

DET TREDJE SPRÅKET

Martin Engebretsen (red.)

Multimodale studier av interkulturell kommunikasjon
i kunst, skole og samfunnsliv

Det tredje språket

Multimodale studier av interkulturell
kommunikasjon i kunst, skole og samfunnsliv

MARTIN ENGBRETSSEN (RED.)



PORTAL

© Portal forlag 2015

ISBN: 978-82-8314-036-1

Boken har fått støtte fra Universitetet i Agder, Fakultet for humaniora og pedagogikk

Design: Rune Eilertsen

Omslagsdesign: Rune Eilertsen

Trykk: Dardedze holografija, Latvia

Font: Minion Pro 10,5/13.3

Papir: 130g/m2 MultiArt Silk



Alle henvendelser om denne boken kan rettes til:

Portal forlag AS

Agder Allé 4

4631 Kristiansand

www.portalforlag.no

post@portalforlag.no

Det må ikke kopieres fra denne boken i strid med åndsverkloven eller fotografiloven eller i strid med avtaler inngått av KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

■ Grenseoverskridende formidling på YouTube

Digital historiefortelling som interkulturell kommunikasjon

Martin Engebretsen

INNLEDNING

Hvordan kan en animert kortfilm, laget av en ungdom i et land langt borte, bidra til å skape empati, forståelse og interesse for mennesker med fremmedkulturell bakgrunn i våre egne nordiske samfunn? Det kan – i alle fall potensielt – skje når filmen er distribuert over en populær videodelingstjeneste som YouTube, og når

på tvers av språk- og kulturgrenser.

Sosiologen Anthony Giddens påpeker at borgerne i et moderne, komplekst samfunn må utvikle en avansert form for selvrefleksjon for å kunne håndtere sin egen omverden (Giddens 1991). Og for å utvikle en slik form for selvrefleksjon trenger de tilgang til tekster som tilbyr beskrivelser av og perspektiver på denne kompleksiteten. Dagens skandinaviske samfunn er komplekse på mange måter, hvorav sammensetningen av individer og grupper med ulike – og ofte sammensatt –

til å håndtere vår egen komplekse og flerkulturelle omverden? Hva slags tekstlige

en kort videofilm skapt av en 21-årig kvinne med bakgrunn fra Libanon, men bosatt

oppgaven var å skape kortfilmer som evner å kommunisere erfaringer knyttet til migrasjon og kulturmøter.

Våre nye digitale arenaer for kommunikasjon har skapt en ny offentlig samtale i og omkring vårt flerkulturelle samfunn. Thomas Hylland Eriksen (2011) påpeker

for etterkrigstidens moderniseringsprosesser, og de tar begge av for alvor rundt 1990. De to prosessene har også sterke innbyrdes relasjoner. De både uttrykker og skaper nye former for kompleksitet, og de tilbyr samtidig nye former for sosial

fleksibilitet. Men under det hele, som en evig klingende resonansbunn, ligger de dype nye rammer for menneskelige prosjekter, som likefullt stadig kan være forankret i og individualitet» (Eriksen 2011: 24).

En digital arena som YouTube deles av mennesker på tvers av kulturer og landegrenser, den slipper nye stemmer til i så vel lokale som globale samtaler, og den inviterer til nyskapende, multimodale uttrykk. YouTube er den tjenesten i

av levende bilder (Snickars og Vonderau 2009). Selv om tjenesten i økende omfang benyttes av store aktører til kommersielle formål, fungerer den fremdeles som en sosial videodelingstjeneste med betydelig demokratiserende potensial. Både gjennom bredden av uttrykk i videoklippene og gjennom kommentarene som følger klippene, fungerer YouTube som «... a technology of normalization», som bidrar til å alminneliggjøre det som ellers kan bli ansett som avvikende og annerledes (Snickars og Vonderau 2009: 16).

I denne artikkelen er det imidlertid ikke primært distribusjonsplattformen som er i fokus, men snarere de komplekse uttrykkene som distribueres. Jeg studerer kortfilmen *Trab Laus* fra et multimodalt, sosialsemiotisk perspektiv, og jeg drøfter dette filmuttrykkets potensial for å kommunisere transkulturelle erfaringer – på tvers av kulturgrenser. Siden multimodal analyse av film ikke er noen utbredt øvelse innen tekstanalyse, ei heller innen filmanalyse, kan artikkelen også fungere som et metodeeksempel på nettopp dette.

TRAB LAUS – EN FORTELLING OM Å JAKTE PÅ TILHØRIGHET

minutter lang film som vant førstepris på den internasjonale kortfilmfestivalen Plural+

til å produsere kortfilmer som tar opp temaer som migrasjon, mangfold og sosial integrasjon.¹ Festivalens uttalte mål er å bidra til dialog mellom unge mennesker fra ulike kulturer. For å oppnå dette målet distribuerer den de beste filmene både på sine egne nettsider og på andre nettsteder innrettet mot deling av film og video.

1 På festivalens nettsider skriver arrangørene blant annet dette om organisasjonens tilhørighet: “PLURAL + is a joint initiative between the United Nations Alliance of Civilizations and the International Organization for Migration, with a network of over 50 partner organizations, who support the creative efforts of young people and distribute their videos worldwide.” Om målsettingen heter det: “PLURAL+ aims to support dialogue between young people from different cultures, and in the process, increase awareness and respect for diversity” (<http://pluralplus.unaoc.org/about/> – nedlastet i april 2014).

Trab Laus kan ses både på YouTube og Vimeo samt på en rekke mindre kjente nettsteder som [Imdb.com](http://imdb.com), asiancinevision.org og goodnesstv.org.

er det også mulig å kommentere filmen og stille spørsmål til opphavskvinnen, Tania Safi, og man kan se filmen teksten på flere språk.³ flere måter i denne bokas kontekst. Filmene er interessante som et multimodalt uttrykk

som migrasjon og tilhørighet. Og den er interessant som en særegen medietype, nettvideoen, som muliggjør både en svært fleksibel fortellerform, bred spredning,

Filmene har en spillelengde på fem og et halvt minutt, og den er satt sammen av animerte tegninger, fotografier, videoklipp, overstemme (opphavskvinnens egen fortellende stemme), musikk og reallyd (trafikkstøy, markedslyder, bakgrunnsmusikk

faller filmene inn under den fremstillingsformen som gjerne kalles «digital fortelling»

4

til Tripoli, der familien opprinnelig kommer fra, og der blant annet farmoren, Nana, fremdeles lever i en enkel leilighet. Det er åtte år siden sist hovedpersonen besøkte Tripoli og Nana, og hun har i mellomtiden utviklet seg fra å være et barn til å bli en

forteller «I had to go home», og en videosekvens i nedtonet realisme (svart-hvitt og «uroelig» kamera) viser scener fra en flyreise samtidig som intromusikken spiller en sorgmunter poplåt. Intro-sekvensen omfatter også et motto-preget sitat lagt i liten skrift over videobildene. Sitatet kommer i to atskilte sekvenser, med pause imellom: «A man has to breathe by his two lungs to live» og deretter: «I breathe by my two lungs, Lebanon and Australia.» Etter siste sekvens følger navnet Said Rihaoui.

som dominerer presentasjonen. Gjennom tegninger og dempede bakgrunnslyder får vi være med jeg-personen og faren i bil fra flyplassen til Nanas hus, vil bli med henne og broren på den livlige markedsplassen og siden på fjelltur, og vi får delta i farens og

av filmene observerer vi jeg-personen liggende på en madrass i et mørkt rom mens hun lytter henvært til de eksotiske lydene utenfra. Filmene slutter imidlertid i dyp kontrast

2 Se filmene på <http://www.youtube.com/watch?v=HRkVKMDRWKQ>

3 En versjon med spansk teksting kan ses på http://www.youtube.com/watch?v=fL44G_Nsjs8. På en av nettstedene der filmene ligger, tilbys verktøy for å tekste filmene på stadig nye språk: <http://www.amara.org/nb/videos/NXu7km1EaBz/info/trab-laos/>

4 I denne konteksten skal «digital fortelling» forstås i bred forstand, som et digitalt, multimodalt format tilgjengelig for så vel profesjonelle som «vanlige mennesker» for å produsere og formidle fortellinger.

selv da hun våkner fra drømmen. I filmens aller siste scene ser vi jeg-personen stå i mørke foran en halvåpen dør idet et kraftig smell fyller lydbildet og skjermen går i svart.

Nettstedene filmen distribueres på, tilbyr en del kontekstualiserende informasjon om filmen. Det fremgår blant annet at den unge filmskaperen har utført hele produksjonen alene, at hun brukte åtte måneder på å lage alle håndtegnene, skanne dem inn og manipulere dem digitalt, og at introduksjonsmusikken er laget av brorens band, *Circle*, der hun selv tidligere spilte trommer.⁵

NOEN TEORETISKE RAMMER FOR STUDIEN

Å skape mening i sammensatte tekster

Analysen som utføres i denne artikkelen, bygger på sosialsemiotisk multimodalitetsteori. Som omtalt i bokas innledningskapittel er sosialsemiotikken en analytisk

prosesser i samspillet mellom mennesker. Mens sosialsemiotikkens opphavsmann, M.A.K. Halliday, utviklet analysemetoder for å studere meningsskaping i muntlig og skriftlig samhandling,⁶ har mange av hans etterfølgere utvidet interessefeltet til

og layout (Kress og van Leeuwen 2006), kroppsspråk (Norris 2004), farger (van Leeuwen 2011), musikk (Machin 2010) og film (Burn 2013). Felles for de fleste

semiotiske) i lys av deres brukssituasjon (det sosiale).

Typiske interesser i en sosialsemiotisk multimodal analyse er å identifisere de semiotiske modalitetene som er i spill i en kommunikasjonshendelse, vurdere hva slags semiotiske oppgaver de enkelte modalitetene utfører, og – aller viktigst, men også mest problematisk – vurdere hvordan disse modalitetene samspiller i det helhetlige uttrykket (jf. Jewitt 2009). I Engebretsen (2012) poengteres det at variasjoner mellom harmoni og spenning i det multimodale samspillet kan bidra til å skape en spesiell form for dramaturgi i semiotisk komplekse verk.

Andrew Burn (2013) har tillempet det sosialsemiotiske analyseapparatet til studier av film og video og gjort det anvendelig blant annet i sammenhenger der unge aktører benytter video som et ekspressivt, personlig uttrykk eller i en læringsprosess. Han skisserer hvordan man ved hjelp av et rutenett kan påvise de konkrete valg som filmskaperen på et bestemt punkt i filmen har gjort innenfor hver enkelt modalitet (bilde, dialog, musikk osv.). Langs den vertikale akse synliggjør

5 Se <http://www.imdb.com/title/tt2221794/> og <http://www.youtube.com/watch?v=HRkVKMDRWKQ>

6 Se f.eks. Halliday 1978.

rutenettet den sekvensielle filmutviklingen som alle modalitetene i fellesskap skaper. Denne metoden vil også jeg benytte i analysen av *Trab Laus* for å beskrive hvordan et særegent samspill mellom animert tegning, foto, video, tale, skrift, musikk og reallyd skaper meninger i noen særlig viktige passasjer i filmen. Et vesentlig poeng i artikkelen er drøftingen av hvordan denne komplekse meningsskapingen har evne til å kommunisere på tvers av kulturgrenser. Kan filmens uttrykk fungere som et «tredje språk», som overskrider de grenser som kulturenes verbalspråklige vokabularer setter for kommunikasjonen?

Digitale medier i samfunnet

som kan defineres som ubrukt potensial for endring (...), er blitt utvidet på alle felt som har å gjøre med deterritorialisert kommunikasjon.»⁷

Nettverksmediets fleksibilitet kan også beskrives med sosiosemiotiske begreper. Den digitale medieteknologien innebærer allmenn tilgang til både produksjon og

egnet til kommunikasjon over kulturelle grenser. Blant annet gjør teknologien det en gammel uttrykksform

i en dynamisk, animert versjon. Anna Ursyn (2008: 171) skriver:

Storytelling by drawing pictures is about delivering emotions; visceral, emphatic, or voyeuristic. (...) Animation in storytelling allows us to slice through the time dimension to enhance dramatic actions, show suspenseful obstacles, and build tension before resolving a conflict.

ANALYSE AV TRE FILMSEKVENSER

fungerer som representasjon og kommunikasjon i en tverrkulturell kontekst, har jeg valgt ut tre korte sekvenser fra filmen for nærmere undersøkelse. Den første viser avreisen, der video, skrift og musikk er de bærende modalitetene. Den neste er en nøkkelscene midt i filmen, der jeg-personen har filmens eneste dialog med bestemoren, Nana. Her benyttes både fotografi og reallyd i tillegg til overstemme og animert tegning. Til slutt ser vi på sluttscenen, der skiftet mellom drøm og virkelighet

⁷ Denne definisjonen av fleksibilitet gir Eriksen med referanse til Bateson 1972 og Eriksen 2005.

Utvalget av de analyserte sekvensene er styrt av to hensyn. For det første ønsker jeg å studere sekvenser som er særlig vesentlige i filmens dramaturgiske oppbygning. Inngangen, med selve reisen, og avslutningen, med oppvåkningen til det dramatiske granatsmellet, er åpenbart viktige sekvenser i helheten. Den midtre sekvensen er valgt fordi hovedhensikten bak jeg-personens reise er å treffe Nana og dette er den eneste sekvensen der de to faktisk har en dialog. Her berører vi også det andre hensynet, nemlig at de valgte sekvensene skal kunne si noe vesentlig om filmens potensial for å kommunisere på tvers av kulturgrenser. I møtet mellom jeg-personen og Nana er det nemlig tydelige spenninger mellom hva som sies, og hva som vises. Det er en flertydighet her, et betydelig rom for individuell tolkning. Dette raue tolkningsrommet, som gir betraktere med ulik bakgrunn mulighet for selv å skape filmens mening, er for øvrig noe som preger flere sekvenser i filmen, og som muligens gir filmen de estetiske kvalitetene som førte til festivaljuryens anerkjennelse. Dette er noe vi skal komme tilbake til.


Et analytisk rutenett kan som nevnt brukes til å vise forholdet mellom det i filmen som skjer samtidig, og det som skjer i sekvens. Langs den horisontale akse deler vi nettet inn i felter ut fra hvilke modaliteter vi ønsker å trekke frem i analysen. Burn (2013) påpeker at filmatiske submodaliteter som *kameraføring* og *klipping* gjerne kan få oppmerksomhet i et slikt oppsett. Mitt oppsett er imidlertid mer grovskåret, siden jeg ønsker å undersøke hva som foregår parallelt i alle hovedmodalitetene: i det visuelle uttrykket, i skriften, i talen (overstemmen), i musikken og i reallyden.⁸

Inngang – reisen til Libanon (0.13–1.00)⁹

Visuelt uttrykk	Skjerm bilde	Skrift	Tale	Musikk	Reallyd
Video		Flyktige elementer av metatekst om filmen	Ingen tale	Munter-melankolsk 70-talls pop	Ingen reallyd
Video		Fortsetter	-	Fortsetter	-
Video		«A man has to breathe by his two lungs to live.»	-	Fortsetter	-

8 Analysen skiller mellom musikk som er lagt til i redigeringen, og musikk som tilhører reallyden. «Tale» betyr i denne analysen alltid fortellende overstemme, lagt til i redigeringen.

9 Tallene i parentes viser scenens plassering i filmens tidsforløp.

Visuelt uttrykk	Skjerm bilde	Skrift	Tale	Musikk	Reallyd
Video		«I breathe by my two lungs, Lebanon and Australia. – SaidRihaoui”		Fortsetter	

I denne tidlige sekvensen er det levende bilder (video) og musikk som er de dominerende modalitetene, men også filmens eneste skriftelementer spiller en rolle her.

Skriften forankrer filmen på flere måter. Metateksten forankrer den i noe konkret, en filmskaper (Safi Pictures) og en by (filmens tittel), mens sitatet som følger etterpå, forankrer den i en idé og et stemningsleie, gjennom bruk av kroppsmetaforikk. Formuleringene om at en person trenger to lunger for å leve, og at Australia og Libanon oppleves som lunger, indikerer at filmen handler om transkulturelle erfaringer og om den kroppslige opplevelsen av stedlig tilhørighet.¹⁰ Lungemetaforikken indikerer at nærvær og fravær kan handle om liv eller død, om opplevelsen av fritt åndedrett eller kvelning.

Åpningssekvensen er det eneste innslaget av videobilder i *Trab Laus*. I resten av filmen er det animert håndtegnning og enkelte innslag av fotografi som utgjør det visuelle uttrykket. Hvilken oppgave har så denne videosekvensen i den multimodale helheten? Og hvorfor er video bare benyttet i starten? Kanskje ligger svaret i at filmskaperen ønsker å markere det skjellsettende skiftet av sted og kultur med et skifte av uttrykksform. Videobildenes realisme egner seg til å forankre fremstillingen i en faktisk, objektiv virkelighet, en virkelighet som handler om avreise, et oppbrudd fra det trivielle og det kjente. Men fra det øyeblikk jeg-personen lander i Libanon, er det et poetisk, stilisert og personlig uttrykk som benyttes, nemlig håndtegningen. I videosekvensen ser vi jeg-personen utenfra, gjennom kameranlinsen. Hun konstitueres som en person i verden, ikke en «tegnefilmfigur». Dermed har den tegnede jeg-figuren vi ser i resten av filmen, fått en referent i virkeligheten, en person vi kan gjenkjenne og identifisere oss med, også utenfor det narrative rommet som filmen bygger.

Videsekvensen skaper også et spesielt rom for gjenkjenning gjennom sitt reisemotiv. Gjennom kameraet får vi sitte ved siden av jeg-personen og titte ut av flyvinduet, se landskapet som representerer det kjente og trygge, forsvinne i det fjerne. Det er en følelse mange kan kjenne igjen, både de som forlater hjemlandet for en kort stund, og de som forlater det for godt. Avreise og oppbrudd er en nærmest universell erfaring i en globalisert verden, og representasjoner som makter å

rom hos en betrakter.

¹⁰ Sitatet er som nevnt navngitt, men hvor det er hentet fra, fremgår ikke av filmens dedikasjoner på slutten.

For at videofilmens uttrykk skal bli mindre realistisk, mindre knyttet til ett bestemt «der og da» og dermed mer åpent for å bli fylt av betrakterens egen innlevelse og erfaring, er den holdt i svart-hvitt og preget av urolig kameraføring og utstrakt bruk av lys/skygge-kontraster. Vi ser heller ikke den reisendes ansikt tydelig, kun i profil. Laura Marks påpeker at kunstfilm ofte kan ha en særskilt evne til å berøre betrakteren gjennom å vekke hennes egne minner, ved å dvele ved det sansbare, utforske detaljer i de fysiske omgivelsene og samtidig skape rom for medskapning

kunstfilm ha en helt spesiell evne til å berøre, mener hun, og peker på at film kan ha en nærmest taktil effekt på sin betrakter:

The title of this book, *The Skin of the Film*, offers a metaphor to emphasize the way film signifies through its materiality, through a contact between perceiver and object represented. It also suggests the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes (Marks 2000: xi).

En slik eksperimenterende holdning til film og video, der man utforsker selve videomediets virkemåter, er ifølge Snickars og Vonderau (2009) et kjennetegn også

seg i video på nye måter. *Trab Laus* kan sies å være en film som bærer spor både av YouTube-generasjonens livlige eksperimentering og kunstfilmtradisjonens mer gjennomarbeidede utforskning av mediet.

Når det gjelder samspeilet mellom modalitetene i denne åpningssekvensen, kan det påpekes at her finnes elementer både av harmoni og av spenning. Den poetiske verbalteksten, som slår fast at en person må puste med to lunger for å leve (kanskje

og estetisk koherent forhold til videouttrykket, som viser en forflytning mellom to kontinenter på en visuelt stilisert måte. Begge uttrykkene bærer en metaforisk kraft som kan knyttes til oppbrudd, diaspora og transkulturelle erfaringer. I dette ligger det også et tydelig element av melankoli, noe som understrekes av skyggeeffektene som preger videobildene. Musikksporet som følger videobildene, kan imidlertid ikke kalles melankolsk. Vi hører en lett, melodios og litt rufsete poplåt i 1970-tallsstil med flerstemt sang – et internasjonalt velkjent tonespråk som signaliserer en ungdommelig ta-livet-som-det-kommer-holdning. Dermed blir den nokså tunge tematikken som er signalisert i videobildene og verbalteksten, ikke lenger så tung og alvorlig likevel.






Vi kan altså oppsummere orkestreringen av uttrykksmidler slik: De levende bildene dokumenterer og skaper gjenkjenning, ordene gir en forankring til sted og

og tilfører et harmonisk og helhetsskapende bakteppe. Til sammen etablerer disse

modalitetene et *topos*, et «sted» for refleksjon og gjenkjenning som kan deles av alle som har en kropp, og som har opplevd både det befriende og det melankolske ved oppbrudd og avreise. Samtidig skaper dette samspillet en forventning om en dramaturgisk utvikling, en forventning frembrakt gjennom kontrasten mellom liv og død i den verbale metaforikken, mellom lys og skygge i videoen, og gjennom den lette musikken som kontrasterer videoens antydende melankoli.¹¹

Møtet med Nana (3.15–3.30 og 3.54–4.30)

Jeg-personen i filmen uttrykker tidlig at reisens mål er å besøke Nana, farmor, som bor i Tripoli, og som er gammel og trett. I oppsettet under vises de to sekvensene i filmen der Nana er i sentrum for oppmerksomheten, først i en ambivalent dialog med jeg-personen, dernest i samspill med sine to sønner (jeg-personens far og onkel), som prøver å muntre henne opp.

Visuelt uttrykk	Skjerm bilde	Skrift	Tale	Musikk	Reallyd
Animert tegning		-	Forteller om Nana, gammel og trett, som spør: «Børster du noen gang håret?»	-	-
Animert tegning		-	Siterer seg selv i samtalen. Ler og innrømmer at hun sjelden børster håret (tegningen viser tårer)	-	-
Animert tegning		-	Forteller om far og onkel som prøver å muntre opp Nana	-	Munter, lokal musikk, gitar, blåsere. Lav nynning til musikken
Animert tegning		-	Forteller at Nana plutselig reiser seg opp og vil gå ut på balkongen	-	Fortsetter, nå med sang på arabisk-klingende språk
Foto, tiltet nedenfra og opp		-	«She sat there in silence, until she felt cold»	-	Fortsetter

11 En grundigere redegjørelse for melankoli i film er gitt i Margareta Dancus' artikkel i denne boka.

Den bærende modaliteten i disse sekvensene, som i filmen i sin helhet, er animerte håndtegninger. Å lage film på denne måten er svært tidkrevende, i tillegg til at det rimeligvis krever en viss tegnekompetanse. På en av nettsidene der filmen vises, forteller den unge filmskaperen, som tidligere nevnt, at hun brukte åtte måneder

verktøy. Til gjengjeld får hun et uttrykk som bærer hennes eget høyst personlige

menneskelig kommunikasjon. Anita Taylor, professor ved Wimbledon College of Art, uttrykker det slik (Taylor 2008: 10):

With a history as long and extensive as the history of our culture, the act of drawing remains a primordial and fundamental means to translate, document, record and analyze the worlds we inhabit.

Hun legger til at tegning har særskilte egenskaper når det gjelder å kommunisere på tvers av kulturgrenser. Hun mener at tegning kan «(..) transcend the barriers of different languages and enhance communication in an increasingly global world» (Taylor 2008: 11).

I de enkle tegningene i filmen til Tania Safi er alle uvesentlige elementer skåret bort, bare hennes eget utvalg av ytre – og iblant indre – omstendigheter er representert.¹² Dermed blir tegningene – i motsetning til både videobildene og fotografiene – en helt subjektiv og på mange måter en grenseløs og fri modalitet. Hensikten er ikke å

av hennes egen opplevelse av den. Håndtegning representerer den erfarte verden ikke gjennom imitasjon, men gjennom seleksjon, reduksjon og transformasjon. Som redskap til å reflektere over vår egen tilværelse tilbyr den dermed ganske andre muligheter enn de som tilbys av medieformer som foto og video.

I en digital medieramme kan håndtegninger gis liv gjennom teknikker for animasjon. I animasjonsformer som dem Safi benytter, der bevegelsene består enten i at ett objekt beveger seg over en statisk bakgrunn, eller bare i at et statisk bilde panoreres, er ikke hensikten å skape illusjon av virkelig liv, som i en kommersiell tegnefilm. Bevegelsen skaper like fullt en utvikling i tid, i motsetning til tradisjonell tegning, som kun utfolder seg i den romlige dimensjonen. Og i motsetning til hva

fra rute til rute som skaper utvikling. Utviklingen utspilles automatisk foran vårt fokuserte blikk, og vi kan konsentrere oss om avkoding og innlevelse i stedet for traversering og utforskning.

¹² For å vise hvor vakkert hun syntes Nanas enkle leilighetsbygg var da hun så det den første, opprømte dagen, tegner hun det som et strålende slott.

spør om hun noen gang steller håret, og at svaret hennes er «nei ...» – tilsynelatende en svært triviell samtale, ut fra verbalteksten å dømme. Men det er flere ting som gjør denne lille sekvensen langt mer betydningsfull. For det første indikerer stemmebruken at fortelleren iscenesetter jeg-personen – altså henne selv – som usikker,

merker vi spenningen som oppstår i samspillet mellom ord, stemme og tegning. Hun sier: «I smiled and said no», og det siste ordet kommer svært stille og forsiktig, etter en ørliten latter. Og rett etterpå viser tegningen i et kort sekund to tårestriper ned fra jeg-personens øyne. Er hun lei seg fordi hun forstår at hun er en skuffelse for bestemoren? At hennes pønkete, vestlige ytre gjør bestemoren trist og oppgitt? Selv om det virker trivielt på overflaten, viser den korte dialogsekvensen oss i et fortettet øyeblikk både et personmøte, et generasjonsmøte og et kulturmøte. Mens bustete hår kan være kult i et vestlig ungdomsmiljø, fremstår det kanskje bare som ustelt i bestemorens verden.

I neste sekvens, der faren og onkelen prøver å muntre opp Nana med sang og dans, innføres på nytt musikk i det multimodale samspillet. Det er musikk med en rytme som ikke er helt ulik den i sporet fra reisesekvensen i innledningen, men som vi likevel gjenkjenner som hjemmehørende i en annen, mer østlig kultur enn vår egen. Musikken er ikke i høykvalitets gjengivelse, den ligger i bakgrunnen som en del av reallyden i den multimodale fortellingen. Fornemmelsen av at musikken

nyning til musikken, en lyd som åpenbart ikke ligger i selve musikkinnspillingen, men i rommet det lyttes i. Musikken åpner dermed en sansemessig nærhet til det

ut på balkongen, plutselig erstattes av et fotografi med samme motiv. Nå ser vi Nana





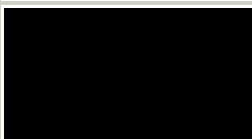
arabiskpregede møbler svakt synlig i bakgrunnen. Gjennom å benytte den digitale fortellerteknikkens typiske vekslinger mellom fotografiske og tegnede elementer, mellom statiske og dynamiske uttrykk, skaper Safi bevegelse mellom det subjektive og det objektive perspektivet, mellom egen opplevelse og fotografiets evne til å «ta oss dit» (jf. Badger 2010: 8). Og vi som betraktere får tydelig demonstrert hvilke *affordanser* – potensialer for meningsskaping – som de to medieformene bærer.¹⁴

13 Kress og van Leeuwen (2001) påpeker at denne formen for meningsskaping ikke ligger i selve modaliteten – her musikken – men i *distribusjonen* av den. I selve medieringen av musikken kan lyd kvaliteten være påvirket på ulike måter, noe som i seg selv skaper forskjellige sansefølelser og assosiasjoner.

14 Med *affordanser* menes de muligheter og begrensninger – det *handlingsrom* – som tilbys av en bestemt modalitet eller en bestemt medieteknologi (se for eksempel Kress og van Leeuwen 2001). Begrepet stammer opprinnelig fra psykologen James Gibson (se bl.a. Gibson 1986).

Utgang – fra lykke til angst (5.00–5.24)

I filmens siste sekvens inntreffer store skiftninger i jeg-personens opplevelse av å være i Libanon, hennes andre hjemland. Gjennom hele filmen har ambivalensen hennes vært antydnet på ulike måter, vi har indirekte blitt fortalt at hun har vekslet mellom å føle tilhørighet og fremmedhet. I sluttscenen kulminerer denne ambivalensen på dramatisk vis. Og det er samspeillet mellom tegning, tale og reallyd som skaper effekten.

Visuelt uttrykk	Skjerm bilde	Skrift	Tale	Musikk	Reallyd
Animert tegning			Forteller om gode kveldslyder fra minareten når hun legger seg i Nanas leilighet		Sang fra minaret og svak musikk fra byen rundt
Uskarp animert tegning			Forteller om en drøm, at hun blir holdt fanget		Skudd, dumpe smell i bakgrunnen
Animert tegning			Forteller at hun våknet, men at lydene fortsatte		Fortsetter
Animert tegning					Fortsetter
Svart skjerm					Nær og kraftig eksplosjon

I øverste rute ligger jeg-personen på en madrass på gulvet hjemme hos Nana. Det er kveld, og hun forteller at det er godt å lytte til sang fra minareten og andre lyder fra «the city that never sleeps». Hun uttrykker både en sterk tilhørighetsfølelse til

one night that this was the only home that I could ever really love.» Så møter hun

ved at tegningene er utdeliggjort. Fra lydsporet hører vi skudd i bakgrunnen. Så forteller jeg-personen at hun våkner opp, men at skuddlydene fortsetter. Deretter

blir fortellerstemmen taus. Mens lydsporet med skudd og dumpe drønn fortsetter i bakgrunnen, ser vi at hun står opp og går mot døren, som står på klem. Et sterkt lys fyller døråpningen. Så avsluttes filmen idet vi hører et stort smell, en eksplosjon, samtidig som skjermen går i svart.

På filmens narrative nivå er avslutningen åpen. Ble huset truffet? Eller hører vi bare et smell i nærheten? Også på det symbolske nivået kan avslutningen tolkes på mange måter. Signaliserer eksplosjonen avslutningen av noe – av liv, av relasjoner, av identitetsbånd? Er det en form for realitetsorientering for en naiv jeg-person? Eller er det bare et forsøk på å formidle en kompleks virkelighet, gjøre den sansbar

og overlater til betrakteren å tolke filmens avslutning.

ET GRENSEOVERSKRIDENDE, MULTIMODALT FILMSPRÅK?

At filmens narrative nivå er åpent for mange tolkninger, åpner også for at andre lag i filmen kan få oppmerksomhet. De enkle animerte tegningene, som tar betrakteren med på en opplevd reise, den rolige og lavmælte fortellerstemmen, som etablerer en hverdagslig fortrolighet til lytteren, musikken og reallydene, som hensetter oss i ulike stemninger og kulturer – alle delene bidrar til en sansemessig rikdom egnet til

som i stor grad er allmennmenneskelige, erfaringer knyttet til oppbrudd, til nære relasjoner, til forventning, trygghet og angst. Samtidig understreker avslutningen filmens dypere tematikk, nemlig den ambivalente vekslingen mellom tilhørighet og fremmedhet, mellom trygghet og angst, mellom fred og uro som kan prege personer som har to hjemland, og som føler seg både hjemme og fremmed i begge.

Filmen viser at det går an å skape empatisk forståelse for mennesker med dramatiske livserfaringer og ambivalente identiteter – enten de lever i Australia eller Skandinavia – gjennom å bruke modaliteter som evner å vekke de grunnleggende

filmatisk språk, som – til dels uavhengig av de verbalspråklige elementene – har et

prosesser av gjenkjenning og erindring kan dette filmatiske språket i heldige tilfeller trolig åpne opp for betrakterens refleksjoner over både eget og andres liv – selv liv som man ellers ikke har forutsetninger for å vite mye om.

LITTERATUR

- Badger, Gerry 2010. *The genius of photography*. London: Quadrille.
- Bateson, Gregory 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine.
- Burn, Andrew 2013. «The kineiconic mode. Towards a multimodal approach to moving image media». Carey Jewitt (red.). *Routledge Handbook of Multimodal Analysis, 2nd Edition*. London: Routledge.
- Gibson, James J. 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.

Polity Press.

- An Interdisciplinary Approach to the Study of Semiotic Complexity». *Learning, Media and Technology* 37/2: 145–162.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2005. «Mind the Gap: Flexibility, Epistemology and the Rhetoric of new Work». *Cybernetics & Human Knowing* 12/1: 50–60.
- Eriksen, Thomas Hylland og Hans Erik Næss (red.) 2011: *Kulturell kompleksitet i det nye Norge*. Oslo: Unipub.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2011. «Hva betyr 'vi'?». Thomas Hylland Eriksen og

Halliday, Michael. 1978. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and meaning*. London: Edward Arnold.

- Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge.
- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen 2001. *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen [1996] 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- van Leeuwen, Theo 2011. *The language of colour. An introduction*. London, NY: Routledge.
- Machin, David 2010. *Analysing popular music. Image, sound, text*. London: Sage.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

London-NY: Routledge.

Vonderau (red.). *The YouTube Reader*: 9–21. Stockholm: National Library of Sweden.

on Drawing. Essays on Drawing Practice and Research: 9–14. Bristol: Intellect.

Ursyn, Anna 2008. «Digital drawing, graphic storytelling and visual journalism».

169–177 Bristol: Intellect.