

Dokumentarisk sannhet

en hybrid utforskning

av Ane Lyngstad Oltedal

Veileder: Cato Wittusen



Universitetet
i Stavanger

Master i dokumentarproduksjon
Institutt for medie-, kultur-, og samfunnsfag
Universitetet i Stavanger
Vår 2015

SENSURSKJEMA for masteroppgave
Institutt for medie-, kultur- og samfunnsfag

Studieprogram: Master i dokumentarproduksjon

Spesialisering: _____

Opptaksår: 2013 Poeng: 120

Er oppgaven konfidensiell? Nei Ja til: _____ mnd _____ år (Maks 2 år)

<p>Fylles ut av instituttet</p> <p>Oppgaven innlevert i 4 eksemplarer: _____ (dato)</p> <p>Signatur mottatt institutt _____</p>

Forfatter(e):

Studentnummer.	Navn:
<u>226327</u>	<u>Ane Lyngstad Oltedal</u>

Tittel

Norsk tittel

Dokumentarisk sannhet - en hybrid utforsking

Engelsk tittel:

Oppgaven har fått karakter:

_____ bokstav

Sensor:

Sted/dato

signatur

Intern sensor:

Sted/dato

signatur

Sensur registrert i databasen:

Sted/dato

signatur

<u>Kapittel 1: Innledning</u>	3
1.0 Innledning	3
1.1 Problemområde og forskningsspørsmål	5
1.2 Begrepsavklaringer	6
1.3 Hybridfilmen	7
1.3.1 Hybridfilmen i en historisk kontekst	7
1.4 Om forskjellen mellom å definere og å utforske	10
<u>Kapittel 2: Metodiske tilnærminger</u>	12
2.1. Dokumentanalyse og kategoribasert analyse	12
2. 2 En slags (autoetnografisk) resepsjonsstudie	13
2.3 En fenomenologisk inspirert metode	14
<u>Kapittel 3: Fem perspektiver på dokumentarisk sannhet</u>	16
3.0 De fem perspektivene oppsummert	16
3.1 Perspektiv en: Filmteksten som sann	17
3.2 Perspektiv to: Dokumentarisk sannhet ligger i kommunikativ ærlighet	19
3.3 Perspektiv tre: Dokumentarisk sannhet ligger i søken etter det	20
3.4 Perspektiv fire: Sannhet i film er viktig, men den er ikke dokumentarisk	22
3.5 Perspektiv fem: Dokumentarisk sannhet ligger i vår persepsjon	23
<u>Kapittel 4: Gjenforeningen: anmeldernes perspektiv</u>	27
4.0 Fiksjon og dokumentar i hybridfilmen Gjenforeningen	27
4.1 Plot, story, narrasjon og og stil i Gjenforeningen	27
4.2 Anmeldelsene	29
4.3 Omtaler som problematiserer filmens usikre status	30
4.4 Anmeldere som ikke gjør noe poeng av blandingen	32

4.5 Omtaler som hyller blandingen mellom dokumentar og fiksjon	33
4.6 Gjenforening - mulig å lese som ren dokumentar?	34
<u>Kapittel 5: Min lesning av Gjenforeningen</u>	35
5.0 Innledning	35
5.1 En situasjonert filmtitting	35
5.2 Et tolkningsdilemma; ubehag ved å ikke vite hva jeg så på	36
5.3 Dokumentariske og fiksjonelle vekslinger	38
5.4 En fenomenologisk inspirert analyse av min seeropplevelse	43
5.4.1 Kognitive holdninger til filmteksten	44
5.4.2 Valuasjonelle holdninger	46
5.4.3 Volasjonelle holdninger	47
5.5 Drøfting	48
5.5.1 Skillet mellom dokumentar og fiksjon viktig i hybridformen	48
5.5.2 Perspektiver på dokumentarisk sannhet som framgår av analysen	49
5.5.3 Den hybride opplevelsen, og spørsmål som kan stilles i lys av den	51
<u>Kapittel 6: Konklusjon</u>	54
<u>Litteraturliste</u>	57
<u>Vedlegg</u>	62
Vedlegg A - Plotsegmenter fra Gjenforeningen	62
Vedlegg B - Anmeldelse, P3	65
Vedlegg C - Anmeldelse Osloby	67
Vedlegg D - Anmeldelse Ekko	70
Vedlegg E - Anmeldelse, Politiken	73

Kapittel 1: Innledning

1.0 Innledning

Mange har kritisert begrepet “dokumentar” for å gi et falskt skinn av objektivitet. Begrepet – som stammer fra John Griersons beskrivelse av en Flaherty film som en film med en viss “dokumentarisk verdi” – har likevel holdt seg. Kriteriene for å kalle en film dokumentar har variert historisk. Fra den tidlige dokumentarens hyppige bruk av rekonstruksjoner (Nichols, 2010, kap. 5 og Sørenssen, 2007, kap. 4), via den observerende dokumentarens krav om å filme livet slik det utfolder seg uregissert (Sørenssen, 2007, kap. 10), til en moderne revitalisering av mer narrative fortellerteknikker (Sørenssen, 2007, s. 323 – 324 og Nichols, 2010, s. 117), rekonstruksjoner og «spillefilmteknikker». Vi opplever nå en ny trend med filmer som ligger i skjæringspunktet mellom dokumentarfilm og fiksjonsfilm (jmfør bl.a. direktør i CPH:DOX, Tine Fischer, Rushprint 2011). Denne trenden er ikke ukontroversiell, og kritikere hevder dokumentarbegrepet vannes ut (bl.a. Paul Arthur 2005). En årsak til dette, tror jeg, handler om dokumentarbegrepet sterke påstand om sannhet. Når grensene blir uklare trues også dokumentarfilmens troverdighet som sann. Selv om de fleste dokumentarister er enige om at en dokumentars sannhet er subjektiv og ufullstendig, så har dokumentarfilmer et annet forhold til virkeligheten enn fiksjonsfilmer. Som Carl Plantinga (1997) skriver om: å kalle noe en dokumentarfilm er å påstå at filmen er sann. Enhver dokumentar, vil jeg hevde, inneholder derfor en påstand om en eller annen type sannhet. Hybridfilmene er interessante fordi de utfordrer dokumentarens forhold til sannhet ved å bringe inn det som vanligvis anses som den dokumentariske sannhetens motpol, nemlig fiksjonen. Denne oppgaven handler om å utforske begrepet «dokumentarisk sannhet». Jeg nærmer meg denne problematikken på to måter. Først ved å systematisere noen sentrale perspektiver på sannhetsbegrepet i dokumentarfilm, - og de sentrale skillelinjene opp mot fiksjon - slik de framgår av diskusjoner i media og i fagtidsskrift og faglitteratur. Deretter vil jeg se hva slags perspektiver en nærlesning av hybridfilmen *Gjenforeningen* av Anna Odell, kan gi på begrepet «dokumentarisk sannhet».

Da jeg begynte arbeidet med denne oppgaven var utgangspunktet relativt stort: jeg ville finne ut hva forskjellen mellom dokumentar og fiksjon egentlig gikk ut på. Når man tenker over «den kreative behandlingen av virkeligheten»¹ som skjer i en dokumentar, kan dokumentaren framstå som nokså

¹ Slik John Grierson sin kjente formulering lyder.

lik fiksjonen. Er en dokumentar bare en fiksjon som påstår at den er sann? Jeg var et stykke borte fra «sunn-fornufts» logikk en stund, lagelig til hugg for kritikk fra Stefan Jarl som visstnok skal ha sagt: «en hver idiot vet hva en dokumentar er!». Men dokumentarens grenser opp mot fiksjonen er ikke alltid så tydelige. En dokumentarfilm dokumenterer jo ikke virkeligheten objektivt. I en hver dokumentar - hybrid eller ikke - gjøres det valg av tema, valg av vinkling, valg av kameravinkler, valg i klippet, valg i presentasjonen. Alt dette dreier seg om tolkning heller enn objektiv dokumentasjon og presentasjon av virkeligheten. En dokumentarfilm trenger ikke en gang benytte seg av filmmaterialet tatt opp av «virkelige mennesker som er seg selv»², den kan bruke animasjoner og skuespill, og fortsatt gå for å være en dokumentarfilm. Personlig syns jeg det er fint at dokumentarbegrepet utvides og at nye uttrykk utforskes. De som kritiserer dokumentarfilmer for å være preget av fiksjon, eller for å være «for subjektive», erkjenner ikke objektivitetens illusjon, har jeg tenkt. Den såkalte objektive dokumentaren som belyser en sak fra to sider, vil jo alltid ha valgt et standpunkt i det de velger hvor midtpunktet skal ligge, hvilke to sider som skal belyses, og hvem som skal representere dem. Samtidig kan jeg irritere meg over filmfolk i den andre enden av skalaen, som mener alt er lov fordi film er film uansett. For jeg *opplever* jo, tross alt, at en dokumentar er noe annet enn fiksjon. Denne oppgaven er et forsøk på å få klarhet i hva en dokumentar egentlig er. Eller det vil si, her fikk jeg litt motstand. Da jeg forklarte til veilederen min hva jeg ville, ble jeg utfordret på at jeg brukte ordet «egentlig». Jeg hadde riktignok ikke tenkt å formulere et forskningsspørsmål som gikk ut på å finne ut hva en dokumentar egentlig var, men det var likevel det jeg ville finne ut av. Få en klarhet i hva som var dokumentarens sjel, så og si. På tross av at jeg ellers er relativt skeptisk til essensialisme, så var det det jeg var ute etter her - å finne en essens. Det tok litt tid, må jeg innrømme, før jeg både forsto og aksepterte at det var lite fruktbart å være opptatt av *det egentlige*. Denne oppgaven handler dermed ikke om å finne ut hva en dokumentar *egentlig* er, men om å utforske dokumentarbegrepet og dens forhold til sannhet. Den viktigste inngangsporten til denne utforskingen vil være et blick på et grensetilfellet: nemlig hybridfilmen.

² Nichols (2010: 8-10) peker på dette som et sentral aspekt ved «sunn-fornufts» forståelsen av hva en dokumentar er.

1.1 Problemområde og forskningsspørsmål

Denne oppgaven utforsker begrepet dokumentarisk sannhet, og ser spesielt på hva slags lys hybridfilmen kan kaste over det. Jeg vil gjøre dette gjennom tre forskningsspørsmål.

1. Hvilke sentrale perspektiver på dokumentarisk sannhet finnes blant teoretikere og filmskribenter?
2. Hvilke perspektiver på dokumentar, fiksjon, og sannhet kan leses utifra anmeldelser av hybridfilmen *Gjenforeningen* av Anna Odell?
3. Hvilke perspektiver på dokumentar, fiksjon, og sannhet kan leses utifra min egen resepsjon av hybridfilmen *Gjenforeningen* av Anna Odell?

Oppgaven er delt inn i seks kapitler. I resten av dette innledningskapittelet skal jeg gjøre noen begrepsavklaringen, si litt om hybridfilmen i en historisk kontekst, og utdype tilnærmingen min til problemstillingene under overskriften «forskjellen mellom å definere og å utforske». Kapittel to tar for seg metodiske tilnærminger, og kapittel tre tar for seg fem ulike perspektiv på dokumentarisk sannhet i dag. Som jeg forklarer i metodekapittelet vil kapittel tre både fungere som et teorikapittel og være en første analyse av empiri - da med teoretiske diskusjoner og mediadiskusjoner som empirisk råmateriale. Teoretiske perspektiver er forøvrig innebygd flere steder i oppgaven, både i siste del av dette innledningskapittelet og i metodekapittelet. Oppgavens to siste kapitler, før konklusjonen, ser nærmere på hybridfilmen *Gjenforeningen*. Kapittel fire tar for seg anmelderes perspektiver filmen, mens kapittel fem er en fenomenologisk inspirert studie av min egen lesning av *Gjenforeningen*. Kapittel seks er konklusjonen.

1.2 Begrepsavklaringer

1.2.1 *Hybridfilm* er et sentralt ord i denne oppgaven. Ordboka definerer hybrid som «noe som er framkommet ved krysning eller sammensetning av flere elementer»³. Begrepet hybridfilm kan brukes av filmer som krysser flere filmsjangre. I denne oppgaven bruker jeg begrepet for å beskrive filmer som beskrives som å være en hybrid mellom dokumentar og fiksjon. Jeg kunne sagt hybrid-dokumentar eller hybrid-fiksjon, men det vil være å gi forrang til en av de to. I denne oppgaven omtaler jeg det dermed simpelthen som hybridfilm. Hybridbegrepet er forøvrig en så sentral del av oppgaven, at jeg skal se nærmere på det under en egen overskrift om litt.

1.2.2 *Dokumentarisk sannhet* er et gjennomgående begrep i oppgaven. Jeg bruker begrepet for å betegne dokumentarens forhold til sannhet og virkeligheten. Det er det faktum at en dokumentar påstår - og oppfattes som - å ha et annet forhold til virkeligheten enn fiksjon, som gjør det relevant å bruke begrepet. Det er her aldri snakk om Sannhet med stor S, men om ulike perspektiver på dokumentarens forhold til virkeligheten og sannhet.

1.2.3 *Dokumentar og fiksjon* er viktige begrep i denne oppgaven og bør dermed nevnes i en begrepsavklaring. En sentral del av oppgaven går forøvrig ut på å utforske ulike perspektiver på disse to, og grensene mellom dem. Det å definere dem veldig tydelig her vil derfor gå i mot oppgavens hensikt. Jeg sier litt mer om dette under overskriften "om forskjellen mellom å definere og å utforske". Noen steder i oppgaven snakker jeg forøvrig om dokumentar og fiksjon uten å hver gang presisere hva jeg mener med det. Da vil det være snakk om en type "sunn-fornufts" forståelse av begrepene. Rhodes (2006) sin forståelse av begrepene kan være en pekepinn her. Han snakker om en dokumentar som "en film om virkelige mennesker, steder og hendelser, der målet er å dokumentere et segment av virkeligheten" (på tross av problemene med ordet dokumentar vil jeg si at dette inngår i "sunn-fornufts" forståelsen). Fiksjonelle historier bruker fiktive mennesker, steder og hendelser, selv der de stedene er skildret som å høre til den virkelige verden (Rhodes & Springer 2006: 4) Som vi skal se i gjennomgangen av «hybridfilmen i en historisk kontekst», har disse skillelinjene forøvrig ikke alltid vært så vanntette. Jeg snakker ofte om *fiksjonelle* elementer istedenfor *fiktive*, da sistnevnte har konnotasjoner i retningen «ikke virkelige». Jeg bruker

³ <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=hybrid&bokmaal=+&ordbok=bokmaal> Lastet ned 5 mai, 2015

fiksjonelle for å beskrive elementer som kan relateres til fiksjonsfilm, men der det aktuelle poenget ikke er at de «ikke er virkelige».

1.3 Hybridfilmen

I tillegg til å systematisere ulike perspektiver på dokumentarisk sannhet blant teoretikere og praktikere, har jeg i denne oppgaven valgt å nærme meg spørsmålet om dokumentarisk sannhet gjennom hybridfilmen. Nærmere bestemt gjennom en nærstudie av hybridfilmen *Gjenforeningen* av Anna Odell. Men hva er egentlig en hybridfilm? Helt generelt kan vi si at det er en film som beveger seg i grenseland mellom dokumentar og fiksjon. Det første vi kan gjøre for å få en ide om hva dette vil si, er å se på filmhistorien.

1.3.1 Hybridfilmen i en historisk kontekst

I filmens spede begynnelse fantes ikke noe hybridfilm, da all film ble sett på med dokumentariske øyne. Det som fascinerte tidlige kinogjengere var selve filmteknologiens mulighet til å ta levende bilder fra virkeligheten. Som min bestemor på 96 år sier til meg når hun skal plassere hvem jeg er og hva jeg driver med: «Det er du som driver å dobler folk!». De første filmene som ble vist offentlig var små filmsnutter av hverdagsliv og «eksotiske» innslag («the fish market at Marseilles, France», «Negro Minstrels Dancing in the London Streets»)⁴, så kalt «cinema of attractions». Ikke-fiksjonsfilm dominerte kinoene på 1890 tallet, men produksjonen skiftet raskt mot fiksjonsfortelliner, som foreksempel Méliés filmtriks framfor Lumieres aktualiteter (Rhodes & Springer 2006: 3). Dokumentarfilmen utviklet seg på siden av fiksjonsfilmen, men kom fort i skyggen av den, særlig på grunn av kommersielle suksesser fra Hollywood. Skillet mellom fiksjonen og dokumentaren var opprettholdt i filmskaperes, seere og kritikeres øyne igjennom størstedelen av 1900 tallet (ibid). Rhodes påpeker forøvrig at dette skillet aldri var vanntett, og at det gjennom hele filmhistorien har vært berøringspunkter mellom dokumentar og fiksjon.

Innenfor fiksjonsverden var spesielt den italienske neorealismen på slutten av 40-tallet, og den franske nybølgen som oppsto på slutten av 50-tallet viktig. Under den italienske neorealismen brukte filmskapere som Rossellini (*Roma åpen by*, 1956 *Paisan* 1946) og Visconti (*Jorden skjelver*, 1948) amatørskuespillere som ofte spilte roller som liknet deres roller i den virkelige verden, de filmet ute på location med naturlig lys heller enn i kontrollerte studioer, og de benyttet seg ofte av

⁴ To navn fra et Lumiere-filmprogram i New York i 1897, referert i Barrow 1993: 13

en episodisk struktur (Borwell & Thompson 2013: 483-485). Alt dette er trekk vi vanligvis forbinder mer med dokumentar enn fiksjon. Den franske antropologiske filmskaperen Jean Rouch utfordrer også grensene mellom fiksjon og dokumentar (spesielt *La Pyramide humaine*, 1961, og *Moi, un noir* 1958). Rouch fulgte vanlige mennesker i deres vanlige liv, men ga de samtidig roller de skulle spille. Slik utforsket han grenser mellom mer eller mindre innøvde roller og spontant liv, mellom drømmer og virkelighet. Inspirert av blant annet Jean Rouch kom den franske nybølgen på slutten av 50-tallet. Også her benyttet filmskaperne seg av dokumentarfilmestetiske grep som jump-cuts, håndholdte kamera og refleksivitet - altså en erkjennelse av kamera og filmskaperens tilstedeværelse (bl.a Jean-Luc Godards *Til siste åndedrag*, 1960). I tillegg var dialogen ofte preget av improvisasjon, og som i den italienske neorealismen var filmene tatt opp på location under naturlige lyssettinger.

Rhodes (2006: 3) peker på hvordan filmen som et visuelt medium som baserer seg på fotografiske representasjoner av verden, alltid har vært preget av en uklar status mellom den fiktive og den faktuelle statusen til sine representasjoner. I den franske nybølgen spilte man aktivt på disse uklarhetene, mens i den italienske nyrealismen benyttet man seg av dokumentariske trekk for å gi filmene et sterkere autentisk preg. Slik ser vi to ganske forskjellige motivasjoner for hybrid-eksperimenteringen. Den italienske neorealismen brukte hybridformen for å skape et mest mulig realistisk representasjon av virkeligheten, mens den franske nybølgen brukte hybride teknikker til å stille spørsmål ved filmenes representasjon av virkeligheten. Innenfor dokumentarfilmleiren har det også tidlig i historien vært brukt grep assosiert med spillefilmer. Tidlige dokumentarfilmer som *Battle of the Somme* (1916), *Nanook of the North* (1922), *Nightmail* (1936) benytter seg alle – i varierende grad - av rekonstruksjoner og skriptede opptak (Sørenssen, 2007, kap 4). Disse har forøvrig mer til felles med nyrealismen enn nybølgen når det gjelder hva de ønsket å oppnå ved å benytte seg av en hybrid filmform.

Omtrent på samme tid som den franske nybølgen kom en annen sentral bølge innenfor dokumentarfilmen, som skulle bidra til å forsterke skillet mellom dokumentar og fiksjon. På grunn av utviklinger i teknologien på 60-tallet viktig, ble det mulig å ta opp synkronisert lyd og bilde og man kunne enkelt ta med seg kamera ut i virkeligheten. I direct-cinema tradisjonen skulle man ”fange virkeligheten slik den var”, og søkte å påvirke den minst mulig. Selv om dette perspektivet har blitt kritisert for å gi et falsk skinn av objektivitet (bl.a Sørenssen 2007, s. 214 - 215), var perspektivene fra direct-cinema innflytelsesrike også etter dens gullalder. Det å bruke

rekonstruksjoner i dokumentarfilm var ikke lenger like akseptabelt. Samtidig utviklet TV-sjangeren seg. Dette gjorde dokumentaren mer populær og aktuell som et fokusområde for filmteoretikere (Rhodes 2006:3), samtidig som journalismens krav om objektivitet også ble pålagt dokumentarismen (Sørenssen 2007, s 324 - 327). Mens førstnevnte bidro til økt teoretisk tenkning rundt dokumentarens og fiksjonens berøringspunkter, bidro sistnevnte til et økende gap mellom dokumentaren og fiksjonen. Vi ser at motstridende tendenser har eksistert side om side, og som Rhodes skriver er det ofte lett å glemme slike motsetningsfylte historiske strømninger når en tydelig utviklingslinje blir forsøkt tegnet opp.

Det har altså vært berøringspunkter mellom fiksjonen og dokumentaren gjennom hele filmhistorien, men først i siste del av 1900 tallet skulle hybridene gjøre sitt inntog for fullt. Rhodes (2006: 3) peker på hvordan doku-dramaer, selvrefleksive dokumentarer, og mockumentarer bidro til å destabilisere de sterke skillelinjene mellom dokumentar og fiksjon. Selv om skillelinjene mellom dokumentar og fiksjon aldri har vært vanntette, har begrepet hybridfilm blitt spesielt populært de siste årene.

Direktør i dokumentarfilmfestivalen CPH: DOX, Tine Fischer, sier til Rushprint at særlig de siste årene har hybriddokumentaren gått fra å være et marginalet fenomen til en dominerende tendens (Rushprint 6 november, 2014). Tre nye internasjonalt kjente hybridfilmer som kan nevnes er *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, & anonym, 2012), *The Arbor* (Clio Barnar, 2010), og *Stories We Tell* (Sarah Polley, 2012). De bruker alle elementer fra fiksjon for å belyse konkrete historier fra virkeligheten, men på ganske forskjellige måter.

I *The Act of Killing* inviteres tidligere massedraps-ledere i Indonesia til å vise hva de var med på gjennom å lage en fiksjonsfilm som viser hva de gjorde. De får lov å bruke den filmatiske sjangeren de måtte ønske, måtte det være i form av Hollywood-krim eller i form av en musikal. Her brukes fiksjonen som en måte å utforske hovedkarakterenes selvforståelse, voldens estetikk og forherligelse i både film og «den storpolitiske scene», og som en katalysator for kroppslige erkjennelser i de fysiske utspillingene. I *The Arbor*, regissert av Clio Barnar, har fiksjonen en ganske annen funksjon. Filmen forteller historien om Andrea Dunbar, en talentfull engelsk dramatiker fra arbeiderklassen som skrev autobiografiske stykker før hun døde 29 år gammel av alkoholrelaterte skader. Barnar hadde lydopptak av Dunbars familie og venner som snakket om livet hennes, og brukte deretter skuespillere til å leppe-synkronisere lydopptakene. Hun bruker også skuespillere til å presentere scener fra Dunbars autobiografiske skuespill, tatt opp på de reelle stedene som Dunbar levde. Her brukes fiksjons-elementene (bruk av skuespillere) til å

levendegjøre det dokumentariske materialet (lydopptakene), i den hensikt å gi et mer autentisk inntrykk av Dunbar. I filmen *Stories we tell* får de fiksjonelle elementer en annen betydning igjen. I historien om hvordan vi forteller historier om selv, om minner og om konstruksjoner av oss selv og andre, spiller Polley bevisst på vår måte å lese de tilsynelatende dokumentariske bildene vi ser. Disse tre eksemplene representerer litt av det mangfoldet som finnes innenfor hybridsjangeren i dag. Felles for dem er at de bruker virkemidler fra fiksjonsfilmen for å formidle en historie fra virkeligheten. Fiksjonen brukes for å gi noe til historien de mener ikke er mulig uten.

Så hva slags dimensjon kan fiksjonen gi virkeligheten? Det er et sentralt spørsmål i det jeg skal utforske i denne oppgaven. Utgangspunktet for oppgaven er at dokumentaren har et annet forhold til virkeligheten enn fiksjonen, og at det finnes ulike perspektiver på hva slags forhold det er. Jeg omtaler det som perspektiver på dokumentarisk sannhet. Spørsmålet om dokumentarisk sannhet er også et spørsmål om dokumentarens grenser opp mot fiksjonen. Det at hybridfilmene søker å gi virkeligheten en annen dimensjon enn det det hevdes at den mer konvensjonelle dokumentaren kan gjøre, er et interessant utgangspunkt for å utforske ideen om dokumentarisk sannhet. Denne utforskingen handler ikke om komme med en fiksert definisjon av dokumentarisk sannhet, men om å forstå litt mer av hva dette dokumentariske forholdet til sannheten er.

1.4 Om forskjellen mellom å definere og å utforske

Hybridformen beveger seg over en grense for hva som i utgangspunktet aksepteres som dokumentarisk, og det er nettopp derfor jeg finner det fruktbart å bruke en hybridfilm til å belyse spørsmålet om dokumentarisk sannhet. Men hva slags grenseland er det hybridfilmen beveger seg i? En hybrid må være en hybrid mellom *noe* og *noe annet*. Tilsynelatende vil det å kalle noe en hybrid da forutsette tydelige definisjoner av elementene som inngår i hybridene. Som vi har sett har grensene mellom de to forøvrig variert historisk. Jeg vil derfor ikke gi noe mer spesifikk definisjon av begrepet hybrid, annet enn å si at det er en blanding av det som til enhver tid oppfattes som dokumentariske og fiksjonelle elementer. Utforskingen av *dokumentarisk sannhet*, er forøvrig også en utforsking av skillelinjene mellom dokumentar og fiksjon. Men hva er forskjellen på å utforske noe, og å definere det?

Ludwig Wittgenstein har noen perspektiver som det er fruktbart å ha med seg her. Wittgenstein er kritisk til filosofers forsøk på å komme fram til *vesensdefinisjoner*, altså definisjoner som skal klargjøre hva som er det vesentlige ved et begrep, hva som er det definerende trekket. Han argumenter for at det er umulig å finne en vesensdefinisjon som vil passe på alle de tilfellene vi oppfatter at inngår i et fenomen. Han foreslår derfor at vi heller bør tenke på tilfellene som bundet sammen av "familielikheter" (Wittgenstein 1997 [1953]: 62-64). I dette perspektivet kan man si at det å gi en definisjon av et fenomens essens vil være å tegne opp klare grenser som ikke egentlig eksisterer, mens det å utforske et fenomen vil være å få et bilde av fenomenet gjennom å se nærmere på tilfellenes familielikheter. «Tenk ikke, men se!» sier Wittgenstein. Han bruker «de prosessene vi kaller spill» - altså de vi (vanligvis) underholder oss med - som eksempel. «Når du ser på dem, vil du nemlig ikke finne noe som helst som er felles for alle, men du vil finne likheter, slektskaper, og til og med en hel rekke av dem. (...) Vi ser et komplisert nettverk av likheter som griper inn i hverandre og krysser hverandre. Likheter i det store og i det små» (ibid: 63).

Dette er perspektiver jeg tar med meg i denne oppgaven. I kapittelet «fem perspektiver på dokumentarisk sannhet», prøver jeg ikke å skissere opp fem klart avgrensede definisjoner på dokumentarisk sannhet. Jeg utforsker fem perspektiver som jeg mener er like nok innad og forskjellige nok seg i mellom til at det gir mening å gruppere dem slik. De har likevel ikke vanntette skott imellom seg og de er ikke alltid gjensidig utelukkende. Når jeg senere i oppgaven analyserer min egen resepsjon av av hybridfilmen *Gjenforeningen* skiller jeg mellom dokumentariske og fiksjonelle opplevelser av filmen. Det er ikke fordi de to sfærene er helt adskilte, men fordi jeg opplevde dem som relativt forskjellige opplevelser - som to familier som er mer sammensveiset innad enn imellom hverandre, men hvor grensene likevel ikke kan trekkes opp helt definitivt.

Det å utforske heller enn å fastsette står også sentralt i en av de sentrale metodiske tilnærmingene jeg har valgt, nemlig fenomenologien.

Kapittel 2: Metodiske tilnærminger

2.1. Dokumentanalyse og kategoribasert analyse

Første forskningsspørsmål dreier seg om hva slags ledende perspektiver på dokumentarisk sannhet som finnes blant teoretikere og dokumentarister i dag. Jeg tar for meg dette spørsmålet i kapittelet «fem perspektiver på dokumentarisk sannhet». Dette kapittelet fungerer både som et teorikapittel, og som en første analyse av empiri. Empirien her er mediadiskusjoner, og diskusjoner i faglitteraturen. Metoden her vil kunne karakteriseres som dokumentanalyse, og som et slags «feltarbeid på internett og i biblioteket» (Thagaard 2013: 59-60). Thagaard referer til Scott som argumenterer for å bruke betegnelsen dokument om alle skriftlige kilder som er tilgjengelig for forskerens analyse (ibid: 59), og det er slik jeg bruker begrepet her. Jeg benyttet meg her av det Thagaard beskriver som en kategoribasert analyse (Thagaard 2013:158). Jeg leste meg opp på teoretiske og mediadiskusjoner om temaet dokumentarisk sannhet, og *kodet* deretter disse ved å «betegne utsnitt av data som gir uttrykk for meningsinnhold i teksten» (ibid). Jeg benyttet meg av det Corbin og Strauss (2008:198-199, referert i Thagaard 2013: 59) betegner som «open coding»: man er oppmerksom og åpne for mønstre i data og identifiserer tema man oppfatter som spesielt interessante. Neste trinn er å klassifisere de kodede utsnittene av data i kategorier. Ved hjelp av denne metoden kom jeg fram til fem sentrale perspektiver på dokumentarisk sannhet som altså presenteres i neste kapittel. Perspektivene som identifiseres i denne første delen av oppgaven tar jeg med meg videre i resten av oppgaven.

Forskningsspørsmål nummer to dreier seg om hva slags perspektiver på dokumentarisk sannhet som kan identifiseres i et utvalg anmeldelser av *Gjenforeningen*. Å studere anmeldelser har en historie innenfor resepsjonsstudier, men har blitt kritisert for å ha for mye fokus på denne spesifikke typen lesere (Jernrudd i Brinch og Gjelsvik 2009: 121-122). Jeg mener likevel det er en relevant kilde til kunnskap om hvordan en film forstås, da anmeldelser er en sentral del av den offentlige samtalen rundt filmen. Den konkrete metodikken jeg har brukt i denne delen av oppgaven kan også betegnes som dokument og kategoribasert analyse. Jeg leste det jeg kom over av anmelder, gjorde et utvalg blant de skandinaviske, og kodet anmeldelsene. Deretter laget jeg noen kategorier basert på disse kodingene. I og med at anmeldelser er en form for forbrukerjournalistikk som ikke pløyer særlig dypt inn i verken filmen eller opplevelsen av den, får anmelderanalysene forøvrig begrenset plass i

denne oppgaven. Jeg ville ha de med som et uttrykk for sentrale perspektiver blant filmskribenter, men hovedfokuset i denne oppgaven ligger på min egen lesning av *Gjenforeningen*.

2. 2 En slags (autoetnografisk) resepsjonsstudie

Den største delen av denne oppgaven er en studie av min egen resepsjon av filmen *Gjenforeningen*, med et fokus på hvordan jeg vekslet mellom å lese filmen dokumentarisk og fiksjonelt.

Resepsjonsstudier handler ofte om film som sosialt og kulturelt fenomen, om hvordan film tolkes og forstås og hva det betyr i våre liv (Jernrudd i Brinch og Gjelsvik 2009: 117). Studieobjektet er ikke lenger selve filmteksten, men menneskene som konsumerer dem (ibid), og måten de konsumerer på. Å studere ens egen opplevelse inngår i en autoetnografisk tradisjon som også har fått følgere innenfor resepsjonsstudier. Alexander Dhoest (i Zeller, Ponte, O'Neill: 2014) mener mye resepsjonsforskning i for stor grad tar studieobjektene ut av sin normale kontekst i et opplegg konstruert for forskeren. Han argumenterer for at det å studere seg selv og sine egne medieresepsjoner, er en måte å øke kritisk refleksjon omkring de komplekse og kontekstspesifikke måtene å konsumere media på. En autoetnografisk tilnærming har også den fordel at forskeren har naturlig tilgang til et rikt og holistisk datamateriale; nemlig ens egne opplevelser.

Jeg har kalt det jeg gjør i del to av denne oppgaven, for resepsjonsanalyse da fokuset ikke er på *Gjenforeningen* som filmtekst, men på min måte å lese den på. Jeg ser på hva slags perspektiver på dokumentarisk sannhet som finnes i min lesning, og i skiftningene mellom de dokumentariske og de fiksjonelle lesningene. Tilnærmingen skiller seg slik fra filmanalyse hvor filmen «leses» kritisk for å identifisere underliggende tema, effekter av filmatiske valg innenfor stil og narrasjon, ofte kontekstualisert med samfunnsmessige innflytelser og bakgrunnstoff (Geiger & Rutsky 2005: 17-39). Jeg vil komme innom filmatiske grep, da grepene også er relevante for min lesning av noen deler som dokumentariske og andre som fiksjonelle - som er de sentrale kategoriene jeg analyserer. Men det er ikke hovedfokuset. Jeg vil også komme innom kontekstuelle forhold som påvirket min lesning - som mine forventinger til filmen, men heller ikke de får mye fokus i analysen. Filmteksten i seg selv og kontekstuelle forhold rundt min lesning ville vært viktig om jeg skulle analysert hvorfor jeg leser noen deler som dokumentariske og andre som fiksjonelle. Hovedfokuset ligger forøvrig ikke på å forklare hvorfor, men på å forstå hva slags perspektiver på «dokumentarisk sannhet» som ligger i lesningen. Poenget er å «åpne opp» begrepet, gjennom beskrivelser av opplevelsen. Tilnærmingen jeg bruker er altså litt på siden av det kontekstuelle fokuset som

vanligvis er viktig innenfor resepsjonsstudier. For å klargjøre at det er resepsjonen, og ikke filmteksten, som er det sentrale i min analyse fant jeg det forøvrig fruktbart å omtale tilnærmingen som «en slags resepsjonsstudie».

Den siste metodiske tilnærmelsen som har vært relevant i dette arbeidet er fenomenologien.

2.3 En fenomenologisk inspirert metode

Når jeg analyserer egen resepsjon av det dokumentariske og det fiksjonelle i hybridfilmen *Gjenforeningen*, vil jeg bruke en fenomenologisk inspirert metode. «Fenomenologiske studier beskriver den meningen mennesker legger i en opplevelse knyttet til en bestemt erfaring av et fenomen» (Giorgi 1985 og Moustakas 1994, referert i Postholm 2010: 41). Fenomenologien har røtter i Husserls filosofiske perspektiver. Husserl mente forskeren skulle prøve å oppnå vitenskapelig kunnskap gjennom konsentrerte studier av erfaringer ved hjelp av et reflekterende selv (Postholm 2010: 42). Utifra dette utgangspunktet har det forøvrig utviklet seg mange ulike retninger innenfor filosofien, psykologien, og sosiologien. I denne oppgaven er jeg inspirert av en praktisk orientert fenomenologi, slik den er presentert av den amerikanske filosofen Lester Embree i boka «Refleksiv analyse» (2013). Embree har sitt utgangspunkt i en konstitutiv (i tråd med Husserl), kritisk og analytisk retning av fenomenologien (Fugleseth i Embree 2013: 170).

Fenomenologien er opptatt av å få tak i så nøyaktige beskrivelser som mulig av erfaringene av et fenomen. Fenomenet som studeres i denne oppgaven er *opplevelsen* av det fiksjonelle, det dokumentariske, og dokumentarisk sannhet - og ikke det fiksjonelle, det dokumentariske og dokumentarisk sannhet i seg selv. "Intensjonalitet" er et sentralt begrep i fenomenologien. Det handler ikke om hvilke bevisste intensjoner man har, men om hva bevisstheten er rettet mot. Å få fatt i nøyaktige *beskrivelser* av disse intensive prosessene er viktig innenfor fenomenologien. I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i fenomenologi definert som studien av strukturene av bevissthet som det er erfart fra et førstepersonstandpunkt.⁵ Sentrale begreper er "kognitive, valuasjonelle og volisjonelle holdninger". Disse kan sammenlignes med det å tro, verdsette, og ville/eller handle (Embree 2013: 6). Noen erfaringer er preget av hva man tror, andre er mer preget

⁵ Stanford Encyclopedia of Philosophy. Lastet ned 5 februar 2015: <http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>

av hva man verdsetter , og andre opplevelser igjen er mer preget av hva man vil/et ønske om å handle. Når jeg analyserer min opplevelse av det fiksjonelle og det dokumentariske i min lesning av *Gjenforeningen*, prøver jeg å få fatt i «strukturene av bevissthet» underveis i filmopplevelsen ved å se nærmere på vekslinger mellom kognitive, valuasjonelle, og volisjonelle holdninger.

Disse beskrivelsene søker, som jeg har vært inne på tidligere, ikke å forklare, men og å få et tydeligere bilde av hva «dokumentarisk sannhet», kan bety. Slike beskrivelser søker å åpne opp begreper, heller enn å forklare dem. Som den fenomenologisk orienterte filmviteren Vivian Sobchack peker på, starter fenomenologien med å beskrive en spesifikk opplevelse. Hensikten er å beskrive og vise generelle og mulige strukturer og meninger som påvirker erfaringen, slik at dette potensielt kan resonneres hos andre (Sobchack 2004: 5).

Man kunne tro at subjektive inngangsporter til disse beskrivelsene, hvor man bruker sin egen erfaring som utgangspunkt for analyse, gir partikulære skildringer som er uten objektiv relevanse. Sobchack mener det er motsatt, og at det heller kan fungere som en måte å utforske det allmenne på. Hun skriver:

«Indeed, grounding broader social claims in autobiographical and anecdotal experience is not merely a fuzzy and subjective substitute for rigorous and objective analysis but purposefully provides the phenomenological - and embodied - premises for a more processual, expansive and resonant materialist logic through with we, as subjects, can understand (and perhaps guide) what passes as our objective historical and cultural existence»

(Sobchack 2004: 6)

Hun refererer så til Rosi Braidotti som skriver at

«[it is] particularly important not to confuse [the] process of subjectivity with individualism or particularity: subjectivity is a socially mediated process».

(Braidotti 2002, i Sobchack 2004: 6)

Våre subjektive erfaringer eksisterer altså ikke utenfor vår objektive historiske og kulturelle eksistens. Det å bruke subjektive erfaringer kan derfor også gi innblikk i mer allmenne erfaringer. Subjektive erfaringer som utgangspunkt for granskinger kan dessuten gi oss mer fyldige og nøyaktige beskrivelser, fordi vi har tilgang til fyldig, prosessuell, og kroppsliggjort kunnskap.

Kapittel 3: Fem perspektiver på dokumentarisk sannhet

3.0 De fem perspektivene oppsummert

Basert på en gjennomgang av sentrale dokumentarfilmteoretikere og diskusjoner i media om sannhetsbegrepet i dokumentarfilm har jeg funnet fem sentrale perspektiver på dokumentarisk sannhet. Jeg gir her først et kort overblikk over de fem, og utdyper hvert av de etterpå.

Det første perspektivet handler om dokumentarisk sannhet i selve filmteksten. Forkjempere av dette perspektivet argumenterer for sannhet innebygd i “bildebeviset”, og de er opptatt av at en faktabasert fremstilling av et saksforhold alltid bør komme foran dramaturgiske hensyn. En dokumentar er i sin essens noe annet enn en spillefilm. Det filosofiske perspektivet på sannhet her er “the correspondence theory of truth”, hvor sann representasjon er en så direkte representasjon som mulig av virkeligheten.

Det andre perspektivet flytter fokuset fra selve filmteksten til den kommunikative konteksten. Hva som oppfattes som en dokumentar avhenger av den historiske og sosiale konteksten, og det å være sannferdig som dokumentarist handler om å forholde seg til samfunnets forventinger til hva en dokumentar er. Skillet mellom dokumentar og fiksjon handler vel så mye om de sosiale kontekstene, som de handler om filmteksten i seg selv. Så lenge det finnes en sterk oppfatning om et skille, er skillet relevant. Dokumentaristene kan og bør være opptatt av dramaturgi, de kan benytte seg av rekonstruksjoner og svært subjektive fremstillinger, men de bør være åpne om grepene de tar. Kommunikativ ærlighet vektlegges. Sannhetsperspektivet her er relativt, men med et intersubjektivt fokus: man kan ikke forfekte sin helt egen subjektive sannhet uten å også forholde seg til samfunnets forståelse av hva som er sant. Det vil si; man kan bruke de teknikkene man vil, men siden man bør være opptatt av samfunnets forventinger bør man opplyse om det hvis man bruker en teknikk man vet kolliderer med samfunnets forventinger til hva som er dokumentarisk.

Det tredje perspektivet vektlegger sannhet i filmskaperens intensjon. Filmskaperen står fritt til å bruke alle slags virkemidler uten å alltid opplyse om det, det som er viktig er filmskaperens reelle søken etter noe sant. Det kan være en samfunnsmessig sannhet, en indre sannhet, eller en filosofisk sannhet. I lys av dette utelukkes filmer fra virkeligheten som bare vil underholde eller har kommersielle mål. Filmens ”stemme” er viktig, og en bevissthet om hva man vil med filmen.

Sannhetsperspektivet her er utpreget subjektivt. Skillelinjen opp mot fiksjon er for øvrig noe uklart her, og innenfor dette perspektivet finner jeg ikke noe annen grunn til å holde på dokumentarbegrepet enn sannhetsgehalten det gir til filmen.

Det fjerde perspektivet ligner på det tredje, bortsett fra at man mener konsekvensene av dette er at sannhet i dokumentar ikke kan skilles fra sannhet i fiksjon. Søken etter sannhet er viktig i både dokumentar og fiksjon. Det finnes ikke noe særegen dokumentarisk sannhet, og skillet mellom de to bør oppheves.

Det femte og siste perspektivet fokuserer på de meningsskapende prosessene som skjer i vår persepsjon, når vi ser en dokumentar. Den dokumentariske sannheten handler i dette perspektivet ikke hovedsaklig om filmtekstens forhold til virkeligheten, om kommunikativ ærlighet, eller om søken etter sannhet. I dette perspektivet ligger den dokumentariske sannheten i *måten vi leser* dokumentarisk. På overflaten kan det ligne på det kommunikative perspektivet i det at det dokumentariske og det fiksjonelle ligger i vår måte å forholde oss til filmteksten på. Dette perspektivet er forøvrig ikke opptatt av å beskrive de kontekstuelle forholdene som skaper en ide om dokumentarisk sannhet, men om å beskrive hva slags bevissthet vi har mot filmteksten når vi leser dokumentarisk. Sentralt i dette perspektivet står fenomenologiske beskrivelser av den dokumentariske bevissthet. I dette perspektivet er skillet mellom dokumentar og fiksjon relevant fordi vi forholder oss fenomenologisk annerledes til dokumentar og fiksjon.

Ikke alle disse perspektivene er gjensidig utelukkende, og flere teoretikere og filmskapere vil kunne passe inn i flere av dem. Poenget med denne inndelingen er å få et bilde av ulike perspektiver på hva dokumentarisk sannhet betyr. La meg nå se nærmere på hver av de fem perspektivene.

3.1 Perspektiv en: Filmteksten som sann

Et innlegg i debatten om linjene mellom dokumentar og fiksjon oppsummerer dette standpunktet ganske bra. "Documentary is not fiction!" er overskriften. I magasinet *The Brooklyn Rail: critical perspectives on art, politics and culture* (februar, 2005) kritiserer journalisten William Cole bruk av rekonstruksjoner i dokumentarfilm. "Hvis det er en rekonstruksjon av en sann historie, hvem vet om filmskaperen forteller sannheten?" spør Cole. "Selv om dokumentariske opptak kan bli tatt ut av

kontekst fungerer det visuelle materialet som et type håndfast bevis på at noe faktisk skjedde, og det kan derfor kvalifiseres som dokumentar”, skriver Cole videre.

Det indeksikalske forholdet mellom bildet og virkeligheten ”bak” trekkes slik fram som et sentralt aspekt ved den dokumentariske sannheten. Indeksikalitet er et mye diskutert tema innenfor dokumentarfilmteori, spesielt ettersom digital teknologi har tatt manipulasjonsmulighetene til nye høyder. I denne sammenheng argumenterer Carl Plantinga for at det at manipulasjon er mulig ikke betyr at det indeksikalske bildets kvalitet generelt er ugyldiggjort. Manipulasjon har alltid vært mulig, argumenter han. Det indeksikalske bilde har likevel en kraft, i det at vi ved å se på dokumentarisk materialet kjenner igjen noe som virkelig, (nesten) uansett hvordan det er fotografert (Plantinga 1997: kapittel 4). Dokumentarisk materialet oppleves som et slags vindu til verden. Hvis aktørene instrueres og sentrale deler av filmene rekonstrueres, mister vi noe av denne umiddelbare tilgangen til virkeligheten. Vi får da ikke se noe annet enn regissørens tolkning, mens det indeksikalske bilde alltid vil la noe tolkning være opp til oss.

Henry Juel (P.O.V, desember 2006) mener grensene mellom fiksjon og dokumentar kan virke veldig uklare, men at det er verdt å strebe etter å beholde noen særegenheter for dokumentarfilmen. Blant de tingene han lister opp er noen klare realisme-krav: naturlig lys, ikke veldig kontrollerte settinger, reell tid, reell lyd, ingen skuespillere og ikke noe skuespill, drama bør ikke være konstruert men må komme utav begivenhetene i seg selv. I artikkelen ”Extreme Makeover” (2005) skriver Paul Arthur om hvordan dokumentarfilm i økende grad har tatt i bruk teknikker fra spillefilmen, og hvordan dokumentarens popularitet har økt i takt med dette. Han mener utviklingen skyldes kommersielle interesser hvor popularitet blir viktigere enn troverdighet og nøysomhet. Han beskriver bruk av dramatiske virkemidler som suspense, følelsesfremmende musikkbruk, og handlinger strukturert rundt et tydelig klimaks, som virkemidler lånt fra hollywoodfilmen. I tillegg nevner han den nye trenden med mer tydelige hybridformer med hyppig bruk av rekonstruksjoner. Arthur’s bekymring er at fakta og argument skyves til side av ønsker om å underholde og å konkurrere med fiksjonsfilmen. En annen forkjemper for å beholde dokumentar ”så virkelig som mulig”, er Lars Von Trier. Hans dokumentardogmer inkluderer krav om naturlig lyssetting, synkronisert bruk av lyd og bilde, tydelige kutt og krav om at man aldri bruker skuespillere, eller instruerer aktørene som er med (Sørenssen 2007: 332-333).

Dette perspektivet anser dokumentar for å være noe grunnleggende forskjellig fra fiksjon og

sannhetsperspektivet ligger i det at man etter beste evne prøver å fange virkeligheten slik den kan observeres. De tydeligste historiske innflytelsene her er direct-cinema bevegelsen på 60- tallet, og journalistiske objektivitetsmål som også ble pålagt dokumentaristene (Sørenssen 2007, s 324 - 327).

3.2 Perspektiv to: Dokumentarisk sannhet ligger i kommunikativ ærlighet

Innenfor dette perspektivet argumenteres det for at den samfunnsmessige konteksten er viktigere enn selve filmteksten når man vurderer sannhet i dokumentarfilm. Jeg vil plassere de to sentrale filmteoretikerne Carl Plantinga og Bill Nichols innenfor dette perspektivet.

Carl Plantinga (1997) er den som tydeligst faller inn under dette perspektivet da han argumenterer for at den viktigste forskjellen på dokumentar og fiksjon er hvilket standpunkt (stance) man tar til filmen. Man tar et standpunkt til fiksjonsfilmen som fiksjon, og et standpunkt til dokumentarfilmen som sann. Hva som kan kategoriseres som dokumentar og hva som kan kategoriseres som fiksjon avhenger forøvrig av hva samfunnet forstår med de to kategoriene. Han argumenterer mot at "anything goes", fordi man som filmskaper også må forholde seg til hva slags forventninger folk har til noe som kalles dokumentar.

Bill Nichols (2010, kap 1) prøver seg på noen definisjoner av dokumentarfilmer som går utifra filmteksten, men etter en diskusjon ender han opp på at dokumentarsjangeren hele tiden er i endring og at filmskaperne, institusjoner, filmene selv og publikum er det som bestemmer. Folk forventer at man ikke kan bruke skuespillere og rekonstruksjoner i en dokumentar, eller stokker om på sentrale hendelser, uten at man er gjort oppmerksom på det. Det må man som dokumentarister forholde seg til, om historien man forteller skal oppleves som sannferdig.

Jeg vil også plassere Brian Winston innenfor dette perspektivet. Winston er kritisk til hvordan dokumentarfilmer påstår at de forteller om virkeligheten, mens de i virkeligheten alltid er subjektive. Han mener man må undervise massene i hva en dokumentarfilm er slik at en dokumentarfilm ikke tas for å være en representasjon av virkeligheten, men som noens tolkning av den. Det å være ærlig og åpen om hva en dokumentarfilm er og ikke er, er viktig for Winston (intervju i Norsk medietidsskrift, 2008).

I artikkelen «When is a documentary» skriver Dirk Eitzen at en dokumentar er en film man kan

spørre «lyver den?» (1995:81). Det er nettopp det spørsmålet som er det sentrale innenfor det kommunikative perspektivet. Løgnens motpol regnes som regel å være sannhet, men i motsetning til det essensialistiske sannhetsperspektivet vi finner under korrespondanseteorien har spørsmålet om løgn en etisk side som nødvendigvis forholder seg til vår *sosialt konstruerte* verden. Det er forøvrig ikke et fullstendig subjektivistisk «anything-goes» perspektiv, fordi vår felles forståelse av virkeligheten her står sentralt. Det viktigste er ikke hva slags virkemidler man bruker, men at man forholder seg til publikums forventninger til hva en dokumentar er og opplyser om det hvis man bryter med forventningene på en måte som kan oppleves som misvisende.

3.3 Perspektiv tre: Dokumentarisk sannhet ligger i søken etter det

Innenfor denne kategorien plasserer jeg teoretikere, filmskribenter og filmskaperere som benytter seg av skillet mellom dokumentar og fakta, men hvis eneste kriteriet for å kalle noe en dokumentar er at filmen etterstreber sannhet – tolket i vid forstand. Personlig sannhet, filosofisk sannhet, samfunnsmessig sannhet - det viktige er at filmskaperen er ute etter å belyse en form for sannhet. Han trenger ikke nødvendigvis gjøre rede for ukonvensjonelle valg han tar, så lenge filmen springer utifra av et ønske om å formidle noe sant. Dette perspektivet vektlegger også at filmen oppleves som sann for seerne.

I artikkelen ”A quest for truth in documentary film” (april, 2014) ser skribent David Mayer på bruk av fiksjonsteknikker i dokumentarfilm. Spesifikt ser han på konstruerte scener, og han argumenterer for at slike scener kan oppnå ”en annen type sannhet” ved bruk av blant annet metaforer. Mayer beskriver dokumentar som en sjanger hvor ”aktører spiller seg selv”, men de kan godt instrueres og scenene kan godt konstrueres. Historiene trenger ikke være mer faktabasert enn litteratur eller et maleri. Det som er viktig er at de prøver å fortelle noe sant, på et eller annet nivå.

Det samme perspektivet er å finne i artikkelen ”Can fake documentaries tell the truth?” skrevet av journalist Xan Brooks i The Guardian (september, 2010). Artikkelen framhever dokumentarens subjektive natur og tar for seg dokumentarer som i ulike grader kan oppfattes som ”fake”. Brooks lar filmskaper Macdonald avslutte artikkelen med utsagnet:

Now I think that anything goes. Literally anything. And that's good, so long as the technique tells you something you didn't already know. The only obligation you have as a film-maker is to tell your version of the truth and to use your film to illuminate reality." He laughs. "Whatever that means."

På nettsiden documentary.org finner vi også en lignende artikkel. I “Hybrid Reality: When Documentary and Fiction Breed to Create a Better Truth”, tar journalist Huleenan Sveitvilas for seg trenden med hybridfilmer mellom dokumentar og fiksjon. Filmskaperne hun intervjuer forteller at historiefortellingsteknikkene i dokumentarfilm blir mer og mer kreative, og at man i prinsippet kan bruke alle slags teknikker. Det som er viktig er at en dokumentar må fortelle en form for sannhet. Et utsagn i artikkelen peker forøvrig på noe interessant. Filmskaper Willmott forklarer hvorfor han lager dokumentar på denne måten: ”En fiksjonsfilm utelater publikum. De kan bare si: å, det er bare en historie”. Å skulle viske ut skille mellom dokumentar og fakta vil også være å gi slipp på det mektige retoriske grepet det er å presentere en historie i dokumentarfilmform.

En dokumentarfilmteoretiker jeg vil si deler perspektivet vi finner i de overnevnte avisartiklene, er Bjørn Sørensen⁶. Sørensen mener en dokumentarist står fritt til å bruke det meste av virkemidler; rekonstruksjoner, animasjon, kreativ klipp. Det som er viktig er at dokumentaristen oppriktig søker å belyse noe sant og at han har en tydelig stemme. En historie fra virkeligheten som kun er ute etter å underholde kan ikke regnes som dokumentar. Filmskaperen må ville noe med filmen. Det er i skjæringspunktet mellom narrasjon og argument at dokumentarfilmen oppstår, skriver Sørensen (2007: 321-324) Sørensen argumenterer for at John Griersons gamle dokumentardefinisjon fortsatt holder lag: the creative treatment of actuality. Winston har kritisert denne definisjonen med spørsmålet: hva er igjen av virkeligheten etter all denne kreative behandlingen? Sørensens svar (2007: 168) er å vise til skillet mellom “reality” og “actuality”. “Actuality dekker det hverdagslige, nære virkelighetsbegrepet, mens reality står for det mer overgripende: det som i sin essens er virkelig” (2007: 168). Actuality er “det som kan demonstreres” forklarer Sørenssen. Virkeligheten som dokumentarer behandler er ikke Virkeligheten med stor V, men “det empiriske innholdet” (Sørenssen 2007: 168).

Jeg er for øvrig ikke helt overbevist av denne begrunnelsen fordi det er uklart hva som egentlig menes med at ”actuality er det som kan demonstreres”. Sørensen er stor fan av subjektive dokumentarfilmer som bruker grep som for eksempel animasjon for å fange aspekter av virkeligheten som ikke kan observeres. Om det at noe kan demonstreres betyr at noen kan fortelle om sin opplevelse av det, hva er det da som ikke favner dette actuality begrepet? Når det gjelder

⁶ Dette baserer jeg på lesning av boka hans ”Å fange virkeligheten” (2007)

poenget med at en dokumentar har et argumentet kan man innvende at også spillefilmer kan ha et argument, eller et budskap. Sørenssen peker forøvrig på en siste forskjell, nemlig at vi forholder oss annerledes til en dokumentar.

Når vi ser fiksjon mistenker vi ikke verden på lerretet med vår egen, mens når vi ser dokumentar deler vi verden med dem vi ser på skjermen, sier Sørenssen (2007: 322). Videre skriver han at om vi setter likhetstegn mellom dokumentar og fiksjon står vi i fare for å viske ut forskjellen mellom dokumentarfilmens argumentative fortelling og den fiktive fortellingen (Sørenssen, 2007: 322).

Det at vi ser på en dokumentar på en annen måte enn vi ser på fiksjon er også Plantingas poeng, men mens Plantinga beskriver hvordan dette er tilfellet, hvordan samfunnet til en hver tid er med på definisjonen og forventer visse kriterier (Plantinga, 1997, kap.1) går ikke Sørensen nærmere inn på hva det er som gjør at vi ser en dokumentar og en fiksjon på forskjellige måter. Han konstaterer at det er slik, og uten å gå nærmere inn på hvorfor konstaterer han at det er en fare i seg selv om vi visker ut skillet. Min mistanke er da at den viktigste grunnen til å beholde skillet er at det gir troverdighet til argumentet som dokumentaristen fremmer.

3.4 Perspektiv fire: Sannhet i film er viktig, men den er ikke dokumentarisk

På grunn av en økende bevissthet omkring dokumentarens subjektive natur, og det på mange måter arrogante i å si om en film "dette er sant", tar noen til orde for å simelthen gå bort fra skillet mellom dokumentar og fiksjon. Flere filmskribenter forfekter dette synet, blant annet Ronald Bergan i The Guardian med artikkelen "Isn't it time we dropped the genre documentary for good", Amy Ebersole med artikkelen "Deconstructing the Dichotomous Line Between Fiction and Nonfiction", Tim Cook med "Is the line between documentary and fiction more blurred than ever", og "Tracing the truth between the blurring borders of documentary and fiction" av H.Önal og M.Özçınar.

Disse skribentene mener, som i det forrige perspektivet, at søken etter sannhet er viktig, men de mener dokumentarens forhold til sannhet ikke er forskjellig fra fiksjonens forhold til sannhet. Innenfor dette perspektivet får altså begrepet «dokumentarisk sannhet» lite mening.

Noen teoretikere innenfor dette perspektivet peker på all manipulasjonen som skjer innenfor dokumentar (vinkling, klipp, dramaturgi) som en grunn til å oppheve skillet, mens andre

argumenterer for at det å framstille noe som objektivt, som dokumentaren ofte gjør, i seg selv er en ideologisk aktivitet og at dokumentarer derfor må forstås som en form for sosial fiksjon (Carroll 1996: 224). En teoretiker, betegnet som ganske ekstrem av filmviteren Noel Carroll, er Christian Metz. Han argumenterer for at all film er fiksjon fordi film er representasjoner og ikke virkelige, altså at toget på filmen ikke er i stua di på ordentlig (ibid).

Dette perspektivet kan forstås som en erkjennelse av kunnskapens subjektive vesen, og en legitim spørsmålstilling rundt skillet mellom objektive og subjektive fremstillinger. Noel Carroll kritiserer forøvrig perspektivet for å ikke ta inn over seg implikasjonene av sine egne argumenter. Hvis skillet mellom fiksjon og dokumentar ikke er relevant fordi dokumentarens fremstilling også innebærer valg, tolkning, og manipulasjon, vil dette også være tilfellet for historikere og forskere. Carroll mener dette ikke er en logisk konsekvens som forfektene av dette perspektivet er villige til å ta helt ut, og han mener dermed posisjonen deres er for lite gjennomtenkt (ibid:226). Perspektivet kan også kritiseres for å miste mottageren av synet da hensynet til seernes forståelse av dokumentarbegrepet - og relevansen av det - ikke vektlegges. Filmen «Syrian Hero Boy» regissert av norske Lars Klevberg, er et eksempel på hva som kan skje når dette perspektivet møter offentligheten. Filmen viser en liten gutt som redder en jente under et angrep i Syria - angivelig. Filmsnutten gir seg ut for å være et ekte dokumentopptak men er i virkeligheten fullstendig konstruert og spilt inn på Malta. Filmsnutten, som ble sett av flere millioner på youtube, ble tildelt støtte fra norsk filminstitutt på bakgrunn av prosjektets kunstneriske kvalitet. Prosjektet fikk massiv kritikk, særlig fra hjelpeorganisasjoner som er avhengig av at folk tror på de bildene som kommer ut av kriserammede områder. I folkeopinionen er ikke skillet mellom dokumentar og fiksjon like relativt som blant enkelte filmskapere.

3.5 Perspektiv fem: Dokumentarisk sannhet ligger i vår persepsjon

Det siste perspektivet på dokumentarisk sannhet fokuserer verken på filmteksten, på vårt samfunns forståelse av dokumentarbegrepet (som det kommunikative perspektivet fokuserer på), eller på filmskaperens sannhetssøken. Den dokumentariske sannheten er, i følge dette perspektivet, å finne i vår persepsjon. Vi søker en viss type sannhet når vi leser dokumentarisk, og dette perspektivet prøver å beskrive hva slags type sannhet det er vi søker og skaper i den *dokumentariske persepsjonen*.

I artikkelen "The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception: the notion of documentary truth" (2003) argumenterer Randolph Jordan for at begrepet sannhet i dokumentar ikke må forstås som en kvalitet med filmen, men som en kvalitet med måten vi ser filmen på.

Jordans utgangspunkt er at vår forståelse av dokumentaren har vært avhengig av vår tro på at det vi ser eksisterer uavhengig av den filmatiske representasjonen. Han referer til Williams som peker på en av postmodernismens mange paradokser: økende mistillit til det fotografiske bildets kraft som bevis, samtidig som dokumentarisk materialet blir mer og mer populært eksemplifisert gjennom tv-serier som «cops».

Når vi ser en dokumentar må vi forholde oss til mange usikre faktorer og spenningsmomenter; hvordan vi selv forholder oss til den virkeligheten vi får presentert, hvordan filmskaperen har presentert det, hva "bildebeviset" av virkeligheten faktisk viser av virkeligheten osv. Randolph mener den dokumentariske sannheten ligger i dette spenningsrommet vi må tolke ut ifra; altså i våre tolkingsprosesser. Prosessen med å lage mening av tvetydighetene (som alltid vil være tilstede i en dokumentar) ligner på måten vi skaper mening på i livet og, skriver Jordan. Sannheten vi søker i dokumentar ligger i måten sinnet vårt konstruerer mening fra verden i mellom de konkrete kategoriene vi prøver å lage når vi ser en dokumentar. Jordan mener at sannheten vi søker i dokumentar ikke handler om det indeksikalske båndet mellom representasjonen og virkeligheten (slik vi er vant til å tenke), men at det handler om de prosessene hos oss selv i vår måte å konstruere mening når vi er konfrontert med motsetninger. Vi søker alltid etter å lage en slags helhet utifra bitene vi får presentert, og fyller inn gapene med vår kunnskap om verden. Jordan skriver en del om hvordan digitalisering og bildemanipulasjoner ikke nødvendigvis endrer dette fordi ting kan oppleves som realistiske fordi vi forstår det vi ser utifra vår egen kunnskap om verden.

Jeg synes det er noe uklart hvordan denne sannhetssøken skiller seg fra fiksjon, fordi også i fiksjon - ihvertfall den realistiske stilen - bruker man egne erfaringer og kunnskap om verden for å gi mening til filmteksten. Men poenget står ved lag uavhengig av om det har likhetstrekk med måten vi ser enkelte fiksjonsfilmer: sannheten vi søker i en dokumentar finner vi i våre egne meningsskapende prosesser når vi fyller inn hullene ved hjelp av egen erfaring og kunnskap om verden. Vi søker å få en helhetsforståelse av det vi blir presentert for, og bruker oss selv for å fylle inn gapene som alltid vil være tilstede i en dokumentarfilm.

Jordan mener denne aktive meningsskapende prosessen kan sees på som en fenomenologisk aktivitet. En fenomenolog som kan belyse dette perspektivet videre, er Meunier. Meunier (i Sobchack 1999) beskriver den fenomenologiske forskjellen mellom måten vi ser en dokumentar og måten vi ser en fiksjon, som forskjellen mellom lateral og longitudinell bevissthet. Lateral bevissthet handler om å se bakover og framover for å forstå nåtiden. I filmsammenheng betyr det å huske hva som har skjedd tidligere i filmen, og å forvente hva som skal komme. Her ligger alle svarene innenfor selve filmteksten. Sagt med fenomenologiske termer: det intensjonelle objektet ligger ikke utenfor de karakterene og det som blir presentert for oss i filmteksten. I en longitudinell bevissthet, derimot, «er ikke vårt intensjonelle objekt bildets spesifisitet, men helheten som personen eller hendelsen representerer» (Sobchack, 1999: 250, min oversettelse). I den longitudinelle bevisstheten ser vi altså «gjennom» filmsteksten og ut i verden, vi fokuserer ikke bare på menneskene og historien på skjermen, men hva det representerer for oss basert på vår erfaring og kunnskap om verden. Et eksempel på en ren longitudinell filmbevissthet er den vi har når vi ser hjemmevideoer. Vi bryr oss mindre om historien på skjermen, og mer om hva de menneskene og stedene vi ser representerer for oss. En fiksjonsopplevelse er hovedsaklig preget av en lateral bevissthet, ifølge Meunier. Vivian Sobchack peker forøvrig på at vi også kan inneha longitudinell bevissthet mot en fiksjonsfilm, om vi foreksempel kjenner igjen et sted portrettert i filmen, eller begynner å observere skuespillerne istedenfor karakterene de spiller. Hovedsaklig, er forøvrig en fiksjonsopplevelse preget av en lateral bevissthet.

Sobchack mener vi som seere er preget av begge typene bevissthet når vi ser en dokumentar. Når vi ser en dokumentar har vi ikke den samme typen spesifikke kunnskap om det som vises på skjermen som i tilfellet med hjemmevideoer, og må derfor også følge med på historien - da preges vår oppmerksomhet av en lateral bevissthet. Samtidig har vi vanligvis mer kunnskap om det som er representert enn når vi ser fiksjonsfilm, fordi det representerte også finnes utenfor skjermen og er en del av vår felles historiske virkelighet. Dermed er vår oppmerksomhet mot filmen også preget av en longitudinell bevissthet. «Vi må huske at en dokumentar ikke er en ting, men en subjektiv relasjon til et filmatisk objekt. Det er seerens bevissthet, som til syvende og sist bestemmer hva slags filmatisk objekt det er», skriver Sobchack (1999:251, min oversettelse).

Meunier og Sobchacks beskrivelser av den dokumentariske bevisstheten kaster et tydeligere lys på Randolph Jordans perspektiv på dokumentarisk sannhet. I liket med Jordan, peker Meunier og Sobchack på at den dokumentariske opplevelsen handler om at man som seer skaper en mening

utifra filmteksten ved å dra på erfaringer og kunnskap man selv har om den virkelige verden. Mens Jordan argumenterer for at den sannheten vi søker i en dokumentar er å finne i måten vi konstruerer mening av det vi får presentert på skjermen, beskriver Meunier og Sobchack hva denne meningssskapende prosessen består av i dokumentaropplevelsen. Den består altså av en type bevissthet hvor vår oppmerksomhet rettes, ikke bare mot filmteksten og narrativet som utspiller seg der, men mot det vi opplever at karakterene, stedene og historiene representerer. Vi retter oppmerksomheten mot forhold utenfor filmteksten, som samfunnsforhold og egne erfaringer. Dette med egne erfaringer er det mest Jordan som framhever. Sobchack og Meunier beskriver den dokumentariske bevisstheten som en bevissthet vendt utover, mot forhold man har kunnskap om i samfunnet. Det er ikke dermed sagt at Sobchack og Meunier ikke mener en dokumentarisk bevissthet også kan bringe fokus på egen historie og egne opplevelser, men de legger ikke fokuset der i sine beskrivelser. Som fenomenologer er de forøvrig opptatt av kroppslighet, og slik vil kunnskap om samfunnet alltid være mediert gjennom egne kroppslige opplevelser. Hovedpoenget, er uansett at det dokumentariske ligger i seerens persepsjon og dermed i seerens forhold til filmteksten.

Også Dirk Eitzen kan belyse dette perspektivet, hvor sannhet i dokumentar handler om en spesifikk måte å lese filmteksten på. I likhet med Jordan og Sobchack framhever han at en og samme film kan fordre både en dokumentarisk og en fiksjonell lese måte. Spørsmålet vi bør stille er ikke hva, men når en dokumentar er», skriver han (Eitzen 1995: 94). Jeg brukte Eitzens definisjon av dokumentar til å belyse det kommunikative perspektivet på dokumentarisk sannhet; en dokumentar er en film det gir mening å spørre om lyver. Eitzens forståelsen er forøvrig også nyttig for å kaste lys over dette siste perspektivet. Meunier og Schobchacks beskrivelser av dokumentarbevisstheten handler om at man retter oppmerksomhet mot forhold utenfor filmteksten og drar på egen kunnskap om verden når man ser en dokumentar. Eitzens spørsmål om løgn kan relateres til dette. I en dokumentar forventer vi at representasjonene på skjermen korresponderer med den konkrete virkeligheten utenom den filmatiske representasjonene. Dermed gir det mening å spørre om filmen lyver; om den virkelig korresponderer med det den sier den korresponderer med. Det spesifikke dokumentariske handler om at vi forholder oss til hva representasjonene peker mot i den virkelige verden.

Det sentrale med dette perspektivet er at dokumentarisk sannhet er et aspekt ved våre meningssskapende prosesser, ikke et aspekt ved selve filmteksten. Når vi ser en dokumentar

forholder vi oss til begrepet sannhet på en annen måte enn fiksjon, i det at vi forventer at det vi ser korresponderer med konkrete ekte mennesker og hendelser ute i verden. Denne spesifikke dokumentariske lesestrategien har altså elementer av korrespondanseteorien i seg. Det som er annerledes i dette perspektivet, er altså at denne korrespondansen ikke sees på som en kvalitet med selve filmteksten, men som et aspekt ved vår måte å «lese» på når vi ser en dokumentar. Siden det er en måte å lese på kan vi lese dokumentarisk også midt i en fiksjonsfilm - som foreksempel når vi begynner å legge merke til skuespillet foreksempel, eller vi kan lese mer narrativt mens vi ser en dokumentar - som vi gjør når vi følger en historie som utspiller seg på skjermen. Hovedpoenget er at det er i våre meningsskapende prosesser at vi finner denne korrespondansen; i måten vi setter sammen brikkene og lager et sammenhengende hele av flertydighetene som er presentert for oss i filmteksten.

Kapittel 4: Gjenforeningen: anmeldernes perspektiv

4.0 Fiksjon og dokumentar i hybridfilmen *Gjenforeningen*

I *Gjenforeningen* tar kunstneren Anna Odell et oppgjør med de som mobbet henne på barne og ungdomsskolen. Utgangspunktet for prosjektet er at Odell's klasse har en 20 års gjenforeningsfest som Odell selv ikke blir invitert til. Den første delen av filmen viser hva Odell tror klassekameratene fryktet når de ikke inviterte henne; det er en iscenesettelse av hva som kunne ha skjedd om hun hadde kommet på festen. I andre del av filmen oppsøker hun klassekameratene og spør om de vil se filmen (del en) sammen med henne. For en litt mer detaljert oversikt over handlingen i *Gjenforeningen* henviser jeg til segmentanalysen som er vedlagt denne oppgaven. Hovedfokuset i denne oppgaven er resepsjon og fenomenologiske beskrivelser - ikke filmanalyse. Noen korte filmanalytiske betraktninger vil likevel være nyttig å ha med seg. Før jeg tar for meg anmelderes perspektiv på *Gjenforeningen* skal jeg derfor si noen ord om plot, story, narrasjon, og stil i *Gjenforeningen*.

4.1 Plot, story, narrasjon og og stil i *Gjenforeningen*

Plottet er det som narrasjonen viser, den handlingen vi ser på filmen (Bordwell & Thompson 2013: 75). Plottet i *Gjenforeningen* er todelt. I første del ser vi Anna på en klassefest, i det som viser seg å

være en imaginær iscenesettelsen av Gjenforeningsfesten hun ikke ble bedt på. I del to viser Anna Odell denne filmen til hennes tidligere klassekamerater og diskutere den med henne etterpå. Plot-tiden begynner på Gjenforeningsfesten og slutter etter at Anna har vist filmen til sine tidligere klassekamerater. Handlingen strekker seg kanskje utover noen uker eller noen måneder - det presiseres ikke, men ingen blir ihvertfall eldre i løpet av filmen. Storyen strekker seg imidlertid over flere år. Storyen er den historien som fortelles gjennom - og den historien vi forstår på bakgrunn av - plottet (ibid: 75-76). Storytiden strekker seg fra Anna Odell og klassekameratene går på barneskolen til de er i begynnelsen av 30 - årene.

Narrasjonen handler om hvordan plottet utspiller seg (ibid: 87). Et viktig moment her er om vi som seere vet mer eller mindre enn hovedkarakteren. I *Gjenforeningen* er vi som regel sammen med Anna Odell, og vet det hun vet. Men ved et par anledninger er fortellerperspektivet allvitende - vi vet mer enn henne om hva som skjer. Vi ser for eksempel noen klassekamerater prate om henne på trappen utenfor festlokalet, kryssklippet med Anna som prater med noen andre inne. Her planlegger en av klassekameratene å lure henne til å tro at han er forelsket henne, slik han gjorde en gang tidligere på barneskolen. Ved en annen anledning, i del to av filmen, ser vi to klassekamerater prate om hvor rart de synes det er å ha blitt invitert til å se denne filmen, før Anna selv kommer inn i stuen. Ved filmens slutt bivåner vi også en scene helt uten Anna. En av de klassekameratene hun har vist filmen til treffer tilfeldigvis på han som spilte han på klassefesten (filmens del 1), og spør han ut om hvordan det er å spille et virkelig menneske. Stort sett er vi forøvrig sammen med Anna i løpet av filmen. Det er følgelig Anna Odell vil bli mest kjent med i filmen, og kamera rammer henne inn fra begynnelsen som en hovedperson ved å fokusere på henne. Men det ligger også et viktig fokus på klassekameratenes reaksjoner gjennom hele filmen.

De narrative grepene vitner om en kontroll og oversikt over det som skal skje. Tilfellene med allvitende fortellerperspektiv er noe vi forbinder med fiksjon fordi karakterer i dokumentarfilmer som vi ikke har fulgt over tid vanligvis er litt mer tilbakeholdne foran kamera. Her finnes heller ingen typiske dokumentariske måter å fortelle på, som voice-over, eller personer som forteller om opplevelsene sine til en intervjuer (bak kamera). Den filmatiske stilen i *Gjenforeningen* er også «fiksjonspreget» hele veien. Lyssettingen er gjennomgående profesjonell, når Anna holder tale under middagen ser vi for eksempel at Anna har mer lys på seg enn hun som sitter ved siden av. Lyden er perfekt og kamera fomler aldri for å komme dit det skal, men er alltid på plass i god tid før handlingen begynner. Det klippes også hyppig mellom ulike vinkler midt i en situasjon. Selv i

strengt observerende dokumentarer ser vi ofte, dog ikke alltid, noen scener som vitner om at filmskaperne ikke hadde full kontroll over hva som skulle skje (ristende kamera, uperfekte lys-settninger, ikke helt optimal lyd), eller et hint på filmskaperens tilstedeværelse (et blikk eller en kommentar rettet mot kamera, for eksempel). Poenget her er ikke at dette gjør filmen til en fiksjon - det er mange dokumentarfilmer som ligner fiksjon i det estetiske uttrykket - poenget er bare at estetikken og den narrative formen er preget av trekk vi forbinder med fiksjonen.

4.2 Anmeldelsene

Flere anmeldere peker på at mens den første delen avslører seg selv som fiksjon, er det aldri tydelig hva den andre delen er. Den første delen avslører seg som fiksjon på alle plan; både historien som utspiller seg og menneskene vi ser er fra fiksjonsverden; det er en oppfunnet scene spilt av skuespillere. I den andre delen oppsøker Odell sine gamle klassekamerater og spør om de vil se filmen sammen med henne. Her peker anmeldere på to uklarheter. For det første er det ikke avklart om dette er skuespillere eller ”mennesker som presenterer seg selv som seg selv”. For det andre; når man først vet at det er rekonstruksjoner pekes det på at man ikke vet hvor reelle disse rekonstruksjonene er; altså om det Odell viser oss er det som faktisk skjedde.

Anna Odell selv betegner filmen som fiksjon. I et intervju begrunner hun valget om å lage en fiksjonsfortelling med at hun ikke ønsket å henge ut noen, men bare ville utforske temaet mobbing. Slik kobler hun prosjektet vekk fra de individuelle klassekameratene. Også i selve filmen poengterer hun at det er fiksjon hun lager. I filmens andre del ringer hun rundt til gamle klassekamerater for å spørre dem om de vil møte henne for å se filmen hun har laget. På spørsmål fra en klassekamerat sier hun ”dette er helt og holdent en spillefilm”. Dette er i en del av filmen som skal være rekonstruerte faktiske hendelser

Likevel har filmen vært vist på anerkjente dokumentarfilmfestivaler som CPH:DOX og DOXA, og ”de dokumentariske elementene” trekkes nesten alltid frem som sentrale når filmen bedømmes. Så, hva ligger i dette? De ulike anmeldelsene trekker fram ulike ting, som forholder seg på ulike måter til begrepet ”sannhet». La meg se nærmere på noen av dem. Jeg har valgt å kategorisere anmeldelsene i tre kategorier: de som problematiserer blandingen av fiksjon og dokumentar, de som hyller den, de som ikke gjør noe vesen ut av den.

4.3 Omtaler som problematiserer filmens usikre status

Birker Vestmo i filmpolitiet i NRK p3⁷ trekker fram blandingen av fiksjon og dokumentar allerede i det første avsnittet av anmeldelsen. Han mener det ”kan skape problemer i kinosalen for den som på forhånd ikke har innhentet informasjon om prosjektets bakgrunn”.

I Anna Odells prosjekt er den uklare statusen fiksjon/dokumentar et poeng, og et grenserom hun også tidligere har beveget seg i. Som et filmatisk grep diskuteres ikke dette grenserommet i Vestmos anmeldelse. Vestmo er opptatt av uklarhetene som forstyrrende, noe som gjenspeiles i den raske avklaringen overfor leseren når filmens første del diskuteres: ”Del en er en fiksjonsfortelling” skriver Vestmo, før han diskuterer innholdet i denne delen. Der filmen ikke opplyser seerne om hvorvidt det vi ser er rekonstruksjoner eller dokumentariske opptak, passer anmelderen på å påpeke tidlig hva som er hva. Når de ulike delenes status som fiksjon eller dokumentar er klarert kan innholdet diskuteres. Slik blir aldri filmens sjangerblanding drøftet som et moment i seg selv, men som et formgrep som bør avklares for at seeropplevelsen ikke skal bli for ”problematisk”.

Rekonstruksjonene i del en fremheves for øvrig ikke som et problem, da man ved inngangen til filmens andre del skjønner at del en er en fiksjonsfortelling. Det er del to av filmen, ”Møtene” som Vestmo mener er problematisk, da filmen aldri avslører at dette er rekonstruksjoner.

En annen anmeldelse som påpeker det problematiske med usikkerheten rundt det fiksjonelle og det dokumentariske i *Gjenforeningen* er Erlend Loes anmeldelse for osloby.no⁸ Loe er for øvrig mer positiv enn Vestmo (han gir filmen terningkast 5, mot Vestmos 4) og forvirringen rundt filmens status står ikke like sentralt i anmeldelsen som den gjør hos Vestmo. Det Loe peker på som problematisk er at litt av den emosjonelle responsen vi som seere får beror på at vi tror de vi ser på er ekte.

Disse anmeldelsene kan kobles til det kommunikative perspektivet, skissert i forrige kapittel: man kan ta de grepene man vil, men man bør være åpne med publikum og informere om utradisjonelle grep som gjør statusen som fiksjon eller dokumentarfilm uklare. Anmelderne mener det er problematisk at *Gjenforeningen* gir oss et falsk uttrykk av hva som faktisk utspilte seg foran

⁷ <http://p3.no/filmpolitiet/2014/05/gjenforeningen/>

⁸ <http://www.osloby.no/oslopuls/film/Gjenforeningen-er-varens-mest-interessante-film-7558620.html>

kamera. Erlend Loe skriver at litt av den emosjonelle responsen berør på at vi tror « i hvert fall enkelte av dem vi ser er virkelige og kommenterer noe de faktisk har vært med på i sin barndom». Problemet er altså ikke nødvendigvis bruken av skuespillere, men det at publikums respons baserer seg på at de tror det de ser ikke er skuespill. Filmen spiller på publikums forventning til hva en dokumentar skal være, uten å opplyse om det - fordi opplysningen ville ødelagt den emosjonelle responsen de er ute etter. Forventningen Loe kritiserer filmen for å spille på, er en forventning til dokumentarfilm som har vært framtrødende i vår forståelse siden slutten av 60-tallet. Da gjorde utviklinger i teknologien det mulig å enkelt ta med seg et kamera ut i felten og ta opp synkronisert lyd og bilde. Mens det tidligere var ganske vanlig med rekonstruksjoner (Nichols, 2010, kap. 5 og Sørensen, 2007, kap. 4), var det nå så enkelt å filme ting der de foregikk at rekonstruksjoner ikke lenger var like akseptert. Med denne utviklingen endret også publikums forventning til en dokumentar seg; en dokumentar var nå forventet å fange virkeligheten slik den utfoldet seg uregissert foran kamera. Dette kan forstås som en sentral del av publikums implisitte dokumentariske sjangerforståelse (jf. blant annet Nichols 2010: 8-9). Det å bryte med dette uten å opplyse publikum om det, anses her som uredelig.

Et sentralt spørsmål disse anmelderne forholder seg til, er spørsmålet: lyver filmen? Det at det gir mening å stille dette spørsmålet er i følge Dirk Eitzen et definerende trekk ved dokumentarfilm. Spørsmålet om sannferdighet er et sentralt spørsmål for Birger Vestmoe og Erlend Loe, og slik inntar de det som Eitzen mener er den mest sentrale dokumentariske resepsjonsstrategien. Det er forøvrig diskutabelt om det at de stiller dette spørsmålet er ensbetydende med at de anser *Gjenforeningen* som en dokumentar. Anmelderne anser filmen som en tydelig hybrid, men i det at de stiller spørsmålet om filmens ærlighet overfor seerne ligger det også en tydelig dokumentarisk seerstrategi til grunn. Sentralt i den dokumentariske seerstrategien som disse anmeldelsene legger til grunn er spørsmålet om filmens ærlighet. Det dokumentariske sannhetsperspektivet som ligger til grunn her handler altså om kommunikativ ærlighet.

Det som ikke diskuteres i dette perspektivet, er hva selve sammenblandingen i seg selv oppnår, hva som måtte være poenget med det i seg selv, og hva slags spørsmål sammenblandingen i seg selv stiller til dokumentarbegrepet og sannhetsbegrepet.

4.4 Anmeldere som ikke gjør noe poeng av blandingen

En annen gruppe anmeldere mener filmens sammenblanding av fiksjon og dokumentar er underordnet innholdet, og at *Gjenforeningen* forstås best kun «som film».

Dagsavisens Mode Steinkjer⁹ nevner miksen dokumentar/fiksjon, men verken problematiserer det eller hyller det. Han går heller rett på å diskutere tema som tas opp av filmens som maktstrukturer, konfrontasjoners vesen, og fortregelse. Steinkjer skriver at filmens andre del er «*lagt opp som en dokumentarisk framstilling av konfrontasjoner med gamle elever enkeltvis.*». Hva denne dokumentariske fremstillingen går ut på gjør han forøvrig ikke noe poeng av. Bemerkelsen fungerer slik mer som en konstatering av at filmens andre del er annerledes enn filmens første del, før han kan fortsette med sin diskusjon av temaene som kommer frem i filmen gjennom en diskusjon av hvordan klassekameratene reagerer på filmen og konfrontasjonen. I siste avsnitt gjør anmelderen riktignok et poeng av filmens hybridform da han skriver at «Det er i grenselandet mellom virkelighet og fiksjon, mellom forstillelse og dokumentar, at *Gjenforeningen* virkelig blir interessant. Den er også åpen for motargumenter, og Odells tilnærming til filmmediet er ikke uten nykker». Han går forøvrig ikke mer inn på hva han legger i dette. Sluttpoenget i anmeldelsen hans er at historien og framgangsmåten oppleves som allmenn, og at den derfor er viktig som «et innlegg i en debatt om mobbingens mekanismer og vesen». Mens anmeldere som Erlend Loe og Birger Vestmoe er opptatt av hvorvidt opplevelsen vi som seere har *er* riktig, er Mode Steinkjer mer opptatt av at det oppleves riktig - og viktig.

Danske ekkofilm, Nikolaj Mangurten Rubin¹⁰ sier rett ut at han syns det er irrelevant om filmen er fiksjon eller dokumentar. Han skriver en del om at sammenblanding skaper kontroverser, og om hvordan vi som seere skal tro at andre del er dokumentar, men at det i virkeligheten er skuespill. Han betegner det som et interessant metalag, men han diskuterer ikke videre hva det tilfører filmen. Han er, i det hele tatt, ikke så opptatt av at det er en hybrid. Rubin mener hovedpoenget - uavhengig av metodene - er at filmen lykkes i å stille viktige spørsmål.

Kim Skotes anmeldelse i danske politiken¹¹ skriver ganske mye om sammenblanding av fiksjon og dokumentar, og det fokuseres på allerede i ingressen. Han stiller flere spørsmål om hvorvidt det

⁹ <http://www.dagsavisen.no/vi-var-jo-bare-barn-var-vi-ikke-1.281999>

¹⁰ <http://www.ekkoilm.dk/anmeldelser/gensynet/>

¹¹ <http://politiken.dk/kultur/filmogtv/filmanmeldelser/ECE2276555/haevngerrig-instruktoer-inviterer-til-den-pinligste-fest-nogensinde/>

egentlig er en dokumentar, og undrer seg over blandingen. Men han mener ingenting om den. Han diskuterer ikke hva det har å si for innholdet, bare spør: «er det fiksjon? er det dokumentar? Kanskje må vi bare se på det som en film». Skotes har altså verken et problematiserende eller et hyllende forhold til hybridformen, og foreslår således å kun se på filmen som en film. Tross i at han fokuserer en del på sammenblanding vil jeg dermed plassere hans anmeldelse her blant de som mener innholdet i filmen er viktigere og mer interessant enn hybridformen.

Disse anmeldelsene ligger nærmest perspektiv fire fra forrige kapittel; skillet mellom fiksjon og dokumentar er urelevant fordi «film er film». Mode Steinkjer gjør riktignok et poeng ut av at andre del har «en dokumentarisk fremstilling». Dette fungerer forøvrig mer som en måte å konstatere at andre del er forskjellig enn den første, og mindre som en problematisering eller hylling av hybridformen. Det relevante for Steinkjær er hvordan filmen kjennes. Disse anmeldelsene har ikke noe forhold til dokumentarisk sannhet, fordi det viktige ikke er om det er dokumentarisk eller fiksjonelt, men om det kjennes sant ut. Her har altså sannhetsbegrepet lite å gjøre med dokumentarbegrepet. De benevner filmen som en hybrid, men gjør ikke noe poeng ut av det forutenom å konstatere at det skaper kontrovers. Det interessante, innenfor dette perspektivet, er hva filmen oppnår og om den oppleves som å inneha noe sant, ikke om metodene den bruker er dokumentariske eller fiksjonelle.

4.5 Omtaler som hyller blandingen mellom dokumentar og fiksjon

En tredje gruppe anmeldere trekker frem ”forvirringen” rundt filmens status som fiksjon og dokumentar som positivt. Eva Novrup Redvall, skriver på fipresci.com¹² at filmen utfordrer seeren med “den smarte miksen av fiksjon og realitet”. Hun peker også på hvordan filmen stiller spørsmål om etikken rundt det å presentere virkelige mennesker på skjermen.

Jeanette Gentelle i Svenska Dagbladet¹³ ønsker denne hybridtrenden velkommen, og hun fremhever spørsmålene man som seer stiller seg når man ser filmen. Spørsmålene knytter seg til mange flere momenter enn filmens status som dokumentar eller fiksjon; det fremheves for eksempel hvordan vi selv stiller spørsmål til vår egen skolegang etter å ha sett denne filmen. Et sentralt aspekt med de

¹² <http://www.fipresci.org/festivals/archive/2013/venice/enredvall.htm>

¹³ http://www.svd.se/kultur/film/atertraffen-en-lysande-fulltraff_8728006.svd

spørsmålene vi stiller henger imidlertid nært sammen med spørsmålene vi stiller til filmens status som fiksjon eller dokumentar: mens vi lurer på hva slags virkelighet vi ser på skjermen (en fiksjonell eller dokumentarisk), stiller vi også spørsmål om hvordan vi selv har forstått vår egen virkelighet ("Var jeg med å akseptere mobbing? Hva var det egentlig som skjedde den gangen på barneskolen?"). Dette er "film som usikkerhet", skriver Gentelle "Med sin blanding av spel och dokumentär, med sin inifrån- och utifrånblick skildrar Anna Odell inte bara sitt eget sår utan når fram till smärt punkten i oss alla", oppsummerer anmelderen. Slik kobles blandingen av skuespill og dokumentar direkte opp mot filmens evne til å se både innover i hovedpersonens liv, og utover mot erfaringene til oss som mottakere.

Disse anmeldelsene fokuserer, i motsetning til Vestmo og Loe, på hvordan hybridformen i seg selv bidrar til å stille interessante spørsmål. Her gjøres det altså eksplisitte poeng av at hybridformen og usikkerheten den medfører er viktig for innholdet, og ikke som noe som må avklares før man kan fokusere på det filmen formidler. Disse anmeldelsene innehar ikke et like tydelig perspektiv på dokumentarisk sannhet som de foregående anmeldelsene, da det er usikkerheten rundt sannheten som trekkes fram som interessant. Den *dokumentariske* sannheten fokuseres ikke på - eksplisitt ihvertfall. Det at de fokuserer på hybridformen som relevant i seg selv - og ikke fokuserer på filmen kun «som film» som den andre gruppen anmeldere gjør, viser forøvrig at skillet mellom dokumentar og fiksjon er relevant for disse anmeldelsene, og at det er relevant for sannhetsspørsmålene man stiller når man ser filmen. I spørsmålene de stiller - om hva slags virkelighet vi ser på skjermen, og hva slags virkelighet vi selv var del av - ligger det dermed et perspektiv på dokumentarisk sannhet som ligger nært opp til perspektiv fem fra det forrige kapittelet: den dokumentariske sannheten ligger i vår måte å skape mening ut av de usikre delene som presenteres for oss.

4.6 Gjenforening - mulig å lese som ren dokumentar?

Ingen av disse anmeldelsene vil jeg plassere innenfor perspektiv tre, som ville insistere på at dette er en dokumentar og ingenting annet, fordi dokumentarens vesen subjektiv. Alle nevner det som en hybrid, også de som ikke tillegger skillet særlig relevans. Det finnes likevel noen representanter for dette perspektivet som bør nevnes: dokumentarfilmfestivalene CPH:DOX og DOXA. Filmfestivalen CPH:DOX beskriver filmen som en hybrid — men de tar inn filmen på noe de betegner som en dokumentarfilmfestival. DOXA - beskriver den som en dokumentar og ingenting annet. Ved å ta inn

filmen på disse dokumentarfilmfestivalene anerkjennes da rekonstruksjoner - og også konstruksjoner - som en legitim del av den dokumentariske verktøykassa.

Kapittel 5: Min lesning av Gjenforeningen

5.0 Innledning

I denne delen skal jeg analysere min egen resepsjon av filmen *Gjenforeningen*. Her er hovedhensikten å forstå mer av hva som ligger i en hybrid filmopplevelse, og dermed også forstå mer av hva som ligger i en dokumentarisk filmopplevelse. Gjennom en analyse av en slik opplevelse håper jeg å kunne si noe om begrepet dokumentarisk sannhet. Jeg benytter meg av en fenomenologisk tilnærming for å prøve å få fatt i så nøyaktige beskrivelser som mulig av min første opplevelse av denne filmen. Mange faktorer påvirker en opplevelse. Under en filmopplevelse vil foreksempel settingen man ser filmen i ha mye å si. Forventingene man har til en film før man ser den vil også kunne ha betydelig påvirkning på filmopplevelsen. Dette gjelder kanskje særlig når det gjelder spørsmål om grensene mellom fiksjon og dokumentar fordi spørsmålet i stor grad handler om hvordan en som ser forholder seg til det som presenteres i filmen. I gjennomgangen av ulike perspektiver på dokumentarisk sannhet, så vi at alle perspektiver utenom det første pekte på slike kontekstuelle forhold som mer avgjørende enn selve filmteksten i forståelsen av en film som dokumentarisk (og/eller) fiksjonell. Jeg vil derfor først starte med en redegjørelse for noen av de kontekstuelle forholdene som påvirket min opplevelse av det fiksjonelle og det dokumentariske i filmen *Gjenforeningen*. Hovedfokuset i denne analysen vil forøvrig ikke dreie seg om å redegjøre for alle påvirkende faktorer. Jeg vil heller forsøke å beskrive så nøyaktig som mulig hvordan jeg, under filmtittingen, forholdt meg til det jeg ble presentert for i filmen og da spesielt; hvordan jeg vekslet mellom et dokumentarisk blick og et fiksjonelt blick på det jeg så.

5.1 En situasjonert filmtitting

Som flere teoretikere peker på, bedømmer vi en films status som dokumentar eller fiksjon utifra langt flere faktorer enn selve filmteksten. Hvordan en film er «indeksert»¹⁴, altså hvordan en film er

¹⁴ Jf Carls Plantingas (1997) bruk av begrepet

markedsført og presentert, spiller en stor rolle. Da jeg så *Gjenforeningen* første gang hadde jeg hørt at det var en blanding av fiksjon og dokumentar. Jeg visste forøvrig ikke akkurat hva dette betydde i praksis. Jeg visste ikke i hvor stor grad man brukte skuespillere, hva som var skriptet, eller hva som var basert på konkrete virkelige hendelser. Jeg hadde hørt litt forskjellige ting om filmen, og hadde en ide om at det var en del skuespillere involvert, men hadde prøvd å ikke få med meg for mange inntrykk av filmen før jeg så den selv. Jeg visste også at filmskaperen spilte seg selv, og at utgangspunktet slik hadde sterk rot i virkeligheten. Denne usikkerheten rundt hva det var jeg så gjorde forøvrig noe med filmopplevelsen. Jeg merket at jeg var veldig usikker på hvordan jeg skulle tolke det jeg så, og etter som jeg vekslet mellom å se på filmen med fiksjonsbriller og dokumentariske briller ble jeg bevisst hvordan de to filmsjangrene fordret to forskjellige resepsjonsstrategier hos meg selv. Jeg hadde altså en viss forventning om at filmen skulle blande dokumentar og fiksjon og lette dermed etter disse momentene da jeg så filmen. Samtidig hadde jeg en ide om at utgangspunktet for filmen var et virkelig menneske som befant seg i en virkelig situasjon, og dermed var jeg også innstilt på å lese filmen dokumentarisk. Jeg var nok noe mer innstilt på å lese filmen dokumentarisk enn fiksjonelt, kanskje mest fordi jeg har en større interesse for dokumentarfilm enn for fiksjon, og har et ønske om at dokumentarsjangeren skal kunne romme flere uttrykk - inkludert hybridfilmen.

Jeg så filmen hjemme sammen med en annen. Dette utgjorde en forskjell fra å se filmen på kino fordi vi tidvis utvekslet ord underveis i filmtittingen. Vi prøvde å unngå dette, men spørsmålet om det vi så var fiksjon eller dokumentar presset seg på og ble tatt opp et par ganger i løpet av filmtittingen. Slik ble min opplevelse ikke bare påvirket av det jeg så og mitt møte med det jeg så, men og av små ordutvekslinger med en med-seer. Forøvrig så vi det meste av filmen i stillhet.

5.2 Et tolkningsdilemma; ubehag ved å ikke vite hva jeg så på

Filmene begynner med et kamera som glir gjennom en tom skolegang. Deretter går det i svart, før første scene begynner. Vi er midt i et festlokalet, og det gjøres klar til fest. Folk kommer inn og hilser entusiastisk på hverandre. Anna kommer inn og folk hilser høflig. En tekst over svart skjerm skriver «del 1: Gjenforeningen», og så begynner festen. Jeg henviser til segmentanalysen (vedlegg A) for en oversikt over resten av handlingen.

Jeg kjente fort at det plaget meg veldig at jeg ikke visste om det jeg så var skuespill eller «ekte» opptak. Jeg merket at jeg var veldig avhengig av å vite hva jeg så på, for å kunne slappe av og oppleve filmen. Siden jeg aldri kunne vite hva jeg så på, bestemte jeg meg til en hver tid for en måte å se på filmen på - slik at jeg kunne fokusere på innholdet og ikke på presentasjonsformen. Jeg oppdaget fort to forskjellige måter jeg forholdt meg til det jeg så, avhengig av om jeg tenkte at det jeg så var «ekte» eller skuespill.

Når jeg «leste» filmen dokumentarisk tillot jeg meg selv å bli opprørt over hvordan menneskene i filmen reagerte. «Herregud, se hvordan de veksler blikk med hverandre, de går jo rett tilbake i ungdomsskolerollene!» kunne jeg tenke. Så tenkte jeg at kanskje det er skuespill, og reaksjonen min forandret seg. Når jeg tenkte at det var skuespillere jeg så på tenkte jeg, «Det virker realistisk, så godt representert av filmskaperne, jeg kan kjenne igjen reaksjonene». Når jeg leste filmen fiksjonelt vendte jeg fokuset innover mot meg selv på en annen måte; jeg måtte lete i mine egne minner og i mitt eget blikk på slike situasjoner for å vurdere det jeg så. Den dokumentariske lesningen krevde også gjenkjennelse - for å tolke det jeg så måtte jeg jo nødvendigvis kjenne igjen noe - men den dokumentariske lesningen krevde også noe mer: en reaksjon. Det krevde at jeg tok et slags standpunkt, en sterkere moralsk fordømmelse, om du vil. Samtidig var det tidvis ubehagelig å se på dette med dokumentariske øyne, fordi om dette var mennesker som er seg selv i situasjonen ville kamera vært ubehagelig avslørende. Når jeg leste materialet med et fiksjons-blikk måtte jeg ikke reagere i forhold til en virkelighet jeg fikk presentert, men vurdere om den virkeligheten jeg kjenner var representert på en interessant og troverdig måte i filmen.

Jeg opplevde det som vanskelig å se på filmen med begge blikkene samtidig. Siden jeg gikk inn med en viss preferanse for å lese filmen dokumentarisk kjente jeg også på en slags skuffelse over å ikke kunne reagere så kraftig på bildene som jeg ville. Å se dokumentarfilmer har for meg handlet om å forholde meg til verden, der ute, ikke om å forholde meg til meg selv. Det er en opplevelse av å se «gjennom filmen» og ut til det som filmen viser meg. For å få denne opplevelsen av å koble seg på den historiske verden, og se gjennom filmen og «ut i verden», opplever jeg at jeg må legge vekk spørsmål om filmens status, og bestemme meg for å forholde meg til det jeg ser som dokumentarisk materialet. Slik inntar jeg en resepsjonsstrategi hvor jeg kan reagere på innholdet i det som presenteres til meg, og ikke på selve representasjonen av det innholdet. Usikkerheten til denne filmens status som dokumentar eller fiksjon vanskeliggjorde forøvrig en slik resepsjonsstrategi.

Samtidig kunne jeg ikke lese filmen fullstendig fiksjonelt, fordi jeg hele tiden hadde i bakhodet at dette var en film med dokumentariske elementer.

5.3 Dokumentariske og fiksjonelle vekslinger - en beskrivelse av en seeropplevelse

Noe av det som gjorde det vanskelig å lese filmen dokumentarisk, helt fra begynnelsen av, var den sterke «spillefilmestetikken». Handlingen fanges opp fra flere kameravinkler, kamera fanger opp handling som skjer flere steder samtidig, kamera må aldri lete etter en person som snakker, men er alltid på plass der det skal være på riktig tidspunkt og kameraføringen er gjennomgående kontrollert. Det er heller ingen som noengang kaster et blikk på kamera. De eneste elementene i selve filmteksten som trakk i retning en dokumentarisk lesning var referansene til den historiske verden: Anna Odell spiller seg selv - en virkelig person - og det refereres på et tidspunkt til Odells tidligere - virkelige - kunstprosjekt. Den utpregede spillefilmestetikken, og karakterens åpenhet foran kamera, trakk forøvrig i retning av å lese dette med fiksjonsbriller. På et ganske tidlig tidspunkt i løpet av første del gikk jeg dermed over til å akseptere at dette sannsynligvis var skuespill, men tenkte at det da måtte være basert på virkelige hendelser - kanskje *det* var det dokumentariske, tenkte jeg. Det å forholde seg til det som ble presentert som en rekonstruert dokumentar gjorde det også mindre ubehagelig å se på filmen, da det tidvis var ubehagelig å se på «ekte mennesker» som ble eksponert slik foran kamera. Om dette var rekonstruert utifra faktiske hendelser var det forøvrig også ganske avslørende, og en ubehagelig følelse av å bivåne en avkledning var der fortsatt.

Samtidig kunne jeg aldri være helt sikker på tolkningen av det jeg så som en rekonstruert dokumentar. I denne første delen av *Gjenforeningen* kunne jeg veksle mellom å lese dokumentarisk og lese fiksjonelt i en og samme scene. Når Anna holdt tale til klassekameratene kjente jeg på to grunnleggende forskjellige tolkninger hos meg selv, avhengig av om jeg så på materialet som dokumentarisk eller fiksjonelt. Når jeg så på talen som dokumentarisk - enten som «ekte opptak» eller som rekonstruert dokumentarisk materialet - tenkte jeg at hun var tøff, men jeg kjente også at jeg ble pinlig berørt av hvor mye hun pushet. Så slo tanken meg at kanskje dette ikke var dokumentarisk, kanskje det var noe Anna forestilte seg at kunne skje. Når jeg så på det som skjedde med fiksjons-blikket måtte jeg ikke lenger forholde meg til hva jeg selv syns om Annas tale, jeg kunne ta et steg tilbake og betrakte det som et «interessant fenomen» at man reagerer slik.

Andre del avslører at første del var en regissert spillefilm, en tenkt situasjon som viste hva Anna Odell ser for seg at klassekameratene hennes var redde for, om hun hadde kommet på gjenforeningsfesten. Dette opplevde jeg under første filmtitting av filmen som en lettelse; første del var fiksjon. Jeg tror det var to grunner til at dette opplevdes lettende. For det første slapp jeg ubehaget ved å måtte bivåne noen som ble totalt avkledd. «De ble ikke avkledd likevel, det var fiksjon!». For det andre opplevdes det som lettende å få avklart spørsmålet om filmens status, som hadde forstyrret under hele den første delen. «Aha så nå, begynner det dokumentariske», tenkte jeg, og kjente en lettelse over å få en oppklaring.

Filmens andre del åpnes av glidningen gjennom skolegangen, slik vi så i filmens begynnelse. Vi hører en ringetone. En stemme svarer i telefonen:

- Hei, det er Louis
- Ja, hei, det er Anna Odell.
Kort stillhet.
- Men.. hei, Anna! Hvordan er det med deg?
- Jo, det er bra. Det er sånn at jeg arbeider med en langfilm..
- Så artig! Er det en spillefilm eller?
- Ja, det er en spillefilm... som handler om en gjenforening. Grunnen til at jeg ringer er at jeg gjerne vil vise den til dere i klassen.
- jaha..

Ny ringetone, ny klassekamerat tar opp telefonen. Mens kamera flyter gjennom gangene til Annas gamle skole, hører vi Anna snakke med to andre gamle klassekamerater. Henrik virker veldig avmålt, men sier ja til å møtes. En annen klassekamerat hun ringer, Kristoffer lurte på hvorfor hun ikke tok kontakt tidligere og spør på hva som er poenget med å ta kontakt når filmen allerede er ferdig. Han lurte også på hvorfor hun ikke kom på klassetreffet. Da Anna forteller at hun ikke ble bedt, blir Kristoffer mer velvillig og sier at han selvsagt gjerne hjelper til med filmen. Han uttrykker forøvrig bekymring for å bli eksponert i prosjektet hennes, og referere til henne tidligere kontroversielle kunstprosjekt.¹⁵

¹⁵ I sitt forrige prosjekt iscenesatte Odell det som så ut som et selvmordsforsøk, og satte et helt hjelpeapparat i sving. Det kontroversielle prosjektet fikk mye medieomtale i Sverige.

I denne åpningspassasjen av filmens andre del er det flere ting som tar meg over i dokumentarmodus. Samtidig inneholder passasjen et tydelig hint om at dette ikke er dokumentar, i det Anna faktisk sier til sin tidligere klassevenninne Louise at det er spillefilm hun arbeider med. Når jeg så filmen første gang tolket jeg forøvrig dette som at hun snakket om første del av filmen. Det som mest av alt tar meg over i det dokumentariske moduset, er at første del avsløres som fiksjon. Når filmen forteller meg at første del var fiksjon, setter jeg som seer automatisk opp det jeg nå ser på som en kontrast til dette; og som folk flest er jeg vant til å tenke at kontrasten til en spillefilm er en dokumentar. Det at jeg vet fra før av at denne filmen skal være en blanding av fiksjon og dokumentar, spiller selvsagt også inn. «Nå har vi sett den fiksjonelle delen, så dette må være det dokumentariske» tenkte jeg. Videre får vi vite at Anna Odell ikke ble bedt på den faktiske klassefesten. Dette bekrefter også første del som fiksjon, i og med at vi der ser henne på festen. Her er det også kontrastens logikk som spiller inn i min tolkning av dette som et bevis for at det jeg nå ser må være dokumentarisk. En annen ting som drar meg over i det dokumentariske moduset er referansene til den historiske verden. En av klassekameratene uttrykker bekymring for å bli eksponert i media, og refererer til Annas siste kontroversielle kunstprosjekt. Dette ble også nevnt i filmens første del, men da var det så mange andre tegn som talte for å lese det jeg så med fiksjonsbriller at det til slutt overskygget de dokumentariske elementene. I denne delen har kontrasten Odell lager ved å avsløre første del som fiksjon allerede satt meg inn i et dokumentarisk modus, og referansene til den historiske verden fungerer dermed som en bekreftelse på det inntrykket jeg allerede har fått.

I neste klipp ser vi Anna Odell sitte på kontoret sitt å diskutere prosjektet med to medhjelpere. En av de kjenner vi igjen som en av de verste mobberne fra del en. Nå sitter han her som en skuespiller som hjelper Odell med prosjektet sitt. Det å se en av skuespillerne fra del en, nå som seg selv - tror vi -, bekrefter inntrykket mitt av at dette, i motsetning til del en, er dokumentar. Odell spiller av en lydfil av en telefonsamtale med en klassekamerat som ikke ville møte henne. Deretter forklarer Odell medhjelperne sine litt om prosjektet sitt: det handler ikke bare om henne selv, sier hun, men om å undersøke hva som skjer når man gjør det man vanligvis ikke gjør: nemlig å konfrontere klassekamerater fra ungdomsskolen med hennes egne mobbeopplevelser.

Ved senere gjennomgang av filmen ser jeg at filmestetikken, også her, er utpreget spillefilmaktig. Det kuttes på perfekt vis mellom ulike vinkler midt i en samtale, og kamera er alltid til stede der handlingen skjer. Dette kunne bidratt til en usikkerhet rundt det dokumentariske moduset som jeg

nå var inne i, men da jeg så filmen første gang var ikke dette nok til å forkaste den forestillingen jeg satt med om at del to var dokumentarisk. Det kan ha å gjøre med at det etterhvert finnes en del dokumentarfilmer med utpreget spillefilmestetikk (for eksempel «Armadillo» (2010), regissert av Janus Metz Pedersen). Men enda viktigere tror jeg det var at jeg nå hadde gått fullt inn i det dokumentariske moduset på grunn av denne delens «avsløring» av første del som fiksjonell; spillefilmestetikk var ikke nok til å dra meg over i det fiksjonelle moduset nå.

Etter samtalen mellom Anna og kollegaene hennes på kontoret blir skjermen svart og vi ser en tekst: Del to: møtene. Så ser vi Anna i en stue sammen med det vi forstår er en gammel klassekamerat som skal se filmen. Anna serverer kaffe og smørbrød og setter seg ned ved siden av Kristoffer. Under hele denne åpningssekvensen er kameravinkelen et totalbilde. Det lange strekket med én vinkel forsterker den dokumentariske opplevelsen. Etter en stund skiftes utsnittet, og vi veksler mellom anskåret Anna og anskåret Kristoffer. Jeg husker at jeg tenkte på dette da jeg så denne scenen, men jeg tenkte også at det var gjort på en måte som kunne vært fanget dokumentarisk (det kuttet ikke mellom flere vinkler mitt i en setning, foreksempel). Jeg hadde altså bestemt meg for å lese denne delen av filmen dokumentarisk, og tilpasset inntrykkene etter dette.

Ved senere gjennomgang ser jeg at fiksjongrepene blir tydeligere mot slutten av scenen da det etterhvert klippes hyppigere mellom ulike vinkler og også av og til mitt i setninger. Jeg husker at jeg leste denne scenen dokumentarisk, men var litt usikker. Usikkerheten kan ha vært frambringt av den økende bruken av klipping jeg forbinder med fiksjonsfilm, utover i scenen. Andre momenter drar forøvrig i retning av en dokumentarisk lesning. Både Anna og den tidligere klassekameraten oppfører seg mye mindre «ekstremt» enn på klassefesten; de er høfligere og mindre konfronterende, og det oppleves som mer realistisk at dette er dokumentarisk materialet. Jeg oppfatter Kristoffer som en hyggelig, men unnskyldende fyr, som er mer opptatt av å beskytte sitt eget image enn av å forstå Annas opplevelse. Ganske feigt og selvcentrert, men samtidig forståelig, tenker jeg.

I neste scene diskuterer Anna møtet med kollegaene på kontoret. Selv om estetikken er spillefilmpreget, også her, opplevde jeg en dokumentarisk stemning over disse kontordiskusjonene. Samtalen dreier seg om hvordan Kristoffer reagerte, og de snakker om hvordan klassekameratene generelt reagerer når hun ringer dem og spør om de vil se filmen hennes. Her er det metaperspektivet som gjør at jeg opplever dette som dokumentarisk: det at de snakker om fiksjonsfilmen og rollene i den

gjør at jeg automatisk oppfatter at de snakker fra et sted utenfor fiksjonen, - og i tråd med de binære motsetningers logikk tolker jeg det mens jeg ser på filmen som ensbetydende med dokumentarisk.

Deretter ser vi Anna ringe rundt til flere klassekamerater for å spørre om de vil se filmen. En av klassekameratene spør det samme spørsmålet som en annen spurte i begynnelsen av del to; hva slags film er dette? Er det en dokumentar? «Nei», svarer Anna enda mer tydelig denne gangen, «det er en spillefilm, tvers igjennom». Dette kan forstås som en måte å fortelle seeren at også denne delen som vi nå ser er spillefilm, hun lager en spillefilm «tvers igjennom». Jeg bet meg merke i dette da jeg så filmen første gang, men det var først i neste scene jeg skiftet seerstrategi for fullt, og gikk tilbake til å lese filmen med fiksjonsbriller - i noe større grad. Forøvrig gikk jeg aldri over til å lese filmen fullstendig fiksjonelt, da jeg fortsatt tolket det som en slags rekonstruert dokumentar - etter neste scene var jeg bare mer usikker på hvor nøyaktig fremstillingen var i forhold til hendelsene slik de faktisk skjedde.

Ved neste møtet Anna har satt opp kommer to av Annas tidligere klassevenninner sammen for å se filmen. Mens Anna er ute på kjøkkenet visker de to venninnene om hva som skal skje, og de spøker med at hun kanskje har lagt gift i maten. Jeg tvilte sterkt på at dette kunne være dokumentarisk. Det virket urealistisk at de to venninne skulle snakke så åpenhertig foran kamera. Mens jeg til nå hadde vært usikker, var jeg nå rimelig sikker på at dette måtte være rekonstruert. Men kunne dette være rekonstruert slik det faktisk skjedde? Hadde Anna hørt samtalen deres fra kjøkkenet? Eller handlet dette også om hvordan Anna så for seg at ting kanskje skjedde? Hadde hun hatt et faktisk møte, også diktet videre på hva hun trodde de snakket om når hun var borte? Var det rettferdig overfor dem? Her ble jeg dratt ut av det ukritiske dokumentariske moduset jeg hadde vært i så langt i del to, men i motsetning til tidligere, dro ikke dette meg direkte inn i «det motsatte», nemlig fiksjonen. Selve blandingen av dokumentar og fiksjon fikk meg nå til å stille nye spørsmål, blant annet om etikk. Resten av scenen så jeg på med et annet blick enn det mer ukritiske dokumentariske blikket jeg hadde hatt så langt i del to. Nå vurderte jeg ikke disse klassevenninnene på samme måte som jeg hadde vurdert klassekameraten Anna møtte sist - da jeg var i et dokumentarisk modus. Nå vurderte jeg hvorvidt jeg synes skuespillet var bra, og om det de sa var realistisk i en slik situasjon. Det var litt overdrevent hvor opplagte unnskyldninger de kom med, tenkte jeg foreksempel, da de nektet for å ha hatt noe med invitasjonene til festen å gjøre. Men kanskje var det slik? Eller om det ikke skjedde akkurat slik, så var det kanskje rimelig representativt, likevel? Det var jo ikke helt usannsynlig heller. For det var kanskje ganske typisk, at man kom med slike tåpelige

unnskyldninger istedenfor å stå for sannheten? Slik endret spørsmålene i hodet mitt seg, og oppmerksomheten min rettet seg fra å handle om hvorfor karakterene jeg så gjorde som de gjorde og hva jeg synes om dem, til å tenke over slike situasjoner generelt for å finne ut om det som ble skildret var realistisk.

Resten av filmopplevelsen var preget av denne blandede fiksjonelle og dokumentariske holdningen til filmteksten. Jeg begynte å bli vant til at filmen aldri lot meg hvile i verken et fiksjonelt eller et dokumentarisk modus, og til måten dette fikk meg til å veksle mellom spørsmål om hva jeg synes om karakterene og hva karakterene representerte i virkeligheten og i mitt eget liv. Da filmen var ferdig begynte jeg og den jeg så filmen med å snakke om egne minner og egne roller fra egen skoletid - et samtaleemne jeg har hørt flere si de kom inn på etter å ha sett *Gjenforeningen*. Selv om det selvsagt er mange faktorer som preger hvordan en samtale er etter en film, så tror jeg filmens hybridform og de medfølgende spørsmålene som veksler mellom et «innover og et utover perspektiv» kan gi noen føringer som bidrar til at det kjennes naturlig med denne typen selvrefleksive samtaler.

5.4 En fenomenologisk inspirert analyse av min seeropplevelse

Når jeg begynte å se *Gjenforeningen* opplevde jeg det som forstyrrende å ikke vite om jeg skulle lese det jeg så med fiksjonsbriller eller med dokumentarbriller. Jeg synes det var vanskelig å se med begge blikkene samtidig og måtte velge. Jeg vekslet fram og tilbake mellom en fiksjonell holdning og en dokumentarisk holdning til filmteksten. Etterhvert fløt vekslingene mer inn i hverandre, og mot slutten av filmen opplevde jeg i større grad å ha begge brillene på samtidig. Mot slutten av dette kapittelet skal jeg si litt mer om hvilket lys dette kan kaste på sannhetsbegrepet i dokumentarfilm. Men først vil jeg se litt nærmere på hva disse vekslingene egentlig besto av. Hvordan kan de skiftende holdningene til filmteksten beskrives fenomenologisk?

I analysen skal jeg benytte meg av de fenomenologiske verktøyene til Lester Embree, presentert i metodekapittelet. Embree skiller altså mellom ”kognitive, valuasjonelle og volisjonelle holdninger”. Kognitive holdninger er preget av hva man tror, valuasjonelle holdninger er preget av hva man verdsetter, og volisjonelle holdninger er preget av hva man vil/et ønske om å handle. Jeg vil ta utgangspunkt i dette begrepsapparatet for å få et bedre grep om hva slags holdninger til filmteksten jeg opplevde under filmtittingen; og hvordan disse holdningene varierte ettersom jeg hadde på meg

dokumentarbrillene eller fiksjonsbrillene. De kognitive, valuasjonelle og volasjonelle holdningene vil i virkeligheten kunne flyte over i hverandre, men jeg separerer de her for analytisk klarhet.

Gjennom største delen av filmen så jeg på det som utspilte seg på skjermen som en rekonstruert dokumentar. Det var forøvrig to viktige unntak. Det første var når jeg på et tidspunkt i løpet av del en tenkte at dette kanskje var en konstruert «hva-om» situasjon. Dette var den eneste gangen jeg så på det som skjedde med rene fiksjonsbriller. Det andre unntaket var første del av del to, hvor jeg tenkte at bildene jeg så på ikke var rekonstruerte, men dokumentariske opptak av situasjonene slik de utspant seg uregissert der og da.

5.4.1 Kognitive holdninger til filmteksten

De kognitive holdningene handler altså om en holdning hvor man tror noe om det man ser, utifra kunnskap om verden. Det er innenfor dette holdningsmoduset man finner vurderinger om filmens troverdighet, og det er her man finner sannhetsvurderinger. Under første del av filmen utelukket jeg ganske raskt at menneskene og situasjonene jeg ble presentert for var «ekte opptak». Jeg tenkte ganske fort at dette måtte være skuespill. Likevel gikk jeg ikke over i en fullstendig fiksjonell lesning med en gang da jeg først tenkte at ok, «da er det rekonstruert dokumentar».

Troverdighetsspørsmålene som reiste seg når jeg så på dette som rekonstruert dokumentar handlet om hvorvidt det som ble presentert samsvarte med de hendelsene de skulle gjengi. Skjedde dette virkelig på denne måten? Når det så slo meg at dette kanskje var en skildring av en tenkt situasjon, endret troverdighetsvurderingene seg. Da jeg leste filmen slik tok jeg ikke stilling til om dette hadde skjedd i virkeligheten eller ikke, men fokuserte heller på om det jeg så var realistisk skildret eller ikke. «Ja, slik er det, det blikket var typisk», tenkte jeg. Eller «Det var en litt drøy kommentar, var det virkelig realistisk?». Når jeg så på materialet som fiksjon handlet altså troverdighetsvurderingene om hvordan skuespillerne presenterte disse *type* situasjonene, mens når jeg så på materialet som en rekonstruert dokumentar handlet det om hvorvidt det som ble presentert samsvarte korrekt med de *konkrete hendelsene* de skulle gjengi. Bare sistnevnte har et gitt svar som krever spesifikk kunnskap, og bare sistnevnte vil jeg dermed betegne som kognitivt.

En annen kognitiv holdning mot materialet handlet om hvorvidt det karakterene sa var sant eller ikke, foreksempel hvorvidt unnskyldningene klassekameratene kom med når Anna spør om et møte i filmens andre del, er reelle eller ikke. Innenfor dokumentarmoduset kunne jeg tenke at unnskyldningene ikke nødvendigvis handlet om at de ikke ville møte henne, men at de ikke ville

eksponeres i den kjente kunstneren Anna Odell sine offentlige verk. Jeg gjorde kognitive vurderinger utifra hva jeg *trodde* om forhold utenfor filmteksten. I dokumentarmoduset forholdt jeg meg til menneskene på skjermen som ekte subjekt med faktiske motivasjoner og historier, og ikke bare som en tenkt type menneske. Innenfor en ren fiksjonslesning vil dette spørsmålet kunne besvares av selve filmteksten. Filmteksten i seg selv gir en ganske tydelig framstilling av at klassekameratene kommer med unnskyldninger; vi hører at de fomler med ordene, vi får presentert de samme unnskyldningene på nytt flere ganger slik at vi skal forstå at dette bare er tomme fraser, og vi ser Anna og kollegaene riste på hodet av dette når de diskuterer det på kontoret.

Også her ser vi at det bare er holdningene innenfor dokumentarmoduset som er kognitive: bare innenfor dokumentarmoduset må man ha kunnskap om - eller konkrete ting man tror om - forhold utenfor filmteksten for å besvare spørsmålene¹⁶. Jean Pierre Meunier (referert i Sobchack 1999) mener dette aspektet ved fiksjon - at svarene på spørsmålene som stilles som regel finnes innenfor selve filmteksten - gjør at fiksjon oppleves som mer engasjerende enn dokumentar. Vi kan vie vår fulle oppmerksomhet til filmteksten og må ikke vende oppmerksomheten vår mot den historiske verden «der ute» for å finne svar på spørsmålene som filmen stiller. I noen grad handler dette om dramaturgi; om å gi (mer eller mindre) tilfredsstillende svar på de spørsmålene som reises i en film. Slike dramaturgiske «regler» gjelder selvsagt også for dokumentarfilmer og er ikke særskilte for spillefilm. Men om man leser en film dokumentarisk vil man også måtte vende oppmerksomheten til forhold utenfor filmteksten for å få svar på spørsmål som reises, og kan ikke vise sin fulle og hele oppmerksomhet til historien på skjermen.

Oppsummert ser vi altså at kognitive holdninger til filmteksten var forbeholdt dokumentarmoduset. Fiksjonsmoduset fordret spørsmål hvor jeg kunne søke svaret enten i filmteksten i seg selv, eller i egne opplevelser. Dokumentarmoduset fordret spørsmål hvor svarene lå i samfunnsforhold og konteksten rundt produksjonen (i tillegg til i selve filmteksten). I dokumentarmoduset opplevde jeg ikke å stille spørsmål hvor svaret var å finne i min egen erfaring. Mens troverdighetsspørsmålet innenfor det fiktive seermoduset kunne avgjøres ved å kjenne på hvordan skildringen ressonerte med min egen opplevelse av verden, fantes det innenfor det dokumentariske moduset ikke noe annen måte å vurdere troverdighetsspørsmålet på enn å vurdere om jeg stolte på Anna Odell sin fremstilling. Som Dirk Eitzen formulerer det, bare innenfor en dokumentarisk lesning gir det

¹⁶ Som vi ser handler en kognitiv holdning ikke nødvendigvis om at man faktisk *har* konkret kunnskap om verden, men at man *tror* noe om forhold der det finnes et konkret svar (som krever kunnskap om verden for å vite).

mening å spørre: «lvyer filmen?» Vi ser også at det fiksjonelle lesermoduset framsatte troverdighetsspørsmål av en mer abstrakt karakter; spørsmålet dreide seg om dette var en generell troverdig skildring av *en slik type situasjon*. Det dokumentariske lesermoduset framsatte mer konkrete spørsmål om hvorvidt dette var en reell skildring av hendelsene *slik de faktisk skjedde*.

5.4.2 Valuasjonelle holdninger

Valuasjonelle holdninger handler altså om verdi-messige holdninger i møte med filmteksten. Også disse holdningene varierte ettersom jeg vekslet mellom et fiksjonsblikk og et dokumentarblikk på filmteksten. Vi så at den kognitive holdningen i dokumentarmoduset var sterkerst da jeg vurderte det jeg så som rekonstruert dokumentar; da jeg i begynnelsen av del to trodde det var bilder av reelle situasjoner som utspilte seg uregissert foran kamera, var ikke den kognitive holdningen særlig framtreddende i det hele tatt. Her var de valuasjonelle holdningene sterkere. Fra det punktet hvor jeg «bestemte meg» for at del to var en indeksikalsk dokumentar - et sted tidlig i denne delens første scene, fram til at tvilen rykket meg ut av dette moduset for fullt i scenen med de to tidligere klassevenninnene, var min dominerende holdningen til filmteksten valuasjonell. Det vil si at verdimeslige vurderinger av det jeg så sto sentralt. Jeg vurderte klassevennene som svarte i telefonen som høflige og forståelig nervøse for prosjektet, men samtidig som unnvikende, småfeige, og litt falske. Det var og en tydelig forskjell i måten jeg forholdt meg til Kristoffer, den første klassekameraten som Anna møtte, og de to klassevenninnene. Under møtet med Kristoffer trodde jeg det var indeksikalske dokumentariske bilder, og jeg vurderte dermed Kristoffer på en helt annen måte. Jeg stilte ikke spørsmål med hvordan han ble presentert, men gikk rett på å vurdere hvordan han var som person. Hvordan han reagerte på prosjektet hennes, hvordan han reagerte på filmen, hvordan han tilsynelatende var interessert, men så viste seg å være mer opptatt av eget image, enn av å høre mer om hvordan Anna hadde opplevd det. «Han virker som en hyggelig, men litt feig fyr» tenkte jeg. Jeg gjorde meg altså normative vurderinger om hvem han var og hvordan han reagerte på Annas prosjekt.

I møte med de to klassevenninnene, derimot - som altså var punktet hvor jeg gikk bort fra en ren indeksikalsk-dokumentarisk lesning - dreide ikke vurderingene mine seg så mye om hva jeg syns om de to damene, men om hvorvidt dette var en realistisk skildring av en slik type situasjon eller ikke. Her var det forøvrig ikke bare de to lesningsmodusene som spilte inn, men og selve skiftningen imellom dem. Det at jeg kom i tvil om selve fremstillingen trigget spørsmål som hadde med nettopp fremstillingen å gjøre. Her bør jeg presisere at de valuasjonelle holdningene forsvant

ikke når tvilen kom, men de fikk en annen karakter. Mens jeg tidligere kun vurderte karakterene jeg så normativt, vurderte jeg nå hva jeg syns om dem samtidig som jeg vurderte realismen i måten de betedde seg på. Dette gjorde også noe med opplevelsen av nærhet til karakterene, da jeg ikke opplevde å møte dem «direkte» på samme måte som da jeg var sikker på at dette var et ekte menneske som «presenterte seg selv som seg selv».

Også i filmens første del var de valuasjonelle holdningene mot filmteksten viktige, men på en litt annen måte. Mens jeg i første delen av del to hadde et avklart forholdt til formidlingen («dette må være dokumentarisk»), var lesningen av del en preget av større usikkerhet. Her vekslet jeg i større grad mellom de umiddelbare normative vurderinger, og et steg tilbake hvor jeg betraktet det som utspilte seg «som fenomen». De umiddelbare valuasjonelle holdningene i del en dreide seg om hva jeg syns om Anna Odell og det hun gjorde, og hva jeg syns om klassekameratenes reaksjoner. De valuasjonelle holdningene til filmteksten i denne delen kunne av og til være vanskelig å håndtere fordi de var så ambivalente: jeg syns Anna var tøff, men jeg ble også litt forlegen på hennes vegne etterhvert som hun fortsatte å pushe. Jeg ble provosert av klassekameratene sine reaksjoner, men jeg kunne og forstå noen av dem. Om dette skulle leses dokumentarisk ble de enda vanskeligere å håndtere, for da var det plutselig et sterkt element av ubehagelig avkledning her. Det å ta et steg tilbake og se på det som fiksjon var slik en slags lettelse da de valuasjonelle holdningene ikke lenger trengte å rettes mot konkrete virkelige mennesker, men mot et «interessant fenomen».

I den fiksjonelle lesningen forsvant behovet for å reagere moralsk; det var ingen konkrete (ekte) mennesker og *reagere på*, men heller en fortelling man kunne *reflektere over*.

5.4.3 Volasjonelle holdninger

Dette med å ville *reagere*, henger sammen med de volasjonelle holdningene. Volasjonelle holdninger er altså preget av vilje, eller et ønske om å handle. De volasjonelle holdningene har, i motsetning til kognitive og valuasjonelle holdninger, det kjennetegnet at det intenderte objektet ligger i framtiden (Embree 2013: 88). I tilfellet med de volasjonelle holdningene jeg skal beskrive her, ligger det intenderte framtidobjektet svært tett opp til nåtiden, men likefullt i framtida. De volasjonelle holdningene jeg hadde mot deler av *Gjenforeningen* handlet om et ønske om å reagere, om å komme med spesifikke typer responser til det jeg så. Det var dette moduset jeg kjente var mest amputert av usikkerheten rundt filmens status som fiksjon eller dokumentar. Jeg kjente flere ganger at jeg ville si høyt inni meg: «Så teit! Så feigt! Herregud, se på de blickene da! Seriøst, du

begynner jo å mobbe igjen! Det er ikke greit!». Den intensjonelle strukturen var omtrent slik: Jeg så noe på skjermen som jeg opplevde en valuasjonell holdning mot (for eksempel en opplevelse av å mislike det jeg så), deretter ville jeg uttrykke dette - som regel bare «høyt inni meg selv» - ved å komme med aktivt fordømmende (det var som regel fordømmende) utsagn, som foreksempel, «nei, går det an?» - men før jeg kom så langt som å faktisk uttrykke dette, eller av og til midt i uttrykkningen, stoppet jeg meg selv fordi tanken på at dette kanskje ikke var dokumentarisk, det vil si «mennesker som presenterte seg selv som seg selv», gjorde at det opplevdes som meningsløst å reagere «moralsk» på det jeg så. Dette var altså reaksjoner jeg beholdt dokumentarmoduset. Jeg ble her også bevisst at det med å bli opprørt faktisk er noe jeg ofte søker i en dokumentaropplevelse. Usikkerheten rundt denne filmen lot meg ikke bli opprørt, og der og da kjentes det faktisk ut som om jeg ble frarøvet en sentral del av opplevelsen.

«Frarøvelsen» av muligheten til å reagere moralsk var forøvrig ganske fruktbar. Når jeg ikke visste om dette var dokumentarisk materialet kunne jeg ikke, som jeg har vært inne på tidligere, nøye meg med å reagere på de menneskene som ble presentert for meg. Jeg måtte heller ransake min egen erfaring og egne perspektiver for å vurdere om det jeg så ga mening/om det var en god skildring. Slik ble opplevelsen mye mer refleksiv enn hva en ren dokumentaropplevelse trolig ville vært.

5.5 Drøfting

Hva slags konklusjoner kan vi trekke av denne analysen hva gjelder perspektiver på fiksjon, dokumentar og sannhet? Jeg vil trekke fram særlig tre ting i denne drøftingen. For det første hvordan den foregående analysen viste at hybridfilmen *Gjenforeningen* ikke opphørte skillet mellom dokumentar og fiksjon, men spiller på det og bruker det. For det andre vil jeg se litt på hva slags ideer om dokumentar og fiksjon vi kan se av analysen, og hva slags perspektiver på dokumentarisk sannhet som kommer fram. Til sist vil jeg se nærmere på hva slags spørsmål som kan stilles av den hybride filmopplevelsen i seg selv.

5.5.1 Skillet mellom dokumentar og fiksjon viktig i hybridformen

Selv om Anna Odell i løpet av *Gjenforeningen* omtaler filmen som «en spillefilm, fullt og helt», forholder hun seg bevisst til at filmens hybride elementer. Dette kommer kanskje tydeligst til uttrykk i filmens siste scene, hvor en av klassekameratene hun har vist filmen til (eller det vil si, dette er

også en skuespiller - men han spiller en av hennes klassekamerater i filmens andre del) møter skuespilleren som spilte han i filmens første del. Han spør han ut om hvordan det er å spille et virkelig menneske og hva han tenker om hvor reellt det bilde er. Her viser Odell en bevissthet rundt etikken i å fremstille virkelige mennesker på film, og scenen fungerer slik som en refleksjon rundt filmens dokumentariske elementer. Andre viktige dokumentariske elementer som filmen spiller på, er at Anna spiller seg selv, at historien hun bruker er hennes reelle historie, og at møtene i del to er basert på reelle møter med hennes reelle klassekamerater. Selv om Odell omtaler filmen som en spillefilm, er de hybride elementene altså en sentral del av *Gjenforeningen*. På samme måte så vi at alle anmeldelsene omtalte filmen som en hybrid - selv de som mente den egentlig bare burde ses på som en film - uten noe videre kategorisering. I det å omtale noe som en hybrid fokuseres skillet mellom det dokumentariske og det fiksjonelle som to separate sfærer man kan lage en hybrid mellom. Også i min lesning lå det en tydelig oppfatning om at det fiksjonelle og det dokumentariske var to separate sfærer.

Da jeg begynte å se filmen klarte jeg ikke å se med både dokumentariske og fiksjonelle briller samtidig; jeg måtte hele tiden velge perspektiv. Dette varte nesten hele filmen, med unntak av helt i slutten da filmopplevelsen ble mer genuint hybrid. Fiksjon og dokumentar ble kontrastert som binære motsetninger i min opplevelse. «Dette virker ikke som fiksjon, da må det være dokumentar» tenkte jeg - og omvendt. I størstedelen av min lesning var de to sfærene gjensidig utelukkende. Som Sobchack, Eitzen og Jordan peker på, kan en dokumentarisk opplevelse være del av en fiksjonsopplevelse og omvendt, men det forrykker som regel ikke helhetsinntrykket av filmen som enten fiksjon eller dokumentar. I en hybridfilm, derimot, kan man ikke lene seg tilbake i en fiksjonell eller dokumentarisk helhetstolkning. Man må derimot aktivt forholde seg til om det man ser er det ene eller det andre. Forskjellen på den dokumentariske og den fiksjonelle opplevelsen ble dermed tydeliggjort, og kanskje faktisk enda mer kontrastert enn den ville vært om man sammenlignet en utvetydig dokumentar og en utvetydig fiksjonsfilm. Hybridformen tydeliggjorde faktisk skillet mellom fiksjon og dokumentar, heller enn å opphøre den - som man kanskje kunne trodd.

5.5.2 Perspektiver på dokumentarisk sannhet som framgår av analysen

Vi ser at flere perspektiver på dokumentarisk sannhet peker seg ut i min lesning av *Gjenforeningen*. Det første sentrale perspektivet er perspektiv to; det kommunikative perspektivet. I det at jeg synes det var så frustrerende å ikke vite hva jeg så på lå det en forventning om en avklaring, slik det

kommunikative perspektivet legger vekt på. Når jeg på et tidspunkt gikk over i et mer fiksjonelt modus, var det med et forbehold om å lese som «fiksjon, men basert på virkelige hendelser». Dette henger sammen med det Carl Plantinga (1997) kaller indeksikalisering av en film - som også er en sentral del av det kommunikative perspektivet. Jeg var innstilt på at dette var en slags dokumentar og leste den dermed hovedsaklig som det. I det kommunikative perspektivet står kommunikativ ærlighet sentralt og klarhet er dermed en større verdi enn flertydighet. Å lese noe i det usikre rommet mellom det fiksjonelle og det dokumentariske er vanskelig innenfor dette perspektivet, fordi dette perspektivet forfekter en tydelighet som helst ser at slike usikre rom minimeres.

I min opplevelse av *Gjenforeningen* kom det fram noen tydelige kontraster mellom det dokumentariske og det fiksjonelle. Både de kognitive, valuasjonelle, og volasjonelle holdningene mine til filmteksten endret seg ettersom jeg så filmen med fiksjonsbriller eller med dokumentariske briller.

I analysen av mine kognitive holdninger til filmteksten ble det tydelig at også korrespondanseperspektivet på sannhet var en sentral del av min dokumentariske forståelse. Dette ble tydelig gjennom at spørsmålene som kom opp under det dokumentariske moduset handlet om hvorvidt det som utspilte seg på skjermen virkelig hadde skjedd slik de ble framstilt. Sannhetsspørsmålene som kom opp under det fiksjonelle seermoduset handlet mer om min egen opplevelse av at det jeg så hadde noe sant i seg. Sannheten i det perspektivet kunne bare vurderes ut ifra hvorvidt det jeg så resonerte med egne opplevelser. Sistnevnte sannhetsvurdering har likhetstrekk ved både perspektiv fem (sannheten ligger i egne meningskapende prosesser) og perspektiv tre (sannheten ligger i det å genuint søke noe sant og dette vil spille over på seerens opplevelse av det som presenteres), men i min opplevelse var dette altså noe som var forbeholdt det fiksjonelle moduset. Det dokumentariske moduset fordret mye strengere korrespondanse-baserte ideer om sannhet. Det at dokumentarfilmmoduset hele tiden måtte kontrasteres til fiksjonsmoduset gjorde sannsynligvis at jeg stilte særskilt strenge krav til hvilken type sannhetsvurdering som var relevante i det dokumentariske moduset. Korrespondanseperspektivet på sannhet sto sentralt i min dokumentariske opplevelse fordi det var dette sannhetskriteriet som kunne skille det fra fiksjonen.

I analysen av mine valuasjonelle holdninger mot filmteksten så vi at de valuasjonelle holdningene i det dokumentariske moduset var rettet mot konkrete mennesker og situasjoner, mens de valuasjonelle holdningene i fiksjonsmoduset var rettet mot situasjonene og menneskene som type

og fenomen. Ulike vurderinger av menneskene og situasjonene på skjermen i det fiksjonelle og det dokumentariske moduset fordret også ulike reaksjoner på dem. Dette kom fram i analysen av de volasjonelle holdningene. Jeg reagerte ikke moralsk på karakterene i det fiksjonelle moduset, fordi satt opp i mot det dokumentariske moduset virket det meningsløst å reagere moralsk på fiktive karakterer.

Det som peker seg ut som en sentral forskjell her mellom det dokumentariske og det fiksjonelle moduset, er forholdet til «den andre». I det dokumentariske moduset forholdt jeg meg til menneskene på skjermen som relle andre, og reagerte slik jeg tror jeg ville reagert i virkeligheten. I det fiktive moduset vendte jeg i større grad blikket mot meg selv; det jeg så ble et speil for egne erfaringer heller enn konkrete andre jeg kunne reagere på, vurdere og føle med.

I min lesning handlet altså det dokumentariske mye om å forholde meg til konkrete andre individer. Forutsetningen for dette er at det er en viss korrespondanse mellom de individene som er representert på skjermen, og disse individenes liv utenfor skjermen. Hvis individene på skjermen ikke viser en del av livet til et konkret annet eksisterende menneske (i motsetningen til et oppdiktet menneske), forsvinner litt av denne opplevelsen. Korrespondanseperspektivet på dokumentarisk står altså mer sentralt enn hva jeg trodde. Det trenger forøvrig ikke være så strengt som det første perspektivet på dokumentarisk sannhet argumenterer for. Det er ikke den nøyaktige korrespondansen i seg selv som er viktig, men måten vi i en dokumentarisk opplevelse forholder oss til verden via filmteksten. Sentralt i den dokumentariske opplevelsen står den longitudinelle bevisstheten som Meunier beskriver: i en dokumentarisk opplevelse forholder vi oss ikke bare til historiene på skjermen, men også til den konkrete historiske verden som historiene har sitt utspring fra og representerer. Dette en beskrivelse jeg har plassert inn under perspektiv fem. Generelt er det kanskje dette siste perspektivet som fanger min opplevelse best: det jeg søker i en dokumentaropplevelse er en bestemt type påkobling til den historiske verden, mediert gjennom det jeg ser på skjermen. Den dokumentariske sannheten ligger i dette perspektivet i en bestemt holdning til filmteksten, men den holdningen eksisterer ikke uavhengig av graden av korrespondanse mellom representasjonen på skjermen, og det representerte.

5.5.3 Den hybride opplevelsen, og spørsmål som kan stilles i lys av den

Hva gir så da den hybride opplevelsen? Hvilke spørsmål stilles av den? Vi har sett at i resepsjonen av filmen *Gjenforeningen* fokuseres skillet mellom dokumentar og fiksjon, heller enn at det

opphøres - som man kanskje kunne forvente av en hybridfilm. Mens jeg så *Gjenforeningen* opplevde jeg at jeg i løpet av størstedelen av filmen måtte veksle mellom et dokumentarisk og et fiksjonelt modus. Mot slutten av filmen ble opplevelsen forøvrig mer hybrid, da jeg begynte å bli vant til usikkerheten rundt filmens status og ikke vekslet mellom et dokumentarisk og et fiksjonelt modus på samme måte. Men også da jeg vekslet mellom et dokumentarisk modus og et fiksjonelt modus var helhetsopplevelsen hybrid i det at jeg vekslet mellom å stille ulike typer spørsmål til filmteksten. Selve vekslingen mellom dem gjorde at de to sfærene på et vis stilte spørsmål ved hverandre, og sammen pekte mot noe annet enn hva de gjorde hver for seg. Så, hva slags spørsmål reises av hybridfilmen?

Vekslingen mellom en dokumentariske utovervendte bevissthet og en mer innovervendte fiksjonell bevissthet, var på mange måter forvirrende. Jeg kunne aldri dvele for lenge i holdningen til det jeg så. Som teoretikerne innenfor perspektiv fem i teorikapittelet forøvrig peker på; slike vekslinger skjer egentlig hele tiden også innenfor konvensjonell dokumentar eller fiksjon. Da er det forøvrig vekslinger innenfor en forutbestemt ramme; vekslingen krever ikke at man stiller spørsmål ved den epistemologiske statusen til det man ser. I hybridopplevelsen, derimot ble vekslingene tydeliggjort fordi spørsmålet om hva man egentlig så på hele tiden var ganske langt framme i bevisstheten. Denne hybride opplevelsen manet dermed fram noen spørsmål.

For det første tydeliggjorde hybridopplevelsen betydningen av dokumentasjonsdelen av dokumentarfilmbegrepet. Hybridopplevelsen belyste spørsmålet gjennom å kaste meg mellom et fokus utover og et fokus innover, mellom en vurderende og moralsk innstilling til de andre, og et mer innovervendt reflekterende modus rettet mot meg selv. I dokumentarmoduset, hvor jeg tenkte at det jeg så *dokumenterte* noen andre sin oppførsel, kunne jeg vurdere det moralsk. Når jeg i neste øyeblikk ble kastet over i fiksjonsmoduset og heller måtte vurdere realismen i det jeg så via egne erfaringer, var det ikke lenger noe fast og *dokumentert* jeg kunne reagere på - men et tolkningsforslag jeg måtte vurdere. Jeg oppdaget da at denne moralske vurderingen var en sentral del av «gleden» min i dokumentarmoduset, da jeg kjente meg litt snutt da jeg «ikke fikk lov» å bli opprørt. I ordboka står det at å dokumentere betyr «å bevise, stadfeste, godgjøre»¹⁷.

Dokumentasjonsdelen av ordet dokumentar har vært mye diskutert innenfor dokumentarfilmlitteraturen; de fleste er enige i at en dokumentar også er en fortolkning, ikke et

¹⁷ <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+dokumentere&begge=+&ordbok=begge>

bevis (for eksempel Sørensen 2008: 14, 158-159, 335-337, Nichols 2010, kap. 1, Plantinga 1997, kap 1). Det denne hybridopplevelsen viste meg, var forøvrig at dokumentasjonsdelen opplevdes som svært sentral innenfor dokumentarmoduset. For å reagere på «de andre» i dokumentarmoduset måtte jeg stole på at filmen faktisk *dokumenterte* dem; hvis jeg var i tvil om at det, måtte jeg stille spørsmål heller enn å *reagere* slik jeg egentlig ønsket.

Et annet spørsmål som reiste seg var forholdet mellom å dokumentere noen andre, og å dokumentere seg selv. Dette kan man si om selve filmskaperen (hvordan måten noe er dokumentert på også sier noe om filmskaperen), og man kan også si det om måten man som seer forholder seg til det man ser. Måten man forholder seg til «det dokumenterte» sier unektelig også noe om en selv - her om mitt eget ønske om å reagere moralsk på det jeg så. Kontrastene mellom det dokumentariske moduset og det fiksjonelle tydeliggjorde dette. Vekslingen stilte slik spørsmål ved en dokumentarisk objektivitetsdiskurs. Jeg opplevde likevel aldri å bli dratt over i en fullstendig subjektivistisk diskurs, fordi oppmerksomheten utover alltid var tilstede sammen med den mer innovervendte refleksjonen. Hybridopplevelsen stilte slik spørsmål ved skille objektivt/subjektivt og dokumentar/fiksjon, samtidig som de sterke vekslingene under lesningen ga en opplevelse av at skillet heller ikke er urelevant.

Relatert til spørsmålet om å dokumentere andre, reiste det seg også spørsmål om etikk, og problematikken rundt å fremstille andre på en bestemt måte. I vekslingen mellom det dokumentariske moduset og det fiksjonelle moduset ble dette spørsmålet fokusert fordi det dro fokus til det faktum at det alltid vil være en tolkning som presenteres, men presentert i et dokumentarisk modus kan denne tolkningen ha ganske stor kraft. I skjæringspunktet mellom å reagere på noe gikk (i det dokumentariske moduset), og å reflektere over et tolkningsforslag (i det fiksjonelle moduset), oppsto det noe interessant. Jeg kunne ikke hvile i en tydelig bedømmelse av det jeg så, men måtte vurdere - med hjelp av egne erfaringer og egen kunnskap om verden - om det som ble presentert var realistisk. Det at disse spørsmålene dukker opp tror jeg er en viktig årsak til at så mange forteller at de reflekterer over egne opplevelser fra skoletiden, etter å ha sett denne filmen.

Kapittel 6: Konklusjon

I denne oppgaven har jeg prøvd å kaste lys over begrepet dokumentarisk sannhet. Først så jeg på ulike teoretiske perspektiv som kan spores i fagdebatter og mediedebatter. Deretter brukte jeg hybridfilmen *Gjenforeningen* til å belyse spørsmålet.

Et perspektiv som har kommet fram i denne oppgaven, er et perspektiv om at dokumentarisk sannhet er et relevant begrep. Dokumentar har, i denne oppgavens perspektiv, et annet forhold til sannhet enn fiksjon. Den hybride trenden stiller spørsmålsteget ved om dokumentarens forhold til sannheten bør være ansett som noe kvalitativt forskjellig fra fiksjonens forhold til sannheten, men den opphever ikke skillet mellom de to. I kapittel tre så vi at alle perspektivene, for utenom et, mente at skillet var relevant. Det samme gjelder perspektivene som kom fram i anmeldelsene. I min egen lesning var de to sfærene mer separert enn hva jeg hadde trodd de skulle være, selv om jeg på slutten leste med en mer grunnleggende hybrid forståelse enn i begynnelsen da jeg var avhengig av å velge én lese måte (fiksjonelt eller dokumentarisk). Dette kan selvsagt også vitne om at jeg er preget av vår kulturs forståelse - tross hybridtrenden - av fiksjon og dokumentar som to gjensidig utelukkende sfærer. Det at jeg på slutten av filmopplevelsen leste på en mer grunnleggende hybrid måte viser også at hybridfilmen kan muliggjøre en overskridelse av dette skillet. Samtidig forsvant skillet aldri helt, da det var selve vekslingen mellom dem - også når vekslingen skjedde i en og samme scene - som fordret de mest interessante spørsmålene. Den hybride opplevelsen her stilte spesielt spørsmål rundt forholdet mellom dokumentasjon og fortolkning, og rundt etikken i å representere ekte mennesker på film. Disse spørsmålene henger sammen med et spesifikt dokumentarisk forhold til sannheten.

De som mener film er film og at skillet er urelevant er jo også opptatt av hvordan filmer kjennes. Jeg mener de undervurderer skillet mellom det dokumentariske og det fiksjonelle som påvirkningskraft på hvordan en film kjennes. Det er selve friksjonen mellom det å forholde seg til konkrete andre, og det å forholde seg til filmteksten som abstrakte fortellinger om noe allment, som gir en interessant effekt i hybridfilmen. En hybrid er en hybrid mellom «noe» og «noe annet».

Dette «noe» som det dokumentariske gir har jeg jo egentlig sagt at jeg ikke skal definere, men utforske. Det er det jeg har prøvd å gjøre i denne oppgaven. Likevel, når jeg nå skal oppsummere

og konkludere, er jeg fristet til å bevege meg nærmere definisjonen enn utforskningen. En konklusjon kan, per definisjon ikke være like detaljert og nyansert som en utgreiing og en utforskning. I et forsøk på å komme unna med at dette ligner et forsøk på en definisjon, vil jeg heller betegne det som en oppsummering av det aspektet ved dokumentarisk sannhet som jeg syns gir mest mening. Den kvaliteten med dokumentar som gjør at jeg mener gir den et annet forhold til sannhet enn fiksjon.

Perspektivet på dokumentarisk sannhet som kommer fram, er først og fremst et konkret sannhetsperspektiv. Det er den konkrete, heller enn den abstrakte sannheten som står sentralt. Det å forholde seg til konkrete og reelle andre, med historier utenfor det som er representert på lerretet er viktig i det dokumentariske moduset. Som Erlend Loe formulerer det i sin anmeldelse av *Gjenforeningen*: «litt av den emosjonelle responsen beror på at vi tror de er virkelige og kommenterer noe de faktisk har vært med på». Fiktive karakterer skaper selvsagt også emosjonelle responser hos seeren, men det er noe annet å forholde seg til et menneske som eksisterer enn et menneske som representerer noen som kunne ha eksistert.

I det konkrete sannhetsperspektivet ligger det også et visst korrespondanseperspektiv på sannhet: å lese dokumentarisk er å vende blikket forbi filmteksten og mot det som *dokumenteres*. Her ligger det en tendens mot å vende oppmerksomheten ut, mot de menneskene eller samfunnsforholdene som blir presentert, heller enn å vende oppmerksomheten innover, mot en selv. Gode dokumentarfilmer kan og være speil, men jeg tror det konkrete sannhetsperspektivet som finnes i dokumentar gjør at speilet ikke er det dokumentaren er best på. Den kan stille spørsmål, stille krav, kreve en respons, kreve din medlevelse og med-diktning, men jeg vil påstå at dokumentaren først og fremst inviterer til å forholde seg til andre - og til samfunnsforhold - ikke til en selv.

Dette aspektet ved dokumentaren kan og gi forrang til vurderinger og bedømmelser av det som blir presentert, framfor refleksjon. Man tar ofte stilling til det som presenteres i en dokumentar, heller enn å reflektere over det. Det er ikke alltid slik. Men jeg tror dokumentarens forhold til konkrete historiske sannheter; til ting som har skjedd og skjer framfor ting som kunne ha skjedd, ofte oppmuntrer til en konkret respons, heller enn til mer filosofisk refleksjon. Samtidig gir dokumentaren en mulighet som fiksjonen ikke gir: å forholde seg til virkelige mennesker, å ta innover seg deres historier og ens egen posisjon i forhold til de historier og forhold som blir presentert. Et av de viktigste spørsmålene hybridfilmen stiller er kanskje spørsmålet om forholdet

mellom det å se utover mot andre - å forholde seg til de krav deres historier stiller, - og å se innover, å reflektere over en selv.

Årsaken til at hybridfilmer kan forvirre, og at man tidvis kan føle seg lurt av dem, er ikke - tror jeg - bare at man kan oppleve at «den lyver», fordi det er uklart hva som har skjedd og hva som ikke har skjedd. Jeg tror også det handler om at seerblikket da ikke kan vendes så utvetydig utover, men også må granske innover. For der dokumentaren er god på å koble seeren opp til den historiske verden, og invitere til dialog med den og deres historier, utfordrer hybridene den til å gå lenger. Til å koble oppmerksomheten som er rettet ut mot den historiske verden, med et blick innover på ens egen posisjon i den samme verden.

Litteraturliste

Arthur, Paul. «Extreme makeover: the changing face of documentary». *Cineaste*, Summer, 2005, Vol.30(3), p.18(6)

Barrow, Erik. *Documentary. A history of the non-fiction film* (2. utgave), Oxford: Oxford University Press, 1993 [1974]

Bhar, Oda. «De nye auteurene». Intervju med Tine Fischer, *Rushprint*, 21. mars 2011
URL: <http://rushprint.no/2011/3/tine-fischer-de-nye-auteurene/>

Bergan, Ronald. 2009. "Isn't it time we dropped the genre documentary for good", *The Guardian*, 31. mars. 2009. URL: <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/mar/31/documentary-fiction>

Borwell, David og Thompson, Kristin. *Film Art. An Introduction* (10. utgave). New York: McGraw-Hill Companies, Inc, 2013

Brooks, Xan. 2010. «Can fake documentaries still tell the truth?». *The Guardian*, 30 september. 2010 URL: <http://www.theguardian.com/film/2010/sep/30/fake-documentaries-the-arbor>

Carroll, Noel. 1996. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press

Cole, William. 2005. «Documentary is not fiction!». *The Brooklyn Rail: critical perspectives on art, politics and culture* 1. februar 2005. URL: <http://www.brooklynrail.org/2005/02/film/docs-in-sight-documentary-is-not-fiction>

Cook, Tim. 2014. "Is the line between documentary and fiction more blurred than ever". *screenrobot.com*, 14. april, 2014 URL: <http://screenrobot.com/is-the-line-between-documentary-and-fiction-more-blurred-than-ever/>

Corneil, Marit. "Fra medieteknologiens kontra-revolusjonære fortid til dokumentarfilmens etiske fremtid. Et intervju med professor Brian Winston", *Norsk medietidsskrift* [0804-8452] Volum:15, hefte 03, side:237 -246, år 2008.

Dhoest, Alexander. «If You Asked Me...’ Exploring Autoethnography as a Means to Critically Assess and Advance Audience Research» i *Revitalising Audience Research. Innovations in European Audience Research*, redigert av Zeller, Frauke. Ponte, Cristina. O’Neill, Brian. Routledge: 2014

Ebersole, Amy. 2014. "Deconstructing the Dichotomous Line Between Fiction and Nonfiction". *academica.edu* URL: <http://www.academia.edu/7827765/>

Deconstructing_the_Dichotomous_Line_Between_Fiction_and_NonFiction

Eitzen, Dirk. «When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception». *Cinema Journal*, Vol 35, No. 1, Høst 1995.

Embree, Lester. *Refleksiv analyse: Ei første innføring i fenomenologisk gransking*. Oversatt av Kåre Fuglseth. Trondheim, Akademika Forlag: 2013

Jordan, Randolph. «The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception The notion of documentary truth.», artikkel fra *Off:screen*, volume 7, issue 1, 2003. URL: <http://offscreen.com/view/documentary>

Juel, Henrik. 2006. «Defining Documentary Film». *P.O.V*, No. 22. Desember, 2006. URL: http://pov.imv.au.dk/Issue_22/section_1/artc1A.html

Lismoen, Kjetil. «Et paradigmeskifte innen dokumentarfilmen». Intervju med Tine Fischer, *Rushprint*, 6. november, 2014. URL: <http://rushprint.no/2014/11/et-paradigmeskifte-innen-dokumentarfilmen/>

Önal, H & Özçınar.M. 2011. "Tracing the truth between the blurring borders of documentary and

fiction” *Journal of Yasar University* 21, no. 6 (2011): 3563-3571.

Plantinga, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997

Postholm, May Britt. *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kaususstudier. 2. utgave*. Oslo: Universitetsforlaget

Mayer, David. 2014. «A quest for truth in documentary film», artikkel presentert på *Capstone VMS* konferanse ved Duke University, 26.04.2014. URL: <http://sites.duke.edu/davidcapstone/>

Nichols, Bill. 2010. *Introduction to Documentary. Second Edition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University press

Rhodes, Gary Don og Springer, John P. 2006. *Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, N.C : McFarland & Co

Rutsky, R.L & Geiger, Jeffrey. 2005. «Introduction», i *Film Analysis: A Norton Reader*. W.W. Norton & Company

Sobshack, Vivian. 2004. *Carnal thoughts : embodiment and moving image culture* Berkeley: University of California Press,

Sobshack, Vivian. 1999. ”Toward a phenomenology of non fiction film experience”. I *Collecting Visible Evidence*, Jane Gaines og Michael Renov (red), s 241 – 254, Minnesota: University of Minnesota Press

Sveitvilas, Huleenan. 2004. “Hybrid Reality: When Documentary and Fiction Breed to Create a Better Truth”. *documentary.org* URL: <http://www.documentary.org/feature/hybrid-reality-when-documentary-and-fiction-breed-create-better-truth>

Sørensen, Bjørn. 2007 [2001]. *Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre* (2. utgave), Oslo: Universitetsforlaget

Thagaard, Tove. 2009. *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. 4. utgave.

Brinch, Sara og Gjelsvik, Anne. *Veier tilbake. Filmhistoriske perspektiver*. Kristiansand: Høyskoleforlaget

Wittgenstein, Ludvig. 1997 [1953]. *Filosofiske undersøkelser*. Oversatt av Mikkel B Tin. Oslo: Pax

Filmer

Barnar, Cilio (regi). 2010. *The Arbor*. Artangel Trust, U.K. Film Council, Jerwood Charitable Foundation, Arts Council England, More 4

Flaherty, Robert J (regi og produsent). 1922. *Nanook of the North*. Pathé Exchange

Godard, Jean-Luc. 1960. *Til siste åndedrag* (Originaltittel: A bout du souffle). Produsert av: Georges de Beauregard. UGC.

Jury, W. F. (prod.) 1916. *Battle of the Somme*. British Topical Committee for War Films

Klevberg, Lars (regi). 2014 *Syrian Hero Boy*. Youtube.

Odell, Anna. (regi) 2013. *Gjenforeningen* (Originaltittel: Återträffen). French Quarter Film, SVT, Dagsljus, Nordisk Film Shortcut.

Oppenheimer, Joshua. Cynn, Christine. Anonym (regi). 2012. *The Act of Killing*. Final Cut for Real, Piraya Film, Novaya Zemlya, Spring Films

Polley, Sarah (regi). 2012. *Stories we tell*. National Film Board of Canada

Pedersen, Janus Metz (regi). 2010. *Armadillo*. Produsert av Ronnie Fridthjof i Fridthjof Film.

Rossellini (regi) 1956. *Roma åpen by* (Orgnialtittel: Roma, città aperta) . Minerva Film SPA.

Rossellini (regi) 1946. *Paisan*. Distribuert av: Arthur Mayer & Joseph Burstyn, Metro-Goldwyn-Mayer

Rouch, Jean (regi). 1961. *La Pyramide humaine* . Les Films de la Pléiade

Rouch, Jean (regi). 1958. *Moi, un noir*. Les Films de la Pléiade

Visconti (regi). 1948. *Jorden skjelver* (Orginaltittel: La terra trema: Episodio del mare). Universalialia

Watt, Harry & Wright, Basil (regi) 1936. *Nightmail*. Associated British Film Distributors

Vedlegg

Vedlegg A - Plotsegmenter fra Gjenforeningen

1. Kamerakjøring gjennom tom skolegang.

Svart.

2. Gjenforeningsfesten

- a. Det gjøres klart til festen og folk ankommer. Gjenforeningsglede. Anna kommer og folk hilser høflig.
- b. Tittelplakat over svart skjerm: Gjenforeningen. Del 1.
- c. Middag. Anna reiser seg og holder tale om hvordan hun hadde det på ungdomsskolen da hun ble mobbet av gjengen som er tilstede på festen. Flau blick, høflig klapping, tilbake til vanlig samtale.
- d. Anna går ut. To klassevenninner møter henne på badet. En roser henne halvhjertet for talen, en annen sier hun er rar som alltid. Tar opp hennes tidligere kunstprosjekt «ukjend kvinne»
- e. Tilbake ved middagsbordet. Hun overses.
- f. Anders holder tale om hvor flott samholdet var i klassen. Anna reiser seg på nytt og protesterer, forteller videre om hvordan hun opplevde ungdomsskolen. Oppgitte reaksjoner. «Vi var jo barn» . Anna fortsetter. Hun avbrytes og føres til slutt ut.
- g. Utenfor festlokalet. En gjeng diskuterer Annas opptreden. De er enige om at hun ødelegger stemningen. En av guttene bestemmer seg for å gjenta en gammel «spøk» Anna nevnte om å late som om han er forelsket i henne. Samtidig sitter to gamle venninner og snakker med Anna inne. De sier de syns det var vanskelig å være sammen med henne.
- h. Inne i festlokalet igjen. Et par venninner prøver å inkludere Anna i samtalen, men de har få felles minner og klassevenninnene fortsetter samtalen uten henne.
- i. Anne setter seg ned med ei annen klassevenninne. Klassevenninnen prøver å fokusere på gode minner, Anna spør mer om de dårlige. Hun vil vite hvorfor. ting var som de var. Klassevenninnen blir irritert og går. Anna roper etter henne, klassevenninnen gråter. Hun får trøst hos de andre.
- j. Klassen vender seg samlet mot Anna og kaster henne fysisk ut på gaten.

Svart.

3. Telefonsamtaler over bilde av den tomme skolegangen.

- a. Anna ringer til flere klassekamerater og forteller at hun har laget en film hun lurer på om de vil se. Noen sier ja, andre er skeptiske. En spør hvorfor hun ikke kom på klassefesten. Anna sier at hun ikke var invitert.

4. Filmkontoret.

- a. Anna spiller av en av telefonsamtalene til to kollegaer hvor en av klassekameratene sier nei til å møtes. En av kollegaene kjenner vi igjen som en som spilte en av klassekameratene i del en. Dette er Rikard, og han hjelper Anna med filmen.
- b. Anna snakker om prosjektet sitt til kollegaene, hun ville ikke gjort dette om det ikke var gjort som et prosjekt sier hun: «ville finne ut hva som skjer når man gjør det man ellers ikke gjør»

Svart. Tekst: del to: Møtene

5. Viser filmen til den gamle klassekameraten Kristoffer

- a. Serverer kaffe og ser filmen sammen
- b. Diskuterer filmen. Kristoffer spør om Annas syn på han. Anna sier hun opplevde han som en av de verste fordi han var øverst i hierarkiet. Han stiller seg utenforstående til det. Han sier de befant seg i ulike situasjoner og at han ikke ville reflektert over det om han ble ignorert. Anna sier hun opplevde at hun ble veldig mobbet.

6. Filmkontoret. Diskuterer møtene og arbeidet med å få fatt i klassekameratene med kollegaer.

- a. Diskuterer møtet med kollegaer. Hun sier det ikke virket som Kristoffer kjente igjen seg selv i filmen.
- b. Han som spilte Anders på festen kommer inn, hilser på Anna og Rikard. Snakker om arbeidet med å få tak i klassekameratene, at det er vanskelig. «Har du truffet min karakter? «ja» «spennende».
- c. Anna og kollegaene diskuterer hvor Anna er i hierarkiet i dag. Anna sier hun tror hun fortsatt er nederst i deres øyne, kollegaene tror ikke det.
- d. Anna ringer rundt til klassekamerater og spør om de vil møte. En spør: «er det en dokumentar?» «nei, det er en spillefilm, tvers igjennom», svarer Anna, «ok spennende, ring meg opp igjen». Anna ringer tilbake og hun får telefonsvareren.

7. Anne jogger alene langs havna

8. Anna viser film til to jenter fra klassen

- a. Mens Anna er på kjøkkenet snakker de to jentene. «Gud, hva jobbigt» «Ja, Gud, tør vi spisa smørbrødene?» Småfniser.
- b. Anne kommer inn. Hun spør dem med en gang om hvorfor ting var som de var. De sier de tror de syns hun var vanskelig å være sammen med.
- c. De ser filmen. Anna går ut midt i filmen, og de to hvisker til hverandre. «Gud, hva rart. Hvorfor har hun gjort dette? Hvem er jeg der, mon tro?»
- d. De snakker om filmen. «Veldig følsom film». Anna spør de om gjenforeningen. Hun sier hun har hørt at en av de hadde ansvaret for å invitere henne. De sier det er feil, de hjalp til men det var ei annen som hadde hovedansvaret.

9. Anna møter en annen klassekamerat. «Hvis du sier jeg var slem med deg, så legger jeg meg flat for det» sier hun. Han sier at en av jentene, Louise, sa hun hadde pratet med Anna og at hun

hadde sagt hun var opptatt. Han spør om han og var med å mobbet, hun sier ja og forteller om noen episoder. «Nei, gud hva tragisk», sier han.

10. Anna går ute og blir oppringt av Kristoffer som vil møte henne, han vil prate litt mer. De møtes på cafe og han sier han syns det er dumt om han blir fremstilt som en mobber. Han kjenner seg ikke igjen i det bilde.
11. Kontoret. Anna får ikke tak i klassekameratene. Anna spiller av opptak av telefonsamtaler for kollegaer, hvor klassekameratene kommer med unnskyldninger. Anna prøver å ringe igjen, samme svar: «jeg kommer tilbake til deg».
12. Anna jogger på kvelden.
13. Anna går til kontoret til Louise som ikke hadde hatt tid å møtes (sa hun). Hun konfronterer henne med at Louise skal ha sagt at hun hadde pratet med Anna før Gjenforeningen og at Anna skulle ha sagt hun ikke hadde tid. Louise benekter det. Louise er irritert og unnvikende. Louise sier Anna heller ikke likte henne på barneskolen, hun pratet jo ikke med henne. «Det var fordi jeg ikke trodde jeg var verdt noe», sier Anna. Kan vi ikke ta en ordentlig prat?, spør Anna. «Ok, ring meg i morgen».
14. Anna og Rikard oppsøker en av de verste mobberne fra barneskolen, Henrik. Henrik sier han sa nei til å treffes fordi det var uinteressant for han. Han sier han syns Anna var rar på barneskolen. Hva om det skjedde med din datter? «Min datter ville aldri la seg bli mobbet, og om hun gjorde det ville hun finne seg nye venner», svarer han.
15. Dolly gjennom tom skolegang
16. En av de gamle klassekameratene som Anna har vist filmen til sitte på en kafe. Han får øye på en av de som spilte han i Annas film og går bort til han. Han spør om hvordan han jobbet for å fremstille han, om han tenkte at han skulle fremstille han dokumentarisk. Jeg dannet meg et bilde, men det er jo en tolkning» svarer han. Han spør om det ikke er rart å skulle spille en person som eksisterer i virkeligheten.
17. Flyfoto over skoleområdet, basketballbane, hustakene, skolen igjen, gater.
18. Rulletekst

Gjenforeningen Modent og reflektert om mobbing

Publisert 07.05.14, kl 05.00, NRKP3, av Birger Vestmoe

Kunstner Anna Odell tar et bitende oppgjør med skoleklassen hun var en del av gjennom 9 år i filmen *Gjenforeningen*, en blanding av fiksjon og rekonstruksjoner som ikke alltid er åpen om hva som er ekte og hva som er oppdiktet.

Dette kan skape problemer i kinosalen for den som på forhånd ikke har innhentet informasjon om prosjektets bakgrunn.

Men det er en sterk skildring av hvordan minner om mobbing fortøner seg helt annerledes for den som blir utsatt for det enn de som utøver det.

Anna tar ordet

Filmen er delt i to. Del 1 er en fiksjonsfortelling, der Anna Odell spiller en versjon av seg selv. Hun tar ordet på en klassegjenforening, 20 år etter at de gikk ut 9. klasse.

Hun forteller hvordan hun følte seg mobbet, både gjennom usynliggjøring og aktive handlinger, og befant seg nederst i klasserommets hierarki. Den troverdige dialogen og det skarpe skuespillet viser hvordan dynamikken fra 20 år tilbake automatisk gjenoppstår når tidligere klassevenner samles.

Man går inn i sine gamle roller som om det var i går. Anna gjør også det når hun trer inn i rommet til nølende mottagelse og forsiktige klemmer.

I virkeligheten ble Anna aldri invitert til klassens gjenforeningsfest. Filmen er hennes reaksjon på det. Den viser hva som kan ha skjedd om hun hadde blitt invitert, eller i det minste, hvilket utfall hun har drømt om.

Mobberne blir stilt til veggs, men det er Anna som får svi for å ha ødelagt festen. Denne delen av filmen er put-o-rama av ypperste kvalitet.

Man krymper i kinosetet av det som skjer, når klassekameratene fortsetter mobbingen fra 20 år tidligere uten å reflektere over det. Del 1 er et ypperlig oppspark til en diskusjon rundt mobbingens vesen.

Uklare rammer

I del 2 konfronterer Anna noen av sine klassekamerater med å vise del 1, så diskutere minnene. Jeg må innrømme at jeg brukte en del tid på å skjønne at dette ikke var virkelige opptak, men rekonstruksjoner av møtene.

Jeg forstår formgrepet i ettertid, men ble lettere forvirret av det under visningen. Her mener jeg Anna Odell burde ha gjort filmens rammer klarere for publikum.

Hun gjør også et stort poeng ut av at flere av klassekameratene ikke svarer på hennes telefoner, noe som i filmen kan virke som en fortsettelse av fortidens usynliggjøring, når det sannsynligvis skyldes frykt for offentlig uthenging av en kunstner som i Sverige er landskjent etter sitt forrige prosjekt.

Uansett er det interessante ting som dukker opp i disse rekonstruerte samtalene. Noen legger seg flate, andre forstår ikke at de har mobbet og er uenige i Annas bilder av dem. Ingen sier unnskyld. Det skinner igjennom at enkelte av dem mener at Anna selv har litt skyld, fordi hun lot seg mobbe. Og nettopp her kommer vi til kjernen av problematikken.

Filmen formidler hårreisende godt hvordan voksne og presumptivt oppegående mennesker kan virke umodne og ureflekterte når det gjelder sine egne roller som mobbere. Anna Odells film er moden og reflektert.

■ Filmanmeldelse:

«Gjenforeningen» er vårens mest interessante film

Anna Odell ble ikke ble invitert til tyveårsjubileet for avslutningen på ungdomsskolen. Det angrer antagelig klassen hennes på i dag.

Erlend Loe

Oppdatert: 30.apr. 2015 13:13



Anna Odell, Anders Berg, Robert Fransson

«*Gjenforeningen*» av Anna Odell

Odell ble kjent og beryktet i Sverige da hun i 2009 som et ledd i avgangsprosjektet sitt på kunstakademiet lot som om hun var suicidal og ville hoppe fra en bro i Stockholm. Hun ble tatt hånd om av politiet og plassert på psykiatrisk sykehus.

Da hun avslørte at det hele var et stunt, fulgte en mediestorm. Odell sa hun hadde villet avkle samfunnets usynlige maktmekanismer. Hun satte dagsorden for debatt- og kommentarsidene i ukevis, og ble straffet med femti dagsbøter.

Intelligent prosjekt

Med *Gjenforeningen* har hun skapt nok et intelligent, vellykket prosjekt som befinner seg i grenselandet mellom fiksjonsfilm og dokumentarisk kunstprosjekt.

Filmen er sannsynligvis vårens mest interessante skandinaviske film, men den er ikke uproblematisk. Også denne gangen fins en stor grad av selviscenesettelse. Anna Odell spiller seg selv og omgir seg med et karaktergalleri som representerer de hun gikk i klasse med på barne- og ungdomsskolen.

Filmfortellingen er delt i to. Først selve klassefesten, slik den kanskje kunne ha utspilt seg dersom Anna Odell hadde vært til stede og tøff nok til å gå rett på sak.

Deretter forsøkene på å få de tidligere klassekameratene, i fiktive utgaver, til å se hennes versjon av festen, samt kommentere den. Odell sier i en telefonsamtale til en av disse tidligere klassevenninnene at hun bare kan slappe av, for alt er ledd i en spillefilm.

Det er godt mulig at det er det, men når man ser den uten å vite kjenne til bakgrunnen, er det umulig å holde rede på hvem som er hvem av skuespillere og gamle klassekamerater.

Hvem er mobbere?

Odell spiller på vår forvirring, og den emosjonelle responsen bygger på at vi tror at i hvert fall enkelte av dem vi ser er virkelige og kommenterer noe de faktisk har vært med på i sin barndom.

Dypest sett handler filmen om hvem som har definisjonsmakten. Den gang hadde klassekameratene den. I dag har Odell den, i ekstrem grad.

Odell skiller mellom de som mobbet og de som lot andre mobbe uten å gripe inn, men skillet er vagt for henne. En av dem hun opplevde som verst, mobbet for eksempel aldri direkte, kun gjennom unnløstelse.

Dette åpner for problemstillinger å la: Hvor langt skal man gå i å akseptere andres påstand om en selv? Er en annens opplevelse sann om man ikke gjenkjenner seg selv i den?

Element av feighet

Filmens svakhet er at den behandler klassen som en uniform gruppe. Odell forholder seg som om alle var mot henne. Det var de kanskje, men man fornemmer at det burde ha vært mer nyansert, som i de fleste klasser.

Konklusjonen hennes blir følgelig konservativ og Nürnbergprosess-aktig: Alle er ansvarlige for alt de gjør (og ikke gjør), alltid, det spiller ingen rolle om tiden har gått eller om man var barn da krenkelsen skjedde, ei heller om krenkelsen var aktiv eller passiv.

Hevn på film er ofte fundamentalt tilfredsstillende, men i *Gjenforeningen* sniker det seg også inn et forstyrrende element av feighet. Kan det forsvares å ta igjen på denne måten mange år etterpå, og å gi seg selv alle de gode poengene?

Selv fremstiller Odell seg som en hardt arbeidende, krenket og joggende kvinne i sin beste alder, mens de andre stort sett er undermålere som mentalt sett har stått på stedet hvil siden ungdomsskolen. Det er likevel ingen tvil om at mobbingen har preget Odell i alle årene som har gått, den var massiv og på nippet til å ta livet av henne, og følelsen av balanse som vi opplever gjennom og med henne er tiltrekkende.

Alle som har opplevd å bli plaget av andre, vil føle at Odell er deres stemme. Mobberne kommer til å gå veldig stille ut av kinosalen.

Vedlegg D - Anmeldelse Ekko

Filmmagasinet

ekko

Gensynet

Foto | Jonas Jörneberg



Instruktøren Anna Odell spiller sig selv (eller gør hun?) som mobbeofferet, der konfronterer sine gamle klassekammerater med deres ugeringer fra skoleårene.



Svenske Anna Odells film om et skolejubilæum, som hun ikke blev inviteret til, er noget af det mest hårrejsende siden Vinterbergs *Festen*.

Af Nikolaj Mangurten Rubin

anna odell

Land:
Sverige

År:

2013

Instruktør:

Anna Odell

Manuskript:

Anna Odell

Medvirkende:

Anna Odell, Sandra Andreis, Kamila Benhamza, Anders Berg, Jimmy Carlberg, Erik Ehn

Spilletid:

88 min.

Premiere:

1. maj 2014

Det er med masser af omtale og debat i baggagen, at svenske Anna Odells debutfilm, der blev vist på Cph:Dox sidste år, nu endelig får dansk biografpremiere.

Det er en af de mest anmelderroste film i Sverige i 2013, og den var nomineret til tre af de store Guldbagge-priser (bedste film, instruktion og hovedrolle). Men skeptikere af filmen har beskrevet den som asocial, løgnagtig og med en tvivlsom moral, ja den er ligefrem blevet kaldt ”et åbenlyst ønske om hævn”.

At det er kommet så vidt skyldes, at den tager fat i nogle ømtålelige emner, nemlig mobning, fortrængning og (børns) ansvar, samtidig med at den tilsyneladende blander fiktion og virkelighed.

Gensynet skildrer først en tyveårs skolejubilæumsfest, som kører af sporet, da en deltager (Anna, spillet af Anna Odell selv) tager ordet ved middagen og konfronterer sine tidligere klassekammerater med den grove mobning, hun var udsat for igennem ni års helvede af en skolegang. I første omgang bliver talen slået hen, men da hun rejser sig igen og konfronterer folk direkte med deres gerninger for tyve år siden, ender det med så meget ballade, at hun korporligt bliver smidt ud fra festen.

Så klipper vi til et atalier, hvor den kendte, kontroversielle kunstner Anna (Anna Odell selv, igen i rollen som ”sig selv”) ringer rundt til sine gamle klassekammerater og inviterer dem til at komme og se – og sige deres mening – om den kortfilm, hun har

lavet om deres klassejubilæumsfest, som hun ikke var inviteret til.

Nu viser det sig nemlig, at den første del af filmen (altså festen) var en iscenesat fest, som Anna forestillede sig, at det kunne spænde af, hvis hun var mødt op.

Det gjorde hun ikke, for hun var slet ikke inviteret. Dét konfronterer hun så også sine gamle klassekammerater med. Og i denne del af filmen er det altså de rigtige klassekammerater, som spiller med – eller: Det er det faktisk ikke, men det skal vi tro, at det er.

Det er nemlig nøje iscenesat og rekonstrueret efter de virkelige hændelser, som skete, da Ordell spillede filmen for de gamle klassekammerater. Dermed når vi endnu et metalag i sammenblandingen af fiktion og virkelighed. Og rigtig artigt bliver det, når de gamle alliancer, magtstrukturer og sociale spil fra klassen delvist gentager sig selv tyve år senere.

Men *Gensynet* er ikke et hævn tog.

Filmene hænger ikke folk ud, selvom den er smertefuld og pinsom indimellem. Det er ikke personerne, der er pinlige, det er de sociale kasser, folk propper hinanden ned i, og de mærkater, vi klistrer på hinanden.

Det er i den sammenhæng fuldstændig underordnet, om det er dokumentarisme eller fiktion, som Anna Ordell fortæller igennem. Faktisk virker anden del af filmen akkurat lige så instrueret som første del – hvis ikke mere – og om det er en ægte sammenblanding af fiktion og virkelighed eller helt igennem iscenesat, er ubetydeligt i forhold til indholdet.

Filmene er knivskarpt skrevet og spillet, og den fiktive jubilæumsfest noget af det mest hårrejsende, der er set siden Vinterbergs mesterværk, *Festen*. Klassens forskellige typer er ramt lige på kornet: den diskrete leder, den højtråbende alfahan, de sleske medløbere, de usikre slyngveninder, de neutrale (som stiltiende accepterer mobningen), den selvforelskede braldrerøv og de generte og kuede. Og selvom Anna Odells synsvinkel er hendes egen – og dermed kan opfattes som selvoptaget – er der et klart ønske om at forstå og formidle alle personernes handlinger og bevæggrunde.

Filmene udstiller kujoneri og holder det ud i strakt arm, så vi kan se, at det har konsekvenser. Autofiktiv kunst er i sin natur permanent i fare for at blive for privat navlepillende. Men Odell stiller spørgsmål til, hvorfor vi mobber, hvorfor nogle er inde, og andre er ude – hvordan vi ser på os selv og hinanden. Og hun besvarer ikke spørgsmålene, men giver os mulighed for at tænke over dem.

Det er nok dét, der har trigget så stærke reaktioner i hendes hjemland.

For av, av og tre gange av, hvor vil mange føle sig truffet, når de ser *Gensynet*. Det er et psykologisk studie af den alvorlige – og samtidig stærkt underholdende! – slags. En film, der bliver hængende længe efter, den er slut.

Hævngerrig instruktør inviterer til den pinligste fest nogensinde

'Gensynet' placerer sig i grænsezonen mellem dokumentar og spillefilm.

KIM SKOTTE

Filmredaktør

Jeg vil påstå, at *ingen*, absolut ingen, der har gået i skole – og det er jo de fleste af os! – vil være uberørt af 'Gensynet'.

Svenske Anna Odell har inviteret til 20 års 'reunion' i sin gamle folkeskoleklasse og i dagens anledning begået en voldsomt personlig film om hierarki og mobberi i skolen.

Taberen blev kunstner

Faktisk var Anna Odell ikke inviteret med til festen. Nu har hun i stedet skabt en hævnfantasi, hvor hun tropper op alligevel. Det er pinligt, at hun dukker op, men det skal blive meget mere pinligt.

Anna Odell slår på glasset og skærer igennem de sentimentale skåltaler med en detaljeret gennemgang af sine pinsler. Hun sætter navn på sine plageåndere, der nu er pæne voksne mennesker, som lige skulle til at hygge sig med gamle kammerater.

Så hvem var du selv dengang? Offer, bøddel, naturlig leder, drillepind, passiv tilskuer, opportunistisk medløber? Eller måske lidt af det hele på forskellige klassetrin?

Anna var den kiksede, der blev endnu mere taberagtig, fordi hun stædigt insisterede på at ville være med. Kan du ikke bare gå hjem og tage livet af dig selv? Sådan lød en af de mere mindeværdige replikker.

Nu er mobbeofret fra skolen i Enskede blevet kunstner i Stockholm. I Odells første kontroversielle performanceprojekt fingerede hun et offentligt selvmordsforsøg for at blive indlagt på psykiatrisk afdeling!

Var der overhovedet en fest?

Sandhedsværdien i 'Gensynet' er ikke sådan lige til at gennemskue. Er det en dokumentarfilm? Nej, men den beskæftiger sig specifikt med dokumentarfilmens fortællestrategier. Så måske på en måde alligevel. Selv kalder hun det undervejs en spillefilm. Nok mest for med prædikatet fiktion at berolige de gamle klassekammerater, som hun vil lokke til at deltage i sit projekt.

Eleverne spilles af skuespillere, der optræder under deres egne navne. Men er det så en spillefilm? Næ, heller ikke.

I anden del af filmen konfronteres de gamle elever med Anna Odells 'spillefilm'. Tilgangen er dokumentarisk, men

skuespillere fra filmens første del dukker nu op i andre roller. Er noget af det strengt taget virkeligt? Er noget af det strengt taget fiktion?

Måske var der slet ikke nogen fest. Måske er livet den fest, Anna Odell i skolen blev belært om, at hun ikke var inviteret med til.

Tåkrummende

'Gensynet' kan sammenlignes med Knausgårds autofiktion udført som et stykke performancekunst. Kan hænde, man bare må kalde 'Gensynet' en film?

Et drama er det! Som provokerende sætter både spille- og dokumentarfilmens greb til debat i en filmisk undersøgelse af hierarki, identitet og smerte.

Anna Odells film er en skræmmende fremstilling af fortrængningsmekanismer og en hjerteskrærende fortælling om den snigende lyst til at blive til ingen, som forfølger det offer, der indoptager sine plageånders blik i sit eget selvbillede.

Selve festen er et smörgåsbord af tåkrummeri. Jeg bliver selv overrumplet af voldsomheden af den instinktive lyst til, at hun skal sætte sig ned og tie stille. Kan vi ikke bare hygge os og have det sjovt? Herregud, vi var jo bare børn.