kavasirkler, hverdagssaker og tulling. Alt annet enn Karmen ble snakket om og støy vokste i gradvise *crecendo*. Tidvis kunne man se Peni og Mateca vende blikket mot latteren fra sidene som om de lurte på om det var de som ble ledd av. Som Filipe gjorde klart i forhold til Shout-Emotion var intimitetsscener allerede problematiske og vi gjorde det ikke noe enklere. Utøverne brøt karakter og oskilerte mellom sitt *meg* og sitt *ikke meg*. Flere ganger endte det med at Larry ropte «Shut up!» fra salen noe som gjorde at snakkingen stilnet, men bare for å blomstre opp igjen litt senere. Det hadde vært en lang dag. I peptalken på slutten av øvingen tok Larry og Igelese dette opp.

Når vi arbeider i salen må all fokus være der! Snakking tapper energi fra oss som jobber! Når vi arbeider i salen skal det være helt stille! Om det blir venting så sett dere ned i publikumssetene og se på! Jeg kommer hit full av energi og lidenskap og jeg vil

at det skal være eksplosivt! Jeg vil ha all energien samlet! Tenk hvor eksplosivt det vil være! Kan dere hjelpe meg med det? (Kollektivt «Yes!» fra utøverne samlet i publikumssetene)

Dette eksempelet illustrerer hvordan den indre sirkelens aktivitet ikke kun setter føringer for de gjeldende deltagerne (Mateca og Peni) på det gjeldende stedet (S). Aktiviteten i (A) har også implikasjoner for resten av rommene. Når (A) befinner seg i forholdet mellom instruktørene i midtgangen og utøverne på scenen, setter dette også føringer for hvordan man kan være i publikumssetene og sidefløyene. Det setter føringer for hvor man kan bevege seg og hvor høyt man kan snakke. Peptalken uttrykker til og med føringer for hvor de ventende utøverne kan se. Aktiviteten a) blir da et slags organiserende prinsipp for resten av rommet.

Det overordnede målet om å skape en kunstnerisk produksjon danner samhandlingsgrunnlaget for Pasifika Voices' Va Tapuia. Å 'hengi' seg til denne prosessen er å 'hengi' seg til realiseringen av dette målet og hva enn det måtte kreve. Som nevnt anser jeg her 'hengivelse' for å være en samlereferant, et deixis, som i sin bruk er med å definere situasjonen, hva som er relevant, hva som er irrelevant, medvirkende og motvirkende. Den er en markør for *hva som hører øvingen til* og samtidig *hva som faller utenfor*. Et diskursivt uttrykk for praksiser som i stor grad gikk sin gang pre-refleksivt. Det foregående er mitt forsøk på å gjøre noen av disse ubevisste rutinene og ritualene synlige i et forsøk på å peke på Pasifika Voices 'kultur' som tilblivelsen av et kroppslig rom der et repertoar av genrespesifikke flyt-opplevelser utarbeides som i siste instans er ment å 'puste liv' inn i oseaniske mennsker og forandre deres liv til det bedre. Samtidig som utøvernes 'hengivelse' til Pasifika Voices' Va Tapuia er ment å inspirere et kommende publikum, er den som vi har sett, også ment å inspirere utøverne selv. Som Igelese sa over var målet at utøverne etter å ha vært en del av Pasifika Voices kunne «oversette» den hengivelseskunsten som den kunstneriske utfoldelsen krever til livene sine. Slik Eroni har gjort i sitt arbeid for LGBT-rettigheter i en årrekke.

Modellen over er arbeidet ut av empirien min fra Oseania-senteret, men jeg tror også den kan være fruktbar i andre analyser av et kroppslig roms tilblivelse. Religion, tradisjon, værforhold og sykdom er her relativt til de gjeldende utøvernes lokale virkelighet. I en annen kontekst vil disse entitetene bety noe annet. Likevel vil jeg foreslå at denne modellen kan være et nyttig verktøy i analysen av et gitt kroppslig roms tilblivelse og i så fall kan den være utgangspunkt for komparasjon.

Etter øvingen fra det empiriske eksempelet over fant jeg umiddelbar respons til peptalken i en facebookstatus fra Jolame hvor både Lasarusa og Igelese hadde kommentert:

Jolame: Karmen rehearsals was awesome today. Inspirational words from the amazing Larry Thomas and Igelese Orikene Ete emphasizing on commitment, listening and hearing. An amazing opportunity for us the cast to get words of wisdom from two sons of the Pacific who have made names for themselves over the years...

Lasarusa: ... really have to pull up my socks and commit to the best of my ability.. (these) are some ways we do realise that we are slackening !! (L)ectures from directors, but come to think of it praises and words of thanks awaits us at the end of the road after a kick and slaps from our backsides.. lol.... thanks alot mr Igelese Ete and mr Larry Thomas.. So proud to call you gentleman DIRECTORS for this amazing production. See you all on monday. Vinaka.

Igelese: Vinaka Jolame for the kind words & also Lasarusa ... Karmen is going to be amazing ...and (it) will take ALL of US to take it (to) that world class inspirational level. Keep up the great work Jolame and the rest of the Karmen Cast & Team.. Bring it on ...& Keep on keeping on:) Blessed weekend.»

Konkluderende bemerkninger.

Hau'ofa utviklet Project New Oceania i dialog med en autentisitetsdebatt på slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet. En debatt som kan sies å ha vokst ut av et antropologisk paradigmeskifte på 1970 og 1980-tallet som opprotet faget fra sine tidligere tatt-for-gittheter og tvingte den til å reevaluere sin egen status, sine egne muligheter og sin praksis (Ortner, 1984). En bevegelse som ristet langt inn og ned i det antropologiske rotfeste til så grad at fagtradisjonen skiftet ham og fikk en mer ideografisk, partikulær og fortolkende innretning – det konstruksjonistiske (e.g. Holy, 1996. Smedal, 2000. Carsten, 2002). Debatten dreide seg rundt *The Invention of Tradition* og *The Invention of Culture* og diskuterte hvem som hadde eierskap til visse historier og kunnskaper; hvem som har autoriteten til å legitimere visse

eierskap til visse historier og kunnskaper; og hvorvidt tradisjoner er autentiske, inautentiske eller noe imellom (Hobsbawn and Ranger, 1984, Wagner, 1975).

Denne formen for mistenkeliggjøring av kulturell produksjon kan sees på som et uttrykk for det Kapferer og Hobart (2005) kaller «den svake orientering til estetiske prosesser». Flere politiske grupperinger fra Hawai`i til New Zealand, New Caledonia, det aboriginiske Australia, Vanuatu, Solomonøyene og Papua New Guinea mobiliserte kulturelle elementer og fortider om forfedrenes måter å leve på i deres kamp for selvstendighet i en postkolonial tid (Keesing, 1989). Å stille spørsmål til disse konstruksjonenes autensitet relativ til en vestlig lineær historiografi, delegitimerer ikke bare rollen kreativitet spiller i hva tradisjonalt er, men kan i siste instans ende opp med å svekke Stillehavsmenneskers kamp for selvstendighet.

Hau`ofa tar kraftig avstand fra en slik type mistenkeliggjøring i Project New Oceania (Hau`ofa, 2008: 76). Poenget er ikke at Hau`ofa avskriver den vitenskapelige historiografien, han skriver til og med at man burde alliere seg med den (Hau`ofa, 2008: 65). Poenget er, som de analytiske rammeverkene i *The Invention of Tradition* og *The Invention of Culture* begge peker mot, at kultur og tradisjon ikke er fryste størrelser som mistes og assimileres bort i «moderniserings»-prosesser (Hviding, 1996: 29). De er ikke ahistoriske museumsgjenstander fra en arkaisk tid. Tradisjon og kultur i Stillehavet er som Kalissa Alexeyeff skriver i boken *Dancing from the Heart*; distinkte måter forandring hender på og praksiser som eksperimenterer med moderniteten (2009: 20 og 31, sitert i Jensen, 2012).

De er pågående kreative prosjekt som på den ene siden inkorporerer kulturell flyt og på den andre siden konstituerer kulturell kontinuitet (Jensen, 2012). Som nevnt er ikke Oseanias historie hovedsakelig et deskriptivt anliggende, den er arkivert gjennom en oraltradisjon av kunstformer. Den er ikke kun retrospektiv og reaktiv, men prospektiv og proaktiv. Hau`ofas svar er ikke mer mistenkeliggjøring av konstruksjoner, men aktiv deltagelse i det kreative prosjekt som Oseania innebærer og det er dette Oseania-senteret er grunnlagt på og Pasifika Voices bringer videre.

Fra dette perspektivet var det ikke bare oseaniske menneskers konseptualiseringer om seg selv og sin verden som sto på spill i den småliggjørende neokolonialismen Hau`ofa gjorde motstand mot. Det var en skadelig frembringning av oseaniske menneskers faktiske virkelighet. Oseania-senteret er ikke da kun bygd på parolen om å forandre oseaniske

menneskers representasjoner av seg selv, men den er ment, i kraft av sine kunstneriske prosjekter, å være med på å frembringe den oseaniske virkeligheten de lever i og gjennom på en styrket måte. Pasifika Voices er i dette henseende ikke bare et kor, men en 'kultur', en bestemt lokal virkelighet, et kroppslig rom åpnet i en forhandlende prosess med den større virkelighet; det jeg over kalte Pasifika Voices' *Va Tapuia*. Dette er en indre virkelighet som skapes for å i fremføringen nå inn til og berøre de gjeldende på måter som 'puster liv' inn i deres verden på intervensjonerende måter. Det er et ontologisk prosjekt der en dobbel inspirasjon muliggjøres. Med-skapingen og opprettholdelsen av et *Va Tapuia* bydde på mange utfordringer som forsøksvis ble forebygget eller bygget inn i prosjektets målrettede arbeid og 'kultur'. Gjennom en rekke teknikker og praksiser hos utøverne i interaksjon med hverandre og med omgivelsene a) åpnes en indre virkelighet opp der b) et repertoar av genrespesifikke flyt-opplevelser utarbeides, internaliseres og fremføres, c) og der en dobbel inspirasjon muliggjøres - hos utøverne selv og i siste instans hos tilskuerne.

Pasifika Voices er i dette henseende et hypermoderne eksempel på et ontologisk aktørskap som ligger latent i hvordan Stillehavsmennesker alltid har vært i verden. Ved å fremkalle 'vanua' og 'lotu' sammen med kontemporære kunstformer innenfor et pan-oseanisk rammeverk puster Pasifika Voices liv inn i oseaniske mennesker, deres kultur og deres virkelighet slik Oseania-senteret har gjort siden sin grunnleggelse i 1997 og i tråd med slik oseaniske mennesker har deltatt i skapelsen av deres virkelighet siden lenge før europeerne kom inn i regionen.

Avslutning.

Det var trist og samtidig godt å sette seg på bussen som ville bære meg tilbake gjennom regnskog, by og landsby til vestkysten og flyplassen i Nadi. Vekk fra vindusløse busser i grønn og lilla, vekk fra yangonadrikkende konstruksjonsarbeidere, vekk fra dengue-mygg og løshunder, nattåpne barbeque-stands og en overflod av tutende second-hand taxier. Vekk fra tungetale og hymnesang, sandaler og sulu, rugby og Fiji Gold. Og vekk ifra Hau'ofas «We are the Ocean...» på Oseania-senterets ytre vegg og Ben Fongs 8 meter høye sjømonster som stirrer på forbispaserende med et utpoppet øye. Og vekk fra disse fantastiske menneskene jeg har fått lov til å bli kjent med og denne utrolige oseaniske kunsten som bare vokser og vokser.

Det slår meg hvor mye mer et feltarbeid er enn en avhandling. Feltarbeidet som dette er basert på er en av de mest utfordrende og givende opplevelsene jeg har hatt i mitt liv. Ikke bare har det gitt meg en enorm respekt for antropologer og den antropologiske metode, ikke bare har det plantet en interesse for Stillehavet og dets mennesker dypt inn i mitt vesen, det har gitt meg venner for livet. Og igjen står kun takknemmelighet. Det er noe som er gitt meg som begynner å finne en artikkel i disse sidene. Det er igrunn først nå jeg føler meg utrustet til å dra ut på feltarbeid.

Som så mange av mine kollegaer er det mye jeg ville gjort anderledes. Jeg tror dog dette er uttrykk for den enorme læringskurven som et første feltarbeid innebærer. På mange måter føler jeg å ha lært mer dette siste året enn jeg har gjort noe annet år iløpet av min utdanning. Og jeg vil tilbake. Jeg føler meg ikke ferdig med denne regionen. Det er så mye mer å si og det er så mye mer å lære. Jeg velger dermed å anse denne utforskningen som en start heller enn en avslutning og håper jeg får mulighet til å vende tilbake.

Det var både rart og fint å møte mine venner igjen da de ankom Bergen for å spille *Moana: The Rising of the Sea* som del av Festspillene i Bergen. «Moana», beskrevet av Hereniko som vitenskap og oseanisk kunst forent i en dobbelskrogs-kano, markerer da på en måte både starten og slutten på min reise. For nå er Igelese Ete, Pasifika Voices og Peter Rockefeller Espiritu og Oceania Dance Theatre igjen samlet for å bringe denne viktige meldingen ut i verden. Når jeg skriver dette er det kun et par timer før ensemblet opptrer for EU-parlamentet i Brussel. I midten av denne fremføringen kommer Høvding Telematua spilt av ODT's grunnlegger Allan Alo til å adressere politikerne direkte med en tale skrevet av Vilsoni Hereniko. Jeg finner det da passende og avslutte avhandlingen med denne.

Chief Telematua's speech to the United Nations.

Talofa, Bula, Malo, Lelei, Kia Ora, Kona Mauri, Hafa Adai ...

Greetings to you all, in all our Pacific languages, from our Pacific toungs.

Thank you, for this opportunity to address the nations of the world.

The United Nations!

My name is Chief Telematua,

and I speak on behalf of the people of the Pacific Islands.

One voice for many Voices!

Our islands are sinking, swallowed up by the rising seas.

Swallowed up by ways of life in which money and developement and fossil fuels and greed have caused the rising seas to overcome us.

Soon.

We'll be forced to abandon these beautiful islands

of white sandy beaches, coconut palms, blue skies, and dazzling sunsets.

What some of you call Paradise!

By the way, did you enjoy our dances and our music?

If we lose our lands, they too might disappear,

along with our languages, our oral traditions. Our world,

and yours too, will be a poorer place, don't you think?

Even if you're willing to welcome us to your shores,

what about the bones of our ancestors?

How can we forget our past, our ways of life? Our heart and our soul?

You ask: how can you help? What can you do?

Here's how. You can be our advocate. Wherever you are! Spread the word about us.

Tell them we are drowning, that WE may be forced

to give up these islands

that have given us life, for thousands of years.

Should we be forced to relocate,

our desire is to be able to leave with our DIGNITY intact.

Do not call us climate change refugees.

We do not deserve that label. Instead,

call us migrants to a new land,

where we will rebuild our lives, piece by piece, slowly, but surely.

When people ask you about us, tell them this one thing: that when you saw us leave,
we left with DIGNITY. Our heads held high, as the tears rolled down our eyes.

May God bless you all!

Referanseliste.

Abu-Lughod, Lila

(1990) *The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power through Bedouin Women*. *American Ethnologist* 17 (1): 41-55.

Alexeyeff, Kalissa

(2009). *Dancing from the Heart*. Honolulu: University of Hawai'i press.

Borofsky, Robert

(2000). *Remembrance of Pacific Pasts: An Invitation to Remake History*. Honolulu: University of Hawai'i press.

Carey, Felice.

(2006). *Peace Through Music: Music and Multiculturalism in Fiji*. Sist åpnet 17 Juni , 2015, fra http://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1312&context=isp_collection

CIA, The world factbook – Fiji.

Sist åpnet 17 juni, 2015, fra <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/fj.html>

Csikszentmihalyi, Mihaly.

(1975). *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass.

(1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row.

Dina among top three.

(2015, May 8). Retrieved June 21, 2015, from <http://www.fjtimes.com/story.aspx?id=304952>

Duranti, Alessandro.

(2003). *Indexical Speech across Samoan Communities*. Fra *Anthropological Conception of Space and Place* (1st ed., pp. 110-127). Blackwell Publishing.

European Consortium for Pacific Studies.

(n.d.). Retrieved June 17, 2015, from <http://www.ecopas.info/>

Farsethås, Hans Christian.

(2009) *Disiplin, biopolitikk og regjering. Foucaults maktanalyser*, Agora nr. 2-3. 225-246

Goldsworth, David.

(1998). "Popular Music: Fiji". Fra *The Garland Encyclopedia of World Music: Australia and the Pacific Islands*. (Adrienne L. Kaeppler and J.W. Love. ed., Vol. 9). New York and London: Garland Publishing.

Hau`ofa, Epeli.

(2008). *We are the Ocean: selected works*. Honolulu: University of Hawaii Press.

(1983). *Tales of the Tikongs*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Harari, Yuval Noah

(2008). *Combat flow: Military, political, and ethical dimensions of subjective well-being in war*. *Review of General Psychology*, 12(3), 253-264.

Hereniko, Vilsoni.

(2006) *Dancing Oceania*. Sist åpnet 3. August, 2015, fra http://www.hawaii.edu/cpis/dance/APT5_Vilsoni.pdf

Hoëm, Ingrid

(2004). *Theatre and political process: Staging identities in Tokelau and New Zealand*. New York: Berghahn Books.

Hobsbawm, Eric J. E. og Ranger, Terence O.

(1984). *The Invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Holy, Ladislav

(1996). *Anthropological perspectives on kinship*. London: Pluto Press.

Higgins, Katherine

(2009). *The Red Wave Collective: The Process of Creating Art at the Oceania Centre for Arts and Culture*. *The Contemporary Pacific*, 21, 35-70.

Hviding, Edvard

(1996). *Guardians of Marovo Lagoon: Practice, place, and politics in maritime Melanesia*. Honolulu: University of Hawai'i Press ;.

I am the adopted and illegitimate child of the sea.

(2014, November 5). Retrieved June 21, 2015, fra <http://whitefungus.com/i-am-adopted-and-illegitimate-child-sea#sthash.L7g4qrKI.dpuf>

IPCC Fifth Assessment Report.

(n.d.). Retrieved June 17, 2015, from <https://www.ipcc.ch/report/ar5/>

Jensen, Camilla Aasmundsen

(2012) *Dance Encounters: Exploring Cook Islands Identity Through Staged Performance*. Universitetet i Bergen.

Kapferer, Bruce & Hobart, Angela

(2005). *Aesthetics in Performance: The Aesthetics of Symbolic Construction and Experience* Fra *Aesthetics in Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience*. New York og Oxford: Berghahn Books.

Keesing, Roger M.

(1989). *Creating the Past: Custom and Identity in the Contemporary Pacific*. *The Contemporary Pacific* 1 (1-2): 19-42.

Lawrence-Zúñiga, Denise & Low, Setha

(2003). *The anthropology of space and place: Locating culture*. Malden, MA: Blackwell Pub.

Marsh, Selina T.

(1999). *Here our words*. Fra *The Pacific Islands: Environment & Society*. Hong Kong: The Bess Press. 166-177

MASSIVE MUSICAL TALENT IN FIJI.

(2007, November 13). Sist åpnet 25 juni, 2015, fra <http://fjituwawa-news.blogspot.no/2007/11/massive-musical-talent-in-fiji.html>

Merleau-Ponty, Maurice.

(1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax forlag.

Nakamura, Jeanne & Csikszentmihalyi, Mihaly

(2001). *"Flow Theory and Research"*. Fra C. R. Snyder Erik Wright, og Shane J. Lopez. *Handbook of Positive Psychology*. Oxford University Press. 195–206.

Nunn, Patrick D.

(2007). *Space and Place in an Ocean of Islands: Thoughts on the attitudes of the Lapita People toward Islands and their colonization*. *South Pacific Studies*, 27(2), 25-35.

(2009). *Vanished islands and hidden continents of the Pacific*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Ortner, Sherry B.

(1984). *Theory in Anthropology since the Sixties*. Fra *Comparative Studies in Society and History*, 26(1), 126-166.

Pacific Centre for Environment and Sustainable Development.

(n.d.). Sist åpnet 17 juni, 2015, fra <http://pace.usp.ac.fj/>

Said, Edward

(1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books (Random House).

Schechner, Richard

(1985). *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Regional Geography of the World

(n.d.). *Chapter 13 - The Pacific and Antarctica*. Sist åpnet 3. august, 2015, fra <http://2012books.lardbucket.org/books/regional-geography-of-the-world-globalization-people-and-places/s16-the-pacific-and-antarctica.html>

Remme, Jon Henrik Ziegler

(2013). *Den ontologiske vendingen i antropologien*. Norsk Antropologisk Tidsskrift, (1), 6-24.

Rigby, Nigel.

(1994). *Tall Tales, Short Stories: The Fiction of Epeli Hau'ofa*. Fra *World Literature Today*, 68 (1, Winter), 49-52.

Russel, Joan.

(1997). *A "Place" for Every Voice: The Role of Culture in the Development of Singing Expertise*. *Journal of Aesthetic Education*, 31 (4) 95-109

(2001). Born to sing: Fiji's "singing culture" and implications for music education in Canada. *McGill Journal of Education*, 36(3), 197-218.

Ryle, Jacqueline

(2010). *My God, My Land: Interwoven paths of Christianity and tradition in Fiji*. Farnham, England: Ashgate.

Sands, Robert R.

(2002). *Sport Ethnography*. Champaign, IL: Human Kinetics.

Schieder, Dominik

(2012). *Rugby in Fiji: Unifying and Dividing a Multi-Cultural Society*. Sist åpnet 26 Juni, 2015, fra http://www.pacific-news.de/pn37/PN37_Schieder.pdf

Smedal, Olaf H.

(2000). *Blod, sæd, moral og teknologi. Hva slektskap brukes til*. Fra Mellom himmel og jord: Tradisjon, tendenser og teorier i sosialantropologien. Bergen: Fagbokforlaget. 115- 159

Talapusi, F.

(2009). *I am the fanua*. Sist åpnet 20 juli, 2015, fra <http://www.oikoumene.org/en/what-we-do/climate-change/time-for-creation/2009-prayers-from-the-pacific>

Teaiwa, Katerina M.

(2011). *Choreographing Oceania*. Fra UNESCO, Island as Crossroads: sustaining cultural diversity in small islands Developing States. Redigert av Tim Curtis. Paris. 143-154.

(2011, March 31). *Cultural policy, festivals and the performing arts in Oceania* by K. Teaiwa. Sist åpnet 12 Juli, 2015, fra <https://www.youtube.com/watch?v=UKXtJMGnvUs>

Tokalau, T.

(2014, April 3). *Perfect remake*. Sist åpnet 25 juni, 2015, fra <http://www.fjitime.com/story.aspx?id=264538>

Torgersen, Eilin.

(2010). *The Social meanings of Hula: Hawaiian traditions and politicized identities in Hilo*. Bergen: Universitetet i Bergen.

Toren, Christina

(1999). *Mind, materiality, and history: Explorations in Fijian ethnography*. London: Routledge.

Wagner, Roy

(1975). *The Invention of Culture* (1981 ed.). Chicago: The University of Chicago Press., London.

Wilson, Rob

(2009). *Be always converting, be always converted: An American poetics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Wenger, Etienne

(1998). *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

World Rugby Rankings.

(2015, June 22). Sist åpnet 25 juni, 2015, fra <http://www.worldrugby.org/rankings>

