

Konstruert sanning

- ei oppgåve om autentisitet og subjektiv rekonstruksjon i dokumentarfilm

Masteroppgåve i dokumentarproduksjon

Institutt for medie- og samfunnsfag

Universitetet i Stavanger

Emnekode: MDOMAST-1

Kandidatnummer: 6424

Mathias Oppedal

Hausten 2022

**MASTERGRADSSTUDIUM I
DOKUMENTARPRODUKSJON**

TEORETISK MASTEROPPGAVE

SEMESTER: Haust 2020

FORFATTER: Mathias Oppedal

VEILEDER: Hallgeir Skretting og Ingeborg Opheim Vinge

TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE: Konstruert sanning

EMNEORD/STIKKORD: Dokumentarfilm, autentisitet

SIDETALL: 83

STAVANGER 15. desember / 2022

.....
DATO/ÅR

Samandrag

Tema for denne oppgåva er autentisitet, definert som ei subjektiv oppleving av sanning. Gjennom analyse av *The Act of Killing* (2012) og *Rekonstruksjon Utøya* (2018) har eg undersøkt korleis rekonstruksjon er brukt i filmene for å skapa autentiske augeblikk.

For å kasta lys over dette er begge dei nemnte filmene analysert med utgangspunkt i teori om karakterutvikling og autentisitet. Vidare er det gjort forskingsintervju med Niels Pagh Andersen, klipper av *The Act of Killing*, og Carl Javér, regissør for *Rekonstruksjon Utøya*.

Hovudfunna i oppgåva er at filmene sine subjektiv rekonstruksjonsmetodar, der menneske med traume frå historiske hendingar skal rekonstruera sine eigne minne, er med på å setja i gang ein prosess som tvinger karakterane til å handla i eit nå. Dersom motivasjonen til karakterane er stor nok for å gå gjennom prosjektet, vil også rekonstruksjonane kunne leggja eit ytre press på karakterane som kan føra til autentiske opplevingar som let seg filma. Dei autentiske opplevingane er ikkje knytt til sjølve rekonstruksjonane, men korleis dei historiske vitna forhold seg til rekonstruksjonane. Dei subjektive emosjonelle opplevingane av sanning, som filmskaparane ønsker å framstilla hos publikum, meiner informantane mine kan vera delte mellom fleire, og altså ikkje totalt subjektive. Dette er sanningar dei meiner fortel noko viktig om dei historiske hendingane det blir vist til, men dei handlar ikkje om fakta eller realitetar, og dei kan ikkje uttrykka i ord, men heller i film gjennom subtekst som blir formidla i mellom anna auge, kroppsspråk og pausar.

Summary

The theme of this assignment is authenticity, defined as a subjective experience of truth. Through analysis of *The Act of Killing* (2012) and *Rekonstuksjon Utøya* (2018), I have investigated how reconstruction is used in the films to create authentic moments.

To shed light on this, both films have been analyzed based on theory of character development and authenticity. Furthermore, a research interview has been conducted with Niels Pagh Andersen, editor of *The Act of Killing*, and Carl Javér, director of *Reconstruction Utøya*.

The main finding in the assignment is that the films' subjective reconstruction methods, where people with trauma from historical events must reconstruct their own memories, help to set in motion a process that forces the characters to act in the present. If the motivation of the characters is great enough to go through with the project, the reconstructions can also put external pressure on the characters which can lead to authentic experiences that can be filmed. The authentic experiences are not linked to the reconstructions themselves, but how the historical witnesses relate to the reconstructions. The subjective emotional experiences of truth, which the filmmakers want the audience to experience, my informants believe can be shared between several people, and are therefore not totally subjective. These are truths that they believe tell something important about the historical events that are shown, but they are not about facts or realities, and they cannot be expressed in words, but rather through subtext that is conveyed through, among other things, eyes, body language and breaks.

Forord

Dette er første del av ei todelt masteroppgåve i dokumentarproduksjon, den andre er ein praktisk produksjon som skal leverast våren 2023.

Kimen til denne teoretiske oppgåva blei sådd i 2019 då eg besøkte eit seminar ved Universitetet i Stavanger der regissør Carl Javér synt fram filmen sin *Rekonstruksjon Utøya* (2018). Filmen si emosjonelle kraft kombinert med dei utradisjonelle metodane interesserte meg, og vekka assosiasjonar til filmen *The Act of Killing* (2012), som hadde brent seg fast i hukommelsen min nokre år tidlegare. Då Niels Pagh Andersen, som klippa *The Act of Killing*, to år seinare gav ut boka *Order in Chaos* (2021) var eg masterstudent. I boka gir han omfattande og ny innsikt i korleis han jobba som klippar med *The Act of Killing*, og han kjem med teoriar om korleis autentisitet oppstår i dokumentarfilm og gir emosjonelle opplevingar. Det var då eg las denne boka eg kom på tanken om å gjera dette til tema for masteroppgåva. Ei fordjuping i og utforsking av korleis denne emosjonelle krafta kan skapast i dokumentarfilm.

Det er mange som har hjulpet meg med oppgåva, som fortener ein stor takk. Takk til informantane mine Niels Pagh Andersen og Carl Javér. Samtalane med dykk var både hyggelege og dei har tilført oppgåva verdifull innsikt. Takk til rettleiarane mine Ingeborg Vinge og Hallgeir Skretting for nyttig motstand, gode råd og framifrå oppfølging gjennom prosessen. Takk også til Odd Harald Opdal, Bjarne Oppedal, Live Torvund og Hans Eirik Voktor for nyttige innsiktsfulle innspel til oppgåva gjennom gode samtalar.

Takk til padel-kompis Jostein Goa for fysisk slit. Gabriel og Emma for tolmod, motivasjon og kjekke avbrekk. Takk Linn Iren, for kjærleik, latter, støtte og lufteturar.

Bryne, desember 2022

Mathias Oppedal

Innhald

SAMANDRAG	3
SUMMARY	4
FORORD	5
1. INNLEIING	8
1.1 PROBLEMSTILLING OG AVGRENSING	9
1.2 STRUKTUR PÅ OPPGÅVA	10
1.3 AVKLARING AV OMGREP	11
1.3.1 Autentisitet	11
1.3.2 Rekonstruksjon	12
1.3.3 Subjektiv rekonstruksjon	12
1.3.4 Indeksikalitet	12
1.3.5 Dramaturgi	13
1.3.6 Narrativ	13
2. METODE	14
3. DOKUMENTARFILM OG VERKELEGHEITA	16
3.1 ETIKKEN I Å FORHALDA SEG TIL DET HISTORISKE	16
3.2 ULIKE PERSPEKTIV PÅ DOKUMENTARISK SANNING	17
3.3 JOURNALISTIKK OG DOKUMENTARFILM	18
4. PAGH ANDERSEN SITT AUTENTISITETSOMGREP.....	20
4.1 BAK DET ETABLERTE NARRATIVET	20
4.2 SUBTEKSTEN OG DEN EMOSJONELLE KOMPLEKSITETEN	22
4.3 Å MISTA KONTROLL.....	25
4.4 PARADOKSET I AUTENTISITETSOMGREPET TIL PAGH ANDERSEN	26
5. HISTORIEFORTELJING: KARAKTER OG STRUKTUR.....	27
5.1 PSYKOLOGISK MOTIVERT HANDLING	28
5.1 EKTE KARAKTER.....	29
5.2 FRÅ MENNESKE TIL KARAKTER	29
5.3 EMPATI	30
6. REKONSTRUKSJONSMETODANE	32
6.1 THE ACT OF KILLING-METODEN	32
6.2 REKONSTRUKSJON UTØYA-METODEN	34
7. ANALYSE AV THE ACT OF KILLING OG REKONSTRUKSJON UTØYA.....	37

7.1 HISTORISK KONTEKST OG INTRODUKSJON AV PROSJEKTET	37
7.2 KARAKTERANE TRER INN I PROSJEKTA	41
7.2.1 <i>Anwar sitt dilemma</i>	42
7.2.2 <i>Empati med ein mordar</i>	44
7.2.3 <i>Nedbryting og restitusjon</i>	46
7.3 DEI AUTENTISKE AUGEBLIKKA	51
7.3.1 <i>Utviklinga av Anwar sitt dilemma</i>	51
7.3.3 <i>Å mista kontroll i kontrollerte rammer</i>	56
8. ETISKE PERSPEKTIV	62
9. OPPSUMMERING OG KONKLUSJON	71
BIBLIOGRAFI	75
VEDLEGG 1 – INTERVJUGUIDE CARL JAVÉR	80
VEDLEGG 2 – INTERVJUGUIDE NIELS PAGH ANDERSEN	82

1. Innleiing

For ti år sidan sette dokumentarfilmen *The Act of Killing* (Oppenheimer, *The Act of Killing*, 2012) i gang ein storm som skapte store dønningar i filmverda. Filmen vekte både avsky, sinne og begeistring med sitt stiliserte surrealistiske uttrykk brukt i ein dokumentar som tok utgangspunkt i eit folkemord i Indonesia på 1960-talet (Rich, 2013, s. 8). Filmen skapte så mykje debatt og blei sett på som så viktig at filmtidsskriftet *Film Quarterly* kom ut i spesialutgåve som var via filmen, tidlegare hadde filmar som *Thelma and Louise* (Scott R. , 1991) og *Brokeback Mountain* (Lee, 2005) fått den same æra. Filmen fekk også ei rekkje prisar, som t.d. BAFTA sin pris for beste dokumentarfilm, Guardian Film Awards 2014 for beste film og publikumsprisen på Berlin Film Festival 2013. I tillegg blei det også ein Academy awards-nominasjon. Det fleire meldarar har heldt fram er at det er ein film du ikkje gløymer, enten du vil eller ikkje, som t.d. i *The New York Times*: “This is not a movie that lets go of you easy” (Scott A. , 2013), eller NRK: “Dette er en av filmene jeg aldri kommer til å glemme!” (Vestmo, 2013). Den etiske debatten rundt filmen har handla om korleis han forhold seg til verkelegheita og dei historiske hendingane, og ikkje minst offer og pårørande, som nesten er heilt fråverande i filmen. For filmen lar nemleg drapsmenn frå folkemordet få skryta av sine eigne drap, og framstilla dei i rekonstruksjonar på kva måte dei sjølve ønskjer, utan at narrativet dei presenterer blir utfordra i særleg grad. Trass dette einsidige, stiliserte, nærmast fiksjonelle grepet, meiner t.d. NRK sin meldar at det ikkje rokkar ved korleis han opplever verkelegheita i filmen: “En del av virkeligheten her er riktignok iscenesatt, men de absurde resultatene dette skaper forsterker realitetene” (Vestmo, 2013).

I 2018 kom den svensk-norske filmen *Rekonstruksjon Utøya*, der eit noko liknande rekonstruksjonsgrep blei tatt i bruk. Her var det fire overlevarar som skulle rekonstruera minna sine frå Utøya-massakren 22. juli 2011, i eit tomt mørkt filmstudio med hjelp av unge frivillige skodespelarar og særskild avgrensa rekvisittbruk. Sjølv om også denne metoden er stilisert og framstilt på bestilling av regissøren, blei filmen mottatt som ein film med autentiske augeblikk (Lande, 2018) og (Hestman, 2018), og det blei også hevda at filmen gav auka “kunnskap, forståelse og respekt” (Vestmo, 2013) for dei involverte. Filmen fekk m.a. den svenske Gulbaggen-prisen for beste dokumentarfilm og beste regi i 2018.

Det ligg eit slags paradoks i at dokumentarfilm gjennom stiliserte rekonstruksjonar, gjerne historisk unøyaktig eller feilaktig framstilt, kan gi oss sterke emosjonelle opplevingar av sanning eller skapa autentiske augeblikk som limar seg fast i hukommelsen vår. Enkelte vil hevda at autentisitet og rekonstruerte scenar er to motpolar (Gyldendal, u.d.). Det er dette paradokset eg ønskjer å sjå nærmare på i denne oppgåva.

Det vil eg gjera ved å ta i bruk kvalitativ tekstanalyse og kvalitative forskingsintervju. Intervjua er med Niels Pagh Andersen, som har klippa *The Act of Killing* og Carl Javér som er regissøren bak *Rekonstruksjon Utøya*. Pagh Andersen er også professor i klipp, og i boka si *Order in Chaos* (2021) er autentisitet eit sentralt tema. Boka handlar om kva som får dokumentarfilm til å fungera, og han kjem med teoriar basert på erfaringar frå ei lang karriere som klippar, både innan fiksjon og dokumentar. Dokumentarfilmregissør Carl Javér kjem frå det han sjølv kallar ei streng form for observerande dokumentar, men har endra perspektiv og blitt meir open for å eksperimentera innan sjangeren. Javér har også erfaring som klippar, og han har hausta fleire prisar for dokumentarane sine.

1.1 Problemstilling og avgrensing

Gjennom intervjua, analysen og teorien ønskjer eg å undersøka korleis sjølv rekonstruksjonsmetoden blir brukt opp mot menneska i filmen, og kva rolle dei spelar for filmskaparane si jakt på autentisitet. Med bakgrunn i dette er problemstillinga følgjande:

Korleis kan subjektiv rekonstruksjon brukast til å framstille autentisitet i dokumentarfilm?

Med følgjande forskingsspørsmål, som også har til hensikt å konkretisere og avgrense:

- Kva legg Niels Pagh Andersen i autentisitetsomgrepet?
- Korleis kjem denne type autentisitet til uttrykk gjennom dei dramaturgiske bestanddelane struktur og karakter?
- Kva etiske utfordringar er knytt til metoden brukt i filmene?

Teoriar som blir presentert vil vera avgrensa og først og fremst relatert direkte til problemstillinga og forskingsspørsmåla på grunn av oppgåva sitt omfang.

Det er skrive mykje om *The Act of Killing* i løpet av dei ti åra som har gått sidan han kom ut, med mange ulike innfallsvinklar. Det er naturleg då dette var ein film som var banebrytande i metodebruk, full av etiske problemstillingar og av mange hylla som ein av dei viktigaste dokumentarfilmene innan nyare tid. Det unike i denne oppgåva ligg i forskingsintervjua og å sjå på metodebruken konkret opp mot klippar Niels Pagh Andersen sine teoriar om autentisitet. Ved å også ta inn *Rekonstruksjon Utøya* i analysen, vil ein kunne studera korleis felleselement i metodebruken fungerer i ulike settingar, og i ulike typar narrativ. Også *Rekonstruksjon Utøya* er prisløna og kritikarrost film om eit traume som for oss her i Noreg ligg mykje nærare i både tid og geografi. Begge filmene kan opplevast som både vanskelege og vonde å sjå, mykje på grunn av det tunge alvoret som ligg bak dei stilistiske rekonstruksjonane. Eg meiner det vil vera eit verdifullt bidrag til feltet å undersøka nærmare kva som skjer når ein i desse filmene bruker dokumentarisk nye og innovative måtar til å dukka ned i smertefulle historiske sår.

1.2 Struktur på oppgåva

Eg har delt oppgåva inn i ni delar. I den første delen introduserer eg temaet for oppgåva og presenterer problemstillinga og forskingsspørsmåla. Del to handlar om metodane som er brukt for å kasta lys over problemstillinga. Del tre til seks handlar om teoretiske perspektiv. Først blir ulike syn på dokumentarfilm og sanning presentert. Dette er perspektiv som står sentralt både for autentisitetsomgrepet, rekonstruksjonsmetodane og etiske problemstillingar knytt til filmene. I del fire blir Pagh Andersen sine teoriar om autentisitet behandla. For å gi eit breiare bilde av innhaldet i teoriane hans, blir det også supplert med andre teoretikarar som kan kasta ytterlegare lys over autentisitetsomgrepet. Då historieforteljing er ein sentral del av korleis Pagh Andersen meiner ein film får fullt utbytte av autentiske augeblikk er det via ein eigen del til historieforteljing, med spesielt fokus på karakter og struktur. Omgrepsapparatet som her blir introdusert er viktig for analysen, spesielt når ein skal undersøka rekonstruksjonsmetoden sin funksjon opp mot karakterane. Rekonstruksjon som metode er namnet på del seks. Her blir rekonstruksjonane i dei to filmene gått grundig gjennom, også med kontekst ein ikkje får gjennom filmteksten. Altså korleis dei blei til og kva som var intensjonane og korleis dei blei mottatt. I del sju kjem

analysen. Dette er hovuddelen der oppgåva tar sikte på å kasta lys over problemstillinga. Analysen sitt hovudfokus ligg på rekonstruksjonsprosjekta, karakterutvikling og dei autentiske augeblikka. Det er mange etiske spørsmål som presser på når ein skal behandla desse filmene. Det vil vera heilt nødvendig å adressera desse, dette er derfor gjort i oppgåva sin siste del før konklusjon og oppsummering.

1.3 Avklaring av omgrep

I teorien brukt i denne oppgåva blir ord som *rekonstruksjon*, *iscenesetjing*, *re-enactment*, *dramatisering* og *mise-en-scène* brukt litt om kvarandre. Det er i oppgåva tatt eit val om å kalla metodane brukt i *Rekonstruksjon Utøya* og *The Act of Killing* for subjektiv rekonstruksjon. Det faktiske innhaldet i sjølve metodane vil bli grundig gjennomgått.

1.3.1 Autentisitet

I The Cambridge dictionary er “authenticity” forklart som “the quality of being real or true” (Cambridge Dictionary, u.d.). Adjektivet *autentisk* kjem frå gresk og betyr “opphavsmann”, og ifølgje Store norske leksikon blir det i daglegtale brukt om noko som “er ekte, opprinnelig, originalt eller som har egenart” (Olseth, 2020). Innan filosofien er autentisitet eit stort område, knytt opp til det å vera menneske. Ifølgje den kanadiske filosofen Charles Taylor er omgrepet i det moderne samfunnet knytt til ei tru på at menneske har ein slags indre natur, og eit moralsk ideal om å vera tru mot denne indre naturen (Taylor, 1998, s. 43).

I denne oppgåva vil autentisitetsomgrepet brukast i tråd med Niels Pagh Andersen sin definisjon. Også for han er autentisitetsomgrepet knytt opp til menneske. Både som “autentiske augeblikk” som oppstår i opptakssituasjon, og vidare som ei “subjektiv oppleving av sanning” som skjer hos publikum når dei gjennom emosjonar og subtekst opplever dei “autentiske augeblikka” som er ein del av filmhistoria (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

1.3.2 Rekonstruksjon

I dokumentarfilm blir rekonstruksjon ofte brukt som fiksjonell representasjon for noko som faktisk har skjedd, men som ikkje er filma. Professor og filmteoretikar Bill Nichols forklarar korleis det vanlegvis blir brukt på følgjande vis:

Usually, documentaries embed reenactments as acknowledged reconstructions (fictional representations) of historical but originally unfilmed events within a larger context of nonfiction representation (Nichols, 2013, s. 25)

Rekonstruksjon som metode i dokumentarfilm er omstridt og blir stadig problematisert. Dette fordi ein ved å rekonstruere ei hending flytter seg over mot det fiksjonelle universet (Sørensen, 2007, s. 75), (Nichols, 2010, s. 145) og (Bruås, 2020, s. 171).

1.3.3 Subjektiv rekonstruksjon

Subjektiv rekonstruksjon er eit omgrep professor emeritus Michael Rabiger bruker når rekonstruksjonen tar sikte på å skapa ein høgare tilstand av fantasifull identifikasjon med subjektet (Rabiger, 2004, s. 103). Altså er det ikkje snakk om ein rekonstruksjon som plent skal liggja tettast mogleg opp mot noko som faktisk har skjedd, slik det skjedde, men gi ei subjektiv oppleving av det. Dermed kan ein snakka om rekonstruksjon av eit minne, ei kjensle, ei oppleving, ein visjon osv. Ifølgje Rabiger er dokumentarfilmen *The Thin Blue Line* (Morris, 1988), eit vellukka døme på bruk av subjektiv rekonstruksjon. Her fungerer rekonstruksjonen på ein måte som kan få publikum til å stilla spørsmål om kva sanning eigentleg er, og kven det er som skal bestemma kva som er sant. Ut frå Rabiger sin definisjon vil ein kunne kalla rekonstruksjonsmetoden brukt i *Rekonstruksjon Utøya* og *The Act of Killing* for subjektiv rekonstruksjon.

1.3.4 Indeksikalitet

Når ein innan dokumentarfilmteori snakkar om indeksikalitet handlar det om filmen og lyden si fysiske kopling til objektet som har blitt filma og gjort lydopptak av. Når ein ser eit fotografi av eit menneske, er det fordi det faktisk stod eit menneske der då bilde blei tatt (Brinch, 2006, ss. 20-21). Ifølgje Nichols har det indeksikalske bandet vore særst viktig for måten dokumentariske bilde har blitt oppfatta som bevis frå verda dei er henta frå (Nichols,

2010, s. 34). Likevel er det fleire som argumenterer for at trua på fotografiet som verkelegheitsrepresenterande har endra seg i den digitale tidsalder med auka medvit om bildemanipulasjon og digital videoteknologi. Sara Brinch er ei av dei som meiner at det indeksikalske bandet har mista noko av krafta si på grunn av dette. I prinsippet kan alt me ser vera falskt. Derfor meiner Brinch at me har flytta oss frå tru til tillit når det kjem til dokumentarfilmen sine verkelegheitsrepresenterande eigenskapar (Brinch, 2006, ss. 310-311).

1.3.5 Dramaturgi

Dramaturgi er læra om korleis skodespel og andre forteljingar i dramatisk form er oppbygd. Opphavleg handla det om korleis klassiske tragediar burde skrivast. I nyare tid er omgrepet utvida til å omfatta alle sjangrar og medium (Evans M. , 2006, s. 17).

1.3.6 Narrativ

Narrativ er det same som forteljing, og er historia slik ho står fram i si framstilte form. Både innhaldet (kva), og måten det er presentert på (korleis) (Englestad, 2022, s. 275).

2. Metode

Her vil eg gjera greie for kva metodisk tilnærming som er valt for å kasta lys over problemstillinga. Kvalitative forskingsmetodar gjer seg i dag sterkt gjeldande innan fleire disiplinar, som t.d. medievitskap, dette kans sjåast på som ei kvalitativ orientering som inneber at merksemda blir retta mot dei kulturelle, daglegdagse og situerte aspekta ved menneskeleg tenking, læring, vitskap, handling og vår måte å forstå verda på (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 31). Denne oppgåva tar sikte på å kasta lys over tema som er knytt til kulturelle menneskelege måtar å kommunisera på og forstå verda på. Det vil bli gjort gjennom kvalitativ tekstanalyse og kvalitative intervju. I tekstanalysen er det kinoversjonane av *The Act of Killing* og *Rekonstruksjon Utøya* som skal analyserast. Informantane i forskingsintervjua er Niels Pagh Andersen, som har klippa *The Act of Killing* og Carl Javér som er regissøren bak *Rekonstruksjon Utøya*.

Med dei rette føresetnadane kan kvalitative forskingsintervju ha fleire fordelar; ein kan få informasjon som elles er vanskeleg tilgjengeleg, ein kan få kommentarar på data frå andre kjelder, ein kan prøva ut eigne hypotesar og om ein forstår informanten undervegs, ein får tilgang på omgrepsapparatet deira og ein kan kombinera med andre metodar (Østbye, Helland, Knapskog, Larsen, & Moe, 2013, s. 103). Intervjuet med Pagh Andersen er spesielt viktig for omgrepsforståinga av autentisitet, då det er hans teoriar og definisjon som er sentralt i problemstillinga. Begge intervjua har vore viktige for å få innsikt i prosessane og intensjonane bak metodar som er valt for rekonstruksjon og for historieforteljing. I tillegg har innblikk i synspunkta deira på etikk i dei respektive filmene vore viktig. I forkant av intervjua blei det laga ein intervjuguide til kvart intervju, som er vedlagt i oppgåva. Intervjuet var semistrukturerte, der intervjuguiden sin funksjon var å sirkla inn bestemte tema og moglege spørsmål (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 47). Intervjua var dialogbaserte og følgde ikkje intervjuguiden slavisk. Begge intervjua blei gjort ein-til-ein over nettbasert videosamtale, der det først blei gitt samtykke til lydopptak med ein lydopptakar. Etterpå blei opptaka transkribert. Sitata i analysen er henta ut frå transkripsjonen, og begge informantane har hatt både direkte- og indirekte sitat inne til sjekk, og godkjent dei i den form dei står i oppgåva.

I tillegg til kvalitative intervju er det også gjort ein tekstanalyse for å undersøka problemstillinga. Innan tekstanalyse er det viktig å velja den tilnærminga som er best eigna til å kasta lys over dei aspekt ved tekstane ein vil undersøka (Østbye, Helland, Knapskog, Larsen, & Moe, 2013, s. 62). I denne tekstanalysen er det karakterutvikling, metoden og dei autentiske augeblikka, som dannar grunnlaget for analysen. Det er ulikt teoretisk rammeverk kytt til dei ulike elementa. Innan karakterutvikling er det Aristoteles sin dramateoretiske tradisjon, utvida med Robert McKee sine prinsipp om karakter og Pagh Andersen sine egne tankar om historieforteljning som står sentralt. Subtekst og empati inngår også i karakterutviklinga, her er det Pagh Andersen, den tyske filmteoretikaren og -skaparen professor Christine Noll Brinckmann og den danske filmprodusenten og teoretikaren Mikael Ostrup sine beskrivingar som er mest sentrale. Når det kjem til sjølve rekonstruksjonsmetodane vil dei både inngå i analysen som ein del av karakterutviklinga, men dei vil også bli drøfta i etikkdelen, der er det Bill Nichols, Jakob Lothe, Javér og Pagh Andersen sine oppfatningar etiske prinsipp innan dokumentarfilm som i hovudsak vil bli brukt. Når ein i analysen prøver å seie noko om dei autentiske augeblikka er dette i stor grad basert på begge forskingsintervjua.

Ei viktig presisering er at oppgåva ikkje er ei undersøking av korleis publikum opplever filmene, men snarare ei undersøking av korleis skaparane tar i bruk ulike filmatiske verkemiddel med intensjon om å skapa visse opplevingar hos publikum.

3. Dokumentarfilm og verkelegheita

Spørsmålet om korleis dokumentarfilm forhold seg til verkelegheita er like gammalt som dokumentarsjangeren sjølv. Etter at John Grierson på starten av 1930-talet definerte dokumentarfilm som “the creative treatment of actuality” har det vore eit spørsmål om kor mykje kreativitet ein kan akseptera. Robert J. Flaherty bygde f.eks. ein halv iglo for å få nok lys til å filma inuittfamilien “innandørs” i *Nanook of the North* (Flaherty, 1922). I same film fekk han også familien til å bruka jaktmetodar dei eigentleg ikkje lengre brukte på 1920-talet. Professor Bjørn Sørensen, skriv følgjande om spørsmålet som blei reist:

For den dokumentarfilmen *Nanook* skulle komme til å stå modell for, var spørsmålet om *representativitet* sentralt. Ut fra dette spørsmålet blir igloscenen bare et spørsmål om tilretteleggelsen av virkeligheten for å vise en representativ scene fra dagliglivet til Nanook og familien hans. Når det gjaldt Flahertys jaktskildringer basert på tidligere tiders tradisjoner (...) var det en annen sak. Her ble Flaherty kritisert nettopp på grunn av disse scenenes manglende representativitet (Sørensen, 2007, s. 75)

På sett og vis kan ein seie at denne oppgåva er ei forlenging av diskusjonen som har føregått sidan den gong.

3.1 Etikken i å forhalda seg til det historiske

I boka *Etikk i litteratur og film* (2016) skriv professor Jakob Lothe at dokumentarfilm og -litteratur er kjenneteikna ved at han er fagleg forsvarleg, og at det i dette ligg eit etisk element: “I dokumentarforteljinga ligg det eit moralsk imperativ i den forstand at den som fortel, er forplikta på det som faktisk (historisk) har hendt” (Lothe, 2016, s. 35). I eit etisk perspektiv står dermed dokumentarfilmen, ifølgje Lothe, ovanfor særeigne utfordringar. Desse er linka til hans eige syn på dokumentarfilm som:

...ein film som ikkje berre presenterer historiske hendingar, historiske prosessar og personar som faktisk har levd, men som konsekvent og tydeleg framstiller (visuelt og som regel også auditivt) desse hendingane, prosessane og personane på ein

etterretteleg måte som ikkje vrir på eller utelèt vesentlege fakta, og som gir eit mest mogleg nyansert og fullstendig bilde (Lothe, 2016, s. 36).

Likevel vedgår Lothe at denne utfordringa ikkje alltid er lett å innfri. Det kan handla om ulike oppfatningar om kva eit “nyansert og fullstendig bilde” er. Det kan også hende at filmskaparen vil meine det er uetisk å gi eit slikt bilde, då ein kanskje har empati med ein av partane i ei konflikt. Også Nichols knyter sanningsspørsmålet i dokumentarfilm til sjølv definisjonsspørsmålet, der det også for han er ein viktig komponent at ein i dokumentar knyter seg til den historiske verda, med ekte menneske: “...a documentary that distorts fact, alters reality, or fabricates evidence jeopardizes its own status as a documentary” (Nichols, 2010, s. 8).

3.2 Ulike perspektiv på dokumentarisk sanning

I masteroppgåva *Dokumentarisk sannhet: en hybrid utforskning* (2015) deler doktorgradstipendiat Ane Lyngstad Oltedal spørsmålet om sanning i dokumentar inn i ulike perspektiv. Innanfor det første perspektivet blir det argumentert for sanning innebygd i bildebeviset, og at ei faktabasert framstilling er viktigare enn omsynet til dramaturgi. Her skal ein sann representasjon vera ein så direkte representasjon som mogleg av verkelegheita. I det andre perspektivet opnar ein også opp for å ta fiksjonelle element inn i dokumentarfilm:

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 (Oltedal, 2015, s. 16)

Det tredje perspektivet, som er det siste som er relevant å nemna i denne oppgåva, står filmskaparen fritt til å bruka kva verkemiddel som helst, utan å alltid opplysa om det, det som er viktig er at filmskaparen reelt søker etter noko som er sant. Denne sanninga kan vera samfunnsmessig, indre eller filosofisk. “I lys av dette utelukkes filmer fra virkeligheten som bare vil underholde eller har kommersielle mål” (Oltedal, 2015, s. 16-17).

3.3 Journalistikk og dokumentarfilm

Niels Pagh Andersen seier at han sjølve jobbar innan det han av og til kallar *kreativ dokumentarfilm*, eit omgrep med ein klar referanse til den gamle definisjonen til Grierson. Både Pagh Andersen, og mange med han, opplever det som ei utfordring at den dokumentariske retninga han er ein representant for, ofte blir møtt med forventningar som er knytt opp til journalistisk dokumentarfilm.

Det er eit av dei store problema i heile dokumentarsjangeren at me kjemper med eit sanningsomgrep, og ei stor påverknad frå journalistikken, der ein arbeider med nokre objektivitetsomgrep. Men den sjanger eg jobbar i, som eg av og til kallar kreativ dokumentar, byggjer på ei subjektiv oppleving av verkelegheita. Der subjektivitet er viktig, men verkelegheita er også viktig. Det er subjektet i dialog med, og tolking av, verkelegheita (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

Medieforskar og professor John Corner er opptatt av problemstillinga Pagh Andersen her peiker på. I *The art of record* (1995) skriv han om at fjernsynsdokumentaren sitt tette band til journalistikken, som ei form for utvida reportasje, har påverka krav og forventning til den klassiske dokumentarfilmen. Eit av desse krava er at dokumentarfilmen si lyd- og bildeside skal kunne fungere som bevis for sanningsinnhaldet i filmen sine argument (Corner referert til i, Sørensen, 2007, ss. 324-325). Journalistikk er ofte knytt opp til mediehus sine interne retningslinjer og felles etiske retningslinjer, som *Redaktørplakaten* og *Vær Varsam-plakaten* er døme på i Noreg. I desse er det eit viktig prinsipp at journalistikken skal vera sanningsøskande og fri for feil (Mediebedriftenes Landsforening og Norsk Redaktørforening, 2019). I Store norske leksikon er journalistikk definert som "...informasjon om noe som faktisk finnes eller har hendt" (Orgeret, 2020). Basert på dette kan ein seie at journalistisk reportasje plasserer seg i Oltedal sitt første sanningsperspektiv, men Sørensen peiker også på at krav til at fjernsynsdokumentaren skal vera underholdande har ført til stadig sterkare bruk av forteljarteknikkar (Sørensen, 2007, s. 325), dette gjer også at journalistisk dokumentar kan plasserast i sanningsperspektiv to. Den *kreative dokumentaren* som Pagh Andersen snakkar om ligg kanskje meir over i det tredje perspektivet. Også ifølgje Sørensen er det ei utfordring for denne type dokumentar, når han blir møtt med krav og forventningar skapt av den journalistiske tradisjonen:

... det stilles krav om sannhetsinnhold i filmene i en grad som ikke er mulig å opprettholde hvis man samtidig skal benytte seg av klassisk dokumentære fortellerteknikker (Sørensen, 2007, s. 327).

Både *The Act of Killing* og *Rekonstruksjon Utøya* er filmer som ein kan kalla karakterdrivne. Pagh Andersen definerer karakterdriven dokumentarfilm, som ein film der individet står i sentrum, og det er karakteren sine egne val og handlingar som skaper framdrift, skaper konflikt og gir forløyning (Pagh Andersen, 2021, s. 174). I boka *The Uncertainty: A book about Developing Character driven Documentary* (2021) peiker den danske dokumentarfilmprodusenten, Mikael Ostrup, på skilnader mellom den journalistiske dokumentaren og den karakterdrivne. Han kokar det ned til følgjande setning, som ein journalist-ven av han føreslo ein gong:

...the journalist is looking for answers and the documentary film director is looking for questions. The journalist interprets on behalf of the audience. The documentary film director lets the audience interpret on his or her behalf (Ostrup, 2021, s. 24).

4. Pagh Andersen sitt autentisitetssomgrep

Autentisitet er eit omgrep brukt i mange ulike fagfelt, og med mange ulike meiningar. Innan dokumentarfilmteoretisk litteratur kan ein også finna ulik bruk av omgrepet. Enkelte gonger kan det bli brukt om det indeksikalske bandet t.d. (Nichols, 2010, s. 121) og (Brinch, 2006, s. 312), medan andre gonger kan det handla om å “fange augeblikket” (Brinch, 2006, s. 311). I begge desse døma er det snakk om autentisitet som noko ekte, eller ei form for objektiv genuinitet. Ifølgje professor og dokumentarfilmskapar Alexander Røsler kan studentane hans vera redde for å flytta på ein blomevase, fordi dei frykter det vil rokka ved autentisiteten i filmen (Røsler, 2015, s. 123).

For Niels Pagh Andersen er ikkje det indeksikalske bandet til den fysiske verda viktig når det kjem til autentisitet (Pagh Andersen, 2022). For han er det knytt opp til menneske og kjensler. Det handlar ikkje om realisme eller fakta, men at “...the people in the film, their universe, and the story that is being told about the people all feel true” (Pagh Andersen, 2021, s. 44). I forskingsintervjuet definerer han autentisitet i dokumentarfilm som “ei subjektiv oppleving av sanning” (Pagh Andersen, 2022). Dette kapittelet vil kasta ytterlegare lys over definisjonen hans. Enkelte element vil utdjupast med hjelp av andre teoretikarar som kan gi ei ytterlegare innsikt i fenomenen Pagh Andersen ser på som sentrale for autentisitet.

4.1 Bak det etablerte narrativet

Pagh Andersen etterlyser meir autentisitet i dokumentarfilm. Han meiner autentisitet generelt sett har blitt ein mangelvare i samfunnet i den digitale tidsalder:

Det er ein kjempelengsel etter autentisitet. Fordi me lever ein stor del av vår tid i eit ikkje-autentisk rom. Og eg trur me menneske har behov for kjensla av emosjonell sanning i vår kommunikasjon, og vår kjensle av å vera i verda saman med andre menneske (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

Han kallar også tida me lever i for den performative tidsalder. Dette mellom anna på grunn av sosiale medium og mobilkameraet dei fleste alltid har med seg. Dette meiner han gjer at

folk i større grad har fått eit bevisst visuelt narrativt forhold til seg sjølv. Autentisiteten han etterlyser handlar mellom anna om å nå inn gjennom dette allerede etablerte narrative, for å unngå daude fraser og dårleg skodespel. Han meiner det i dag blir laga for mykje dokumentarfilm der regissøren berre går med på karakteren sitt eige narrativ. Han seier spesielt skodespelarar, politikarar, komikarar, folk som er trena i å spela ei rolle, ofte klarar å forføra regissørar til å laga historia deira. Han kjem med eit tenkt døme om ein musikar:

The film, at least on the surface, can contain emotional testimonies: “My father was an alcoholic. This is why I’m so sensitive and became a rock musician.” But if this statement has been made many times before in interviews and is part of the artist’s self-mythification, this declaration will just be text, lacking the decisive subtext that might awake our sympathy (Pagh Andersen, 2021, s. 177).

Pagh Andersen meiner at jakta på autentisitet er heile premissen for å laga dokumentarfilm, “elles kunne me like godt ha laga fiksjon” (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022). Derfor meiner han det er viktig at filmskaparane et bevisste på kva som kanskje ligg bak det folka ein filmar formidlar og på fasaden ser ut som, dersom det ikkje skjer meiner han at det blir friksjonslaust:

Det blir eigentleg karakteren som lagar forteljinga. Derfor spør eg ofte regissørar før me går i gang med dokumentarprosjekt; *what’s in it for them?* Det er viktig å definera kvifor menneska vil vera med i filmen, for i den vestlege verda i dag har nesten alle ein motivasjon for å vera med i film, og dersom du som filmskapar ikkje er bevisst dette er det vanskeleg å vita kva som er di forteljing, kva kan du bruka i deira sjølvframstilling (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

Han meiner det er nyttig å trekkja karakterane ut frå sitt eige narrativ, for å i det minste gjera dei usikre på det, då vil det kunne oppstå autentiske augeblikk, gjennom det han kallar “cracks in the performance” (Pagh Andersen, 2021, s. 177). Det er likevel eit viktig poeng at Pagh Andersen ikkje meiner at dette utelukkande handlar om noko så radikalt som å avsløra ei løgn, eller eit totalt falsk sjølvbilde. Heller ikkje å mistenkeleggjera alle menneska som er med i dokumentarfilmar:

Motivet til menneska som er med i filmen kan også vera ubevisst. Det kan vera einsemd. Men ved å vera motivet bevisst blir regissøren tvungen til å sjå på karakteren deira på ein annan måte, og retta blikket mot sin eigen film (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

Så ein kan også seie at det handlar om å utforska, og la filmen bli driven av, sprekkene i framføringa, ikkje sjølv framføringa. Der kan ein ifølgje Pagh Andersen finna subjektive emosjonelle sanningar (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022). Noko som kan senda tankane til Leonard Cohen si strofe: "There is a crack, a crack in everything -- That's how the light gets in" (Cohen, 1992).

4.2 Subteksten og den emosjonelle kompleksiteten

Det som ein kan finna i desse sprekkene, blir ofte referert til som den eigentlege meininga bak noko. Eit anna ord for det er subtekst, eller undertekst. Ifølgje Pagh Andersen er det i subtekst ein kan få tilgang på autentisitet: "Subtext is crucial for authenticity" (Pagh Andersen, 2021, s. 44). Subteksten er ifølgje Pagh Andersen det som ligg i korleis me seier noko, ansiktsuttrykket vårt, augo våre og kroppsspråket. For Pagh Andersen augo viktige når det kjem til å lesa subtekst.

It is said that "the eye is the window to the soul," and the eyes are a large part of subtextual human communication (...) for me, "the eye seeks the eye" is a metaphor for that which interests me most about film editing; it's an inquisitive examination of what it means to be human, and thus, an investigation into myself" (Pagh Andersen, 2021, s.34).

Røsler meiner at subtekst på sitt beste er når han er som eit isfjell: "Det som ikke synes er det som bokstavelig talt gir det tyngde" (Røsler, 2015, s. 87). Vidare skriv han at subteksten kan gi ei djupare forståing av situasjonar og personlegdommar, og kanskje det eigentlege men uttalte innhaldet i ein relasjon, og at det viktigaste er at han peiker utover seg sjølv, til noko meir allment enn filmen si ytre handling (Røsler, 2015, s. 88). Subteksten kan seia det diametralt motsette av teksten, og han kan bety ulike ting for ulike publikummarar alt

etter kva dei tar med seg av eigne kjensler inn i filmen. Mikael Ostrup syner korleis subtekst kan lesast ulikt ut frå kva som er gitt av kontekst. Han viser korleis utsegna “Eg er stolt av deg” frå ein far til ei dotter kan lesast som eit stikk til broren som sit ved sida av, dersom publikum veit at broren ikkje står særleg høgt i kurs hos faren. Dersom, i motsetjing, publikum veit at dottera heile livet har vore i faren sin harme, vil dette vesle utsegna om å vera stolt eigentleg handla om noko langt større og viktigare, kanskje ein endeleg aksept (Ostrup, 2021, ss. 16-17). Subtekst kan altså skapa ein friksjon som gir publikum noko å jobba med. Dette gir karakterar som ikkje er 1:1, men som er tvitydig på ein måte som gjer at publikum kan kjenna seg att i dei (Pagh Andersen, 2021, ss. 44-45).

Døme på korleis film gjennom klipp kan få publikum til å lesa ulik subtekst i ein scene blei demonstrert av den russiske filmskaparen Lev Kuleshov på 1920-talet. Han brukte det same klippet av ein mann saman med tre ulike klipp; ein suppetallerken, eit dødt barn i ei kiste og ei kvinne i festkjole på ein divan. Eksperimentet viste at dei ulike kombinasjonane av klipp gjorde at publikum las ulike kjensler i fjeset til mannen; svolt, tristheit og hug (Pagh Andersen, 2021, s. 27). For den britiske TV-produsenten og manusredaktøren Tom Yorke, som har skrive *Into the Woods: How Stories Work and why we Tell Them* (2013), er augeblikket då nyheitsoppleisar Walter Cronkite i 1963 melde at president John F. Kennedy var død, Kuleshov-effekten i praksis. På direktesendt TV fekk han det offisielle telegrammet, las opp orda i telegrammet før han stoppa opp. Han tok av seg brillene, og det såg ut som om han trengte å samla seg, før han heldt fram å lesa fleire detaljar med sprukken stemme (CBS, 2013). For York er det orda “The president is dead”, saman med handlinga når han fjernar brillene og tar seg ein pause, som gjer at publikum står fritt til å “...infer the truly epic nature of the news” (Yorke, 2013, s. 163).

I fiksjon prøver skodespelarar å bringa denne subteksten inn i dialog og handling, men dokumentarfilm jaktar subtekst hos ekte menneske. Det kan vera vanskeleg då dette kan vera snakk om kjensler og tankar som menneska i dokumentarfilmen eigentleg ønskjer å halda tilbake, eller ikkje fullt ut er medvitne. Mikael Ostrup skriv følgjande:

While the fiction editor will look for the actor`s interpretation of the intended subtext, the documentary editor ‘listens’ for the subtext of the life of human beings

of flesh and blood. (...) subtext in a real person's life sometimes contain pain, embarrassment, bad consciousness, weakness etc. - characteristics and experiences that we will try our best to hide - to each other but also to the camera (Ostrup, 2021, s. 22).

På grunn av dette meiner Brinckmann at berre små glimt inn i subteksten til menneske i dokumentarfilm, kan gi stor intens emosjonell effekt. Og når ein først får desse glimta av innsikt, vil ein kunne oppleva menneska som rikare, meir avslørande og samstundes meir mystiske, enn karakterar i ein fiksjon.

People in a documentary are as unfathomable as people in real life; each has his or her own universe, revealing only a fraction of their essence on screen. (...) The audience is aware of this and therefore expects only limited, sporadic insights into morality, personality, or the sum of experiences (Brinckmann, 2014, s. 182).

Ifølgje Pagh Andersen er film eit medium som passer utmerka til å formidla subtekst, sidan mediet si store styrke, ifølgje han, ikkje ligg i det verbalteksten, men i bilda, subteksten, pausane og alt som ligg mellom linjene.

It's an emotional medium that speaks to the heart or the gut more than to the head. This doesn't mean that one can't also have an intellectual experience. We all have strong emotional experiences – in life as well as with film – that we later process intellectually, but the entrance to the film experience is emotional (Pagh Andersen, 2021, s. 26).

Pagh Andersen fortel at filmskaparar ofte spør han om korleis ein kan finna subteksten hos karakterane i prosessen med å laga dokumentarfilm. Kva reiskap ein kan bruka. Han svarer at dei må bruka mykje tid saman med karakterane for å byggja tillit, men det er ein annan ting som er minst like viktig:

Det er noko med at ein er open og torer å stola på sitt emosjonelle apparat ein eller annan stad. Då trur eg at ein opplever alle dei fine nyansar som subteksten inneheld hos oss menneske (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

4.3 Å mista kontroll

Augeblikk som er skarpladde med subtekst, gjerne ein subtekst som står i kontrast med teksten, vil gjerne skilja seg ut som noko heilt unikt i sjølve opptakssituasjonen, ifølgje Pagh Andersen.

This is often an unpredictable moment that only happens once and can't be repeated, a moment that is so surprising or shocking that both those in front of the camera and those behind it forget that a film shoot is going on. It can also occur when a character, in mid interview, reaches a new insight that they have never thought of before. This is the moment when we filmmakers lose control (Pagh Andersen, 2021, s. 45).

Han kallar desse augeblikka "the moment of truth" eller "the authentic now". Det ligg i augeblikka sin natur at dei skjer i eit presens og at dei skjer framføre kamera. Christine Brinckmann skriv også om slike augeblikk, som augeblikk med stor emosjonell kraft. Enkelte dokumentarfilmar, skriv ho, er heilt avhengige av slike "unexpected, spontaneous moments – moments of serendipity that cannot be planned" (Brinckmann, 2014, s. 182). Også ho knyter det opp til å mista kontroll, og kjem med eit døme på korleis kjensleinvolveringa til publikum kan bli stor i slike augeblikk: Ein person som på ekte er aggressiv i ein dokumentarfilm, vil opplevast som trugande, sjåaren er klar over at situasjonen kan eskalera når som helst og at det ikkje er kontroll (Brinckmann, 2014, s. 182). Ein metode å få tilgang på slike sterke kjenslemessige augeblikk som ikkje kan planleggjast, skriv ho, kan dokumentarfilmskaparane oppsøka personar i såkalla krisesituasjonar. Dette er eit omgrep som stammar frå tidleg direct cinema-tradisjon i USA, der observerande dokumentar blei brukt på menneske som allereie var i uføreseielege eskalerande situasjonar, som t.d. politiaksjonar, raseopprør og valkampanje:

...situations in which the protagonists were already engaged in a kind of role playing, confronting each other and becoming so agitated in the course of the process that they forgot the presence of the camera (Brinckmann, 2014, s. 181).

Dette prinsippet er også Pagh Andersen opptatt av, men også i mindre skala, det kan vera knytt til ei indre utvikling også: “This is why we search for people who are in crisis or at a turning point in their lives, so that we can follow events in an “Authentic Now” (Pagh Andersen, 2021, s. 37).

Men dette er berre reiskap ein kan ta i bruk i håp om at dei autentiske augeblikka skal skje, for som allereie nemnt er dei definerte med at dei verken kan planleggjast eller kontrollerast. Men når ein sit på autentiske augeblikk, med mykje emosjonell subtekst i råstoffet, vil dei ifølgje Ostrup kunne fungera som nøkkelscenar i den ferdige filmen. Ein kan bruka dei autentiske augeblikka til å strukturera heile dramaturgien rundt. Dette fordi dei “...provoke emotions or even tension. Which means that a ‘natural’ dramaturgy originates from these scenes” (Ostrup, 2021, s. 20). For Pagh Andersen vil også dramaturgien fungera som eit verktøy ein bruker for å “høgna” dei autentiske augeblikka (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022). Om det er snakk om scenar med sterke autentiske augeblikk, ligg det naturleg at dei vil plassera seg sentralt i dramaturgien dei inngår i, gjerne som eit vendepunkt.

4.4 Paradokset i autenticitetsbegrepet til Pagh Andersen

Niels Pagh Andersen sin definisjon av autenticitet som ei subjektiv oppleving av sanning er ikkje heilt konsistent, når ein samanstillar han med kva han faktisk legg det. Han meiner nemleg at enkelte fragment av den emosjonelle subjektive sanningar i subteksten er felles. Han inngår i eit språk som me kommuniserer med og forstår kvarandre gjennom. Dermed er det heller ikkje snakk om ei total subjektiv sanning.

Eg trur på at det finst ei eller anna form for emosjonell sanning i vår oppleving som me menneske har av kvarandre. Og det er jo ein liten motsetnad i det eg seier om at det er totalt subjektivt (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

5. Historieforteljing: Karakter og struktur

Den legendariske skodespelaren og komikaren W. C. Fields skal visstnok vera mannen bak eit mykje brukt ordtak innan fiksjonsfilm: “Never work with children or animals”. Ordtaket spelar på at barn og dyr er vanskelege å jobba med på eit filmsett, på grunn av sin uregjerlege natur, og at ein derfor bør unngå dei om ein ønskjer mest mogleg kontroll over filmen. Som nemnt i kapittelet over er det ukontrollerbare i den ekte verda noko av det mest verdifulle ein har i dokumentarfilm, ifølgje Niels Pagh Andersen.

Heile inngangen til å laga dokumentar for meg er å gå ut på undersøkingar i verkelegheita. Altså, læra av verkelegheita. Det uføreseielege og den ekstreme kompleksiteten som verkelegheita har, er ei gåve (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022)

Denne gåva kallar han kaos. Og sjølv om det er viktig å ta vare på element av kaoset, er det likevel nødvendig å laga ein viss orden. Å laga orden i kaos er det me gjer når me fortel historier, og det er det som er hans oppgåve som klippar: “The fantastic and often difficult journey that starts with raw material of undefined reality and ends with a story, a film” (Pagh Andersen, 2021, s. 12). I denne prosessen står teori om dramaturgisk oppbygging sentralt, ein teori som strekk seg heilt tilbake til Aristoteles’ *Poetikken* frå rundt 330 fvt. (Leinslie & Arntzen, 2019). Omgrepsapparatet i dramaturgien stammar frå fiksjonsverda, men det er ifølgje Pagh Andersen uproblematisk, då han meiner det er nyttige verktøy for å forstå den dramaturgiske konstruksjonen. Men om ein ikkje fyller funksjonane, eller dei dramaturgiske elementa med liv og subtekst, skriv han, blir filmen mekanisk og daud, og karakterane blir klisjear (Pagh Andersen, 2021, s. 35). Dramaturgi er også viktig for Pagh Andersen opp mot autentisitetssomgrepet: “For å høgna ei autentisk kjensle er det viktig at historie og forteljing er korrekt” (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022). Når me veit at han knyter autentisitetssomgrepet opp til menneska dokumentarfilmen handlar om, er det naturleg å sjå nærmare på karakteren si rolle i historieforteljing.

5.1 Psykologisk motivert handling

Ifølgje Aristoteles er karakter eit av dei viktigaste elementa i tragedien, berre sjølve handlingsforløpet er viktigare. “Karakteren viser seg i hva slags valg en person gjør” skriv han (Poetik, ca. 330 fvt./2008, s. 42). Vidare understrekar han viktigeita av at karakteren handlar ut frå “nødvendighet” eller “sannsynlighet” (Poetik, ca. 330 fvt./2008, s. 66). Som publikum kan ein kjenna seg att i at vilkårleg handling forvirrar, og er lite eigna om ein ønskjer innleving og identifikasjon. Dette slektar også på Aristoteles sin tanke på at ei historie må ha ein start, ein midt og ein slutt, som står i eit naturleg forhold til kvarandre dersom ho skal vera heil (Poetik, ca. 330 fvt./2008, s. 43). Når han skriv om det me vanlegvis kallar eit vendepunkt i handlinga, som han omtaler som eit omslag eller skifte som får handlinga til å gå i motsett retning, trekk han også inn karakteren som viktig. Han knyter det opp mot gjenkjenning, som er noko som skjer mellom menneske, eit skifte frå uvisse til visse, som kan føra til fortrulegheit eller fiendskap, alt ettersom dei det gjeld er bestemt til lukke eller ulukke. Gjenkjenning kan til dømes skje ved “erindring” eller på grunnlag av ei slutning. Aristoteles meiner det mest vellukka er når gjenkjenning inntreff saman med eit omslag (Poetik, ca. 330 fvt./2008, ss. 39-49).

Den amerikanske dramaturgen Robert McKee bygger sine teoriar om historieforteljing på Aristoteles sine prinsipp, men han meiner likevel at rangeringa av struktur over karakter er kunstig, og at Aristoteles sitt syn på dette allereie tapte grunn då romanen gjorde sitt inntog: “By the nineteenth century many held that structure is merely an appliance designed to display personality, that what the readers wants is fascinating, complex characters” (McKee, 1998, s. 100). McKee meiner på si side at det er ei umogleg oppgåve å rangera det eine elementet over det andre. Han meiner nemleg at struktur er karakter, og at karakter er struktur (McKee, 1998, s. 100). Enkelte meiner at eit skilje er fornuftig, og at handling er overordna karakter (t.d. Evans M. , 2006, s. 26-27), men McKee sin teori er utbreidd. Også professor Audun Engelstad argumenterer i boka si *Film og Fortelling* for eit syn der handling og struktur er samanvevd:

Innenfor den klassiske fortellende filmen utgjør karakteren handlingens sentrum. Det betyr for den klassiske fortellende filmen at handlingen er psykologisk motivert (Engelstad, 2022, s. 60)

5.1 Ekte karakter

McKee har fått status som ein guru innan Hollywood-dramaturgi. Han har utvikla tydelege, nærmast skjematiske, idear om kva ein karakter er og korleis karakteren relaterer til struktur. Han teiknar også opp eit viktig skilje i omgrepsapparatet når ein snakkar om karakter. Det som handlar om utsjåande, jobb, utdanning, alder ser han på som viktig, og dei kan gi publikum forventningar til korleis ein person skal handla, men det er ikkje karakter det er karakterisering (characterization). Under overflata på karakertrekka er det ein kan finna det McKee kallar karakter, eller "ekte karakter". Han har følgjande definisjon på korleis ekte karakter syner sitt andlet i film, og i denne definisjonen er også press ein viktig faktor:

True character is revealed in the choices a human being makes under pressure-the greater the pressure, the deeper the revelation, the truer the choice to the character's essential nature (McKee, 1998, s. 101)

Her er det altså ein tanke at press er ein faktor som gir oss eit djupare innblikk i karakteren. Om presset er heftig nok vil valet kunne føra til eit maskefall, som t.d. kan avsløra om karakteren eigentleg er den han framstiller seg som (McKee, 1998, s. 377). På andre sida meiner McKee at vala ein karakter tar er verdilause dersom det ikkje står noko på spel. Men for å ville handla, for å ta seg bryet med å koma seg gjennom dette presset, må også karakteren ha ei drivkraft, den kallar McKee for "desire", og ho kan vera både bevisst og ubevisst (McKee, 1998, s. 377). For å skapa empati bør også karakteren ha motsetnader, altså vera fleirdimensjonal (McKee, 1998, s. 378). Den siste av teoriane til McKee, som er relevant å nemna i denne oppgåva, er at hovudkarakteren, eller protagonisten, må stå i ei eller anna form for konflikt. Gjerne i både ytre og indre konflikt. Men utan konflikt er det heller inga utvikling slår McKee fast: "Nothing moves forward in a story except through conflict" (McKee, 1998, s. 210).

5.2 Frå menneske til karakter

Når ein dokumentarfilm når klippebordet skriv Pagh Andersen at han reduserer menneska i filmen til karakterar. Rikke og Kjell blir t.d. til protagonist og antagonist.

Real people make many random choices; they repeat bad patterns and habits, and they seldom radically change. But a character is a symbol of a person that serves a function in a story (Pagh Andersen, 2021, s. 34)

Det er tydeleg at han er forankra i dei klassiske idéane innan dramaturgi når han gjer greie for sitt syn på karakter i dokumentarfilm. Ifølgje Pagh Andersen er hovudkarakteren den som går gjennom størst endring, og som bør ha ein vilje, eit prosjekt, ein draum, eit traume, eller ei smerte som er så sterkt at det tvinger han til å handle. Problemet, eller dilemmaet, bør vera av ein fundamental art, som kan utstyra filmen med ein universell moral, som mange kan relatera til. Å skapa identifikasjon med karakteren er avgjerande, for at publikum skal kjenna empati, og dermed også få ei full filmoppleving. Det er også viktig med emosjonell utvikling, og at hovudkarakteren går gjennom ei forandring. Denne endringa kan skje gjennom indre utvikling, og ho kan skje som følgje av filmprosessen. Å gå i gang med ein dokumentarfilm kan starta ein indre prosess i menneska som blir filma. Dei kan byrja å sjå liva si i ein større kontekst, når filmskaparar lyttar til historia deira. Dette kan starta ekte forandring i menneska (Pagh Andersen, 2021, ss. 35-37).

With many documentary films I have seen how preconceived plots fall apart, so we focus instead on the authentic inner development that the filming itself has launched (Pagh Andersen, 2021, s. 37)

Dersom det er menneske i råstoffet, som ikkje kan gjerast om til karakterar som fortel noko om hovudkarakteren din, meiner Pagh Andersen at dei må kuttast heilt ut frå filmen. Det er også i klippefasen ein avgjer kven som er hovudkarakteren. Altså kven som kan gjerast om til karakteren som går gjennom størst forandring og som publikum kan identifisera seg med og oppleve filmen gjennom (Pagh Andersen, 2021, s. 35).

5.3 Empati

Å skapa empati, eller identifikasjon, med hovudkarakteren blir altså sett på som viktig. Ein filmskapar har fleire reiskap for å gjera det. Brinckmann peiker i artikkelen "The Role of Empathy in documentary Film: A Case study" (2014), på både formgrep, og grep som handlar

om kva type informasjon og innsikt publikum får i karakteren. Målet med å byggja empati er at publikum skal bli kjenslemessig involvert i filmen. At publikum sine egne kjensler og erfaringar blir ein del av den totale filmopplevinga:

We simulate the emotions of others in order to imagine what is happening to them and what they are up to; and we empathize (and are able to do so) because we connect to analogous experiences from our own lives that rise up in us again (Brinckmann, 2014, s. 175)

Formmessige grep som kan førebu og gjera publikum mottakelege for empati er god fokusert lyd og nære frontale blider av menneske: “because more indications of someone’s state of mind are visible than would be in profile or from a greater distance” (Brinckmann, 2014, s. 178). Dessutan tar empati tid å utvikla seg, eit formgrep relatert til empati vil derfor vera å ikkje ha ein for kjapp klippertyme (Brinckmann, 2014, s. 177). Når det kjem til informasjon knytt til subjektet skriv ho følgjande:

Moreover, devices to increase subjectivity also encourage empathy: the more we know about the inner life of the characters – the more insight we have into their feelings, values, hopes, and plans – the more closely we react to them and the more precisely we sound them out emotionally (Brinckmann, 2014, s. 179)

Ho skriv også at forskning syner at publikum spontant tar side med folk som blir behandla urettferdig eller er i ei tydeleg offerrolle. Ein har altså medkjensle med den svake part. Spesielt sterkt verkar dette på publikum sine kjensler, om publikum sjølv har opplevd å stå i ein liknande posisjon (Brinckmann, 2005, s. 178-179). Pagh Andersen trekk spesielt fram at fokus på veikskapar i karakteren, som publikum kan kjenna seg att i, kan byggja empati (Pagh Andersen, 2021, s. 117).

6. Rekonstruksjonsmetodane

Slik Niels Pagh Andersen ser det bruker *The Act of Killing* og *Rekonstruksjon Utøya* same metode på litt ulikt vis. Likevel meiner han at målet er det same, nemleg “å finna “the authentic moments”” (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

6.1 The Act of Killing-metoden

Pagh Andersen har vore sentral for korleis rekonstruksjonen står fram i *The Act of Killing*, og kva funksjon han har i den endelege filmen. Men det er regissør Joshua Oppenheimer, og hans team, som under opptak utvikla metoden, som me her skal sjå nærmare på.

Joshua Oppenheimer har vore interessert i å sjå på performance som eit uttrykk for noko anna, og ikkje sagt at rekonstruksjonen er slik ein har brukt han tidlegare; der ein har laga små fiksjonsscenar og på ein måte sagt at det her var slik det føregjekk (Pagh Andersen, Forskingsintervju, 2022).

The Act of Killing er eit resultat av fleire år med filming i Indonesia. Då Pagh Andersen blei kopla på prosjektet, som klippar, fantes det 1200 timar råstoff. Regissør Joshua Oppenheimer og medregissør Christine Cynn reiste først ned på oppdrag for ein menneskerettsorganisasjon for å læra plantasjearbeidarane om å laga film. Dette i *The Globalisation Tapes* (2003). Under opphaldet kom dei tett på menneske som hadde opplevd å mista sine nære i 1965, då meir enn ein million såkalla kommunistar blei drepne i Indonesia. Mennene bak folkemordet har framleis makt, og Oppenheimer har i fleire intervju understrekt at det var slektningar av offera, som bad dei om å filma drapsmennene:

Survivors told us that “this neighbor was a death squad leader, and he might have information about how our loved ones died.” Because all that the survivors knew was that their relatives had been taken away and never came back. (Lusztig, 2013, s. 51)

Til Oppenheimer si store overrasking viste det seg at drapsmennene var meir enn villige til å fortelja om drapa dei hadde gjort. Dei fortalte med stor innleving, og enkelte dramatiserte nærmast drapa på eige initiativ. Noko som blei kimen til rekonstruksjonsideen.

Perpetrators on film normally deny their atrocities (or apologize for them), because the time filmmakers reach them they have been removed from power, and their actions condemned and expiated. Here I was filming perpetrators of genocide who won, who built a regime of terror founded on the celebration of genocide, and who remained in power (Oppenheimer, u.d.)

Då han møtte Anwar Congo var dette den 41. drapsmannen han filma. Han brukte tida frå 2005 til 2010 til å filma *The Act of Killing* med Anwar som hovudperson. Dei jobba tett saman og fekk eit nært forhold.

Innanfor filmteksten i *The Act of Killing* blir rekonstruksjonsmetoden utvikla undervegs i filmen. Det startar med at Anwar Congo nærmast berre syner korleis han har drepe folk på ein effektiv måte, men når han får sjå desse opptaka sjølv etterpå, får han nye idear om korleis han kunne ha gjort det annleis og betre. Ideane veks seg større og større, og utover i filmen blir rekonstruksjonane påkosta store produksjonar med mange menneske involvert. Det verkar som om det ikkje finst grenser for kor langt dokumentarteamet er villige til å gå for at Anwar og hans venar skal få rekonstruera ideane sine nett slik dei ønsker. At Anwar sjølv er tilhengar av amerikansk film gjer at han hentar inspirasjon frå dette. Utviklinga i rekonstruksjonane fjernar seg meir og meir frå det ein tradisjonelt har forbunde med rekonstruksjon i dokumentarfilm. Det er snakk om å ta i bruk eigne sett, med rekvisittar i alt frå splatter, til mørk film noir-stil og vidare til fargerike musikalklisjear. Ein går også bort frå at rekonstruksjonane plent skal handla om noko som skjedde på ein viss måte. Dei framstiller også gjerne draumar eller korleis dei ønsker å bli sett på i dødsrike. Eit døme på dette finn ein i ei scene mot slutten av filmen. Ein som spelar ein av personane Anwar har drepe tar ein gullmedalje ut av lomma si og legg han rundt halsen på Anwar. Vidare tar offeret Anwar i handa og takkar han "For executing me and sending me to heaven" (Oppenheimer, 2012, 1:43:24). Det er med andre ord ikkje vanskeleg å forstå at etikken i filmen har vore omstridt, i det siste kapittelet i denne oppgåva er etikken rundt dette diskutert.

Metoden har eit slags refleksivt nivå i seg ved at Anwar ser rekonstruksjonane sine på video, han reagerer på dei, kommenterer dei og i enkelte høve går han ut igjen og gjer det på ny. Også korleis han saman med venane sine jobbar med rekonstruksjonane både i førebuing- og under opptak, er også sentrale element. Sjølv om det i filmen tilsynelatande er Anwar og hans nærmaste som styrer rekonstruksjonane, så er Joshua Oppenheimer i intervju også vore open om at han har vore delaktig med forslag og oppmuntring til enkelte måtar å gjera rekonstruksjonane på (CREAM, 2021, 52:12). At han sjølv var delaktig i prosessen, ser han ikkje på som problematisk for det han meiner er rekonstruksjonane si rolle i filmen, å skapa ei røynd med eit subjekt. Dette er noko han meiner skjer i det meste av dokumentarfilm, skilnaden er kor synleg og tilgjengeleg for publikum det er i *The Act of Killing*:

Whenever we film anybody, we're creating reality with that person, and it's therefore incumbent on us to create whatever reality is most insightful to the most important questions...that helps us pose those questions or answer them. (Lusztig, 2013, s. 53).

6.2 Rekonstruksjon Utøya-metoden

Carl Javér ser på *The Act of Killing* som ein av dei beste dokumentarfilmene som er laga nokon sinne, og ein av medregissørane på *The Act of Killing*, Cathrine Cynn, var også på eit tidleg stadium koplå på *Rekonstruksjon Utøya* som konsulent. Lengre ute i prosessen var også Niels Pagh Andersen delaktig med å koma med tilbakemeldingar på klippen. Men ideen om metodebruken i *Rekonstruksjon Utøya* stammar ikkje frå *The Act of Killing*, seier Carl Javér. Overordna er metodane like ved at dei baserer seg på subjektiv rekonstruksjon av historiske hendingar delvis uført av dei som opplevde hendingane, men i detalj skil dei seg frå kvarandre på fleire punkt.

I *Rekonstruksjon Utøya* spelar ikkje overlevarene sjølve rollar i rekonstruksjonane, dei fungerer meir som regissørar for kvar sin historie. Det er unge skodespelarar, som spelar rollane. Kvar overlevande får sjølv velja kva skodespelar som skal spela seg sjølve. For Javér kjem denne ideen frå ein alternativ gruppeterapi-metode som heiter familiekonstellasjonar. Metoden går ut på at deltakarane i gruppeterapien skal representera pasienten sine ulike familiemedlemmar i eit slags rollespel. Pasienten sjølv får også ein representant, og får dermed observera dynamikken utanfrå. Javér har sjølve sett nokre seansar av dette:

Eg veit ikkje kor effektivt det er som metode, men eg tenkte at dette er bra som film. For det skjer noko når ein person får velja ein representant for seg sjølv. Ei slags magisk pakt. Du skal vera meg for ei stund. Det er jo ein dramatisk leik. Og då kan den personen som representerer overlevaren også spørja; “kven var eg”? Og i dette tilfelle skaper dette også ein psykologisk buffer. Ein airbag mellom personane og hendinga (Javér, 2022).

I *Rekonstruksjon Utøya* føregår rekonstruksjonane i eit mykje strammare visuelt regime enn i *The Act of Killing*. I eit black box-studio med kvit teip som den einaste form for rekvisitt (med enkelte unntak). Dette er ei form for minimalistisk teatertradisjon, og eit grep mange vil kjenna frå Lars von Trier-filmene *Dogville* (2003) og *Manderlay* (2005). Å bruka denne visuelle forma som rekonstruksjon, var noko Javér opphavleg hadde tenkt å gjera i eit anna prosjekt han jobba med, der ein del opplysingar var klassifisert. Men då Utøya-ideen dukka opp i samtale med ein kollega, valde han å heller bruka idéen på dette prosjektet.

Når me tar bort informasjon frå sjåaren, så må tomrommet fyllast med eigne tankar og bilde. Så det er ein idé om å flytta bilda frå skjermen inn til sjåaren i plassen (Javér, 2022).

Javér knyter valet om å ikkje gjennomføra rekonstruksjonane på Utøya opp mot filmen sitt mål om å bora i minner:

Dette er eit bilde av minna, det er ikkje eit bilde av Utøya, derfor var det ein funksjon å absolutt ikkje vera på øya. Øya finst ikkje lenger i dette bilde, det er ikkje den fysiske plassen, for det er i minna deira, i livet deira, det er der desse bilda finst. Så det svarte studioet blir ein projeksjonsduk for minna deira. I tillegg ligg det ein psykologisk buffer i å ikkje gå tilbake til den fysiske plassen (Javér, 2022).

Rekonstruksjonane blir også gjennomført i eit strengt avgrensa rom i både tid og geografi. I løpet av to veker, i eit filmstudio-leir i Nord Noreg, blir rekonstruksjonane til alle dei fire overlevande gjennomført. Overlevarane, dei unge skodespelarane og filmteamet bur alle på

denne leiren. Og ifølgje Javér var det også eit poeng at sjølv studioet, der rekonstruksjonane blei utført, berre var tilgjengeleg når rekonstruksjonane skulle utførast. Dette for å ta vare på ei nerve og eit alvor ved å vera ute på denne “scenen”. Samstundes som det også handlar om at metoden skal kunne fungera som ein katalysator som skal kunne gi publikum tilgang på ein “transformasjon” i karakterane.

Normalt sett så jobbar ein kanskje med å få folk til å bli avslappa og naturlege i dokumentarfilm. Men her tenkte eg at det var fint om det var ei nerve i augeblikket, slik at augeblikket kan kjennast, fordi det er eit ladd augeblikk (Javér, 2022).

Javér samanliknar dette med å bruka lang tid på å setja opp eit laboratorium, for så å utføra sjølv eksperimentet i eit kondensert tidsrom. For sjølv om opphaldet i Nord-Noreg ikkje varte lenge, så blei det jobba mykje i forkant. Javér brukte to år før sjølv rekonstruksjonane på å filma dei overlevande i heimane deira. Her snakka han både med familien og venane deira. Sjølv om dette er opptak som ikkje blei brukt i den endelege klippen, var denne tida avgjerande for at utfallet blei som det blei, ifølgje Javér. For han handla dette om å byggja opp ein tillit sterk nok til at dei var komfortable med å opna seg, og at dei i rekonstruksjonane skulle kunne fortelja om sine verste minne. “Når me gjekk inn i rekonstruksjonane hadde me ein relasjon som avgjorde kor mykje dei torde å gje i stunda” (Javér, 2022).

Publikum får innsikt i prosessen når kameraet følgjer dei overlevande når dei førebur “scenen” med å teipa opp golvet slik dei vil ha det og når dei instruerer skodespelarane. Det er også eit refleksivt nivå når overlevarane spør regissøren ut om “reglane” for kva dei kan og ikkje kan gjera. Kameraet ligg ofte på ansikta til dei overlevande medan rekonstruksjonane går føre seg. Prosjektet var også rigga for å leggja inn eit ytterlegare nivå av refleksivitet. Dette fortel Javér var direkte inspirert av *The Act of Killing*. Filmkamera inne i studioet var kopla opp til monitorerings skjermar på bakrommet. Her kunne dei som var ferdige med sine rekonstruksjonar, sjå på dei andre sine. Dei blei filma medan dei sat og såg på skjermene, men dette nivået valde Javér å ta bort i den endelege filmen: “For meg blei det trinnet litt for intellektuelt” (Javér, 2022).

7. Analyse av *The Act of Killing* og Rekonstruksjon Utøya

I analysen er eg opptatt av korleis rekonstruksjonsmetodane i filmene påverkar, eller er med på å skapa, autentiske augeblikk slik Niels Pagh Andersen definerer dei. Med bakgrunn i dette vil eg gå gjennom filmene, med fokus på scenar og sekvensar som er sentrale for karakterutvikling, sjølvve metoden og autentisitet. Dette er dei tre hovudstolpane i analysen. I tillegg til sjølvve teksten vil forskingsintervjua vera ein viktig del av også dette kapittelet. Dei gir relevant innsikt i skaparane sine faktiske intensjonar med å gjera dei vala som kjem til syne i filmene, og blir påpeika i analysen, og kva dei sjølvve tenker om autentisitet knytt til filmene og enkeltscenar. Gjennom intervjua får ein i tillegg innsikt i korleis det har vore for dei å jobba med metoden både i klipp og regi.

7.1 Historisk kontekst og introduksjon av prosjektet

Det aller første bilde me ser i *The Act of Killing* er eit mørkt bilde av eit hav eller eit vatn som reflekterer lys frå det som kanskje er månen, eller siste rest av ein solnedgang. Eit tekstlag fader deretter inn med eit sitat av den franske 1700-tals forfattaren og filosofen Voltaire: “Det er forbudt å drepe. Derfor straffes alle mordere, om de ikke dreper i store antall og til lyden av trompeter” (Oppenheimer, 2012, 00:26:00). Det neste bilde er i dagslys, av eit falleferdig bygg som er forma som ein fisk, plassert ute i naturen, betrakta frå avstand. Ut av fiskemunnen kjem seks dansande velkledde kvinner på rekke og rad. Saman med kvinnene kjem det også Hawaii-aktig musikk med nynning. Deretter blir det klippa til nærbilete av ein foss. Kameraet tiltar sakte nedover og til syne kjem ein mann kledd i svart (Anwar) og ein annan som har sminke og blå kjole (Herman). Begge beveger seg i ein slags dans som passer til musikken. Deretter blir lydbilde brote av ein stemme i ein megafon. Mannsrøysta i megafonen snakkar på indonesisk, medan den stemningsgivande musikken forsvinn. Han ber alle om å smila, om å visa meir tenner. Det blir skapt eit inntrykk av at me er på eit slags filmsett. Kvinnene held fram med å dansa utan musikk, medan Herman og Anwar står med begge hendene i vêret. Stemmen på megafonen gir ordre om å visa ekte glede, og “...natural beauty! This isn't fake!” (Oppenheimer, 2012, 00:01:53). Det blir klippa til ein total der personane ikkje lengre er i karakter, men framleis under fossen. Kvinnene viser synleg at dei fys i dei tynne kleda. Det kjem godt kledde personar frå film-crewet og deler ut klede til

kvinnene som har dansa. I neste klipp kjem filmtittelen, og etter det ein lang tekst oppå stillestående bilde frå eit kommersielt strøk i ein indonesisk by. Det står følgjande i teksten:

“In 1965, the Indonesian government was overthrown by the military. Anybody opposed to the military dictatorship could be accused of being a communist: union members, landless farmers, intellectuals, and the ethnic Chinese. In less than a year, and with the direct aid of western governments, over one million “communists” were murdered. The army used paramilitaries and gangsters to carry out the killings. These men have been in power - and have persecuted their opponent - ever since. When we met the killers, they proudly told us stories about what they did. To understand why, we asked them to create scenes about the killings in whatever ways they wished. The film follows that process, and documents its consequences”
(Oppenheimer, 2012, 00:02:40).

I løpet av desse fire første minutta har filmen, nærmast som eit leksikon, summert opp folkemordet som skjedde i Indonesia på 1960-talet, og korleis folka som stod bak det framleis har makta. Gjennom Voltaire-sitatet, og ordlyden i den siterte teksten, kan ein lesa at filmskaparane tar moralsk avstand frå militærkuppet og makthavarane, samt den vestlege støtta dei har fått. Den siste delen av opningsteksten gir publikum eit gløtt av innsikt i prosessen med å laga dokumentarfilmen, og metoden dei har brukt med å aktivt be morderane om å rekonstruera drapa på kva måte dei sjølv måtte ønska. Den absurde scenen i forkant av teksten, med fiskebygget, fossefallet, mannen i drag og kvinnene i ballkjolar har gitt publikum eit visuelt frampeik om kva retning desse rekonstruksjonane vil ta. Det blir også skriva kvifor dei har lete morderane rekonstruera sine eigne ugjerningar, nemleg for å forstå. Den siste setninga om at filmen “følgjer prosessen” og “dokumenterer konsekvensane” kan lesast som eit hint om at filmen vil gå føre seg på to plan. Det eine planet er sjølv rekonstruksjonane; der frampeiket publikum allereie har fått tyder på at det vil vera eit nærast surrealistisk nivå med staffasje og fiksjonelle verkemiddel. Det andre planet handlar om å observera det som skjer i løpet av denne kunstige prosessen, som er sett i gang av filmskaparane sjølv. Pagh Andersen skriv følgjande om korleis Oppenheimer jobba på dette nivået i filmen: “He attempted to remain like “a fly on the wall,” an observer of reality without interfering” (Pagh Andersen, s.121). Det er desse to komponentane som er

dei viktigaste for heilskapen i filmen: sjølvrekonstruksjonane og dokumentasjonen av prosessen med å laga rekonstruksjonane, der reaksjonane på dei ferdige rekonstruksjonane er ein del av prosessen.

Rekonstruksjon Utøya startar stille med ein svar skjerm og kvit tekst som kjem rullande. Teksten har fleire likskapstrekk med den i *The Act of Killing*, både i form og innhald:

22. juli 2011 gikk det av en bombe i regjeringskvartalet i Oslo sentrum. Gjerningsmannen var en norsk, høyreekstrem terrorist. Etter bombeaksjonen dro terroristen til Utøya, der arrangerte AUF sin årlige sommerleir. Forkledd som politibetjent drepte han 69 mennesker på under 72 minutter, for det meste tenåringer. Av de døde ble 56 henrettet med skudd mot hodet. Hvordan kan vi forstå hva som skjedde? Seks år etter terrorangrepet møtes fire av de overlevende i Nord-Norge for å minnes og dele sin opplevelse av det som hendte. Dit kommer også tolv norske ungdommer som vil hjelpe til og forstå. I et tomt filmstudio rekonstruerer de sammen hva som skjedde. En psykolog er til stede under hele prosjektet, som varer i to uker. De overlevende forteller sine historier for sin egen skyld, men også for vår. For samtiden, men også for fremtiden. Filmen dokumenterer denne prosessen. (Javér, 2018, 00:00:15)

Vidare blir det klippa til eit dronebilde i sakte rørsle over filmstudioet og den flotte nordnorske naturen som omgir det. Etter ei stund kjem musikk, og det blir klippa til bilde i fugleperspektiv direkte ned mot det svarte filmstudiogolvet, på golvet er det kvit teip i ulike mønstre. I eitt klipp ser ein tydeleg at teipen liknar planteikning av eit hus, med strekar som markerer vindauge og dører. Oppå desse bilda er det eit tekstlag med kreditering. Etter dette blir det klippa til eit totalbilde av seksten ungdommar som står rundt eit bål ved eit vatn, under fjell med snø. Over dei kjem eit tekstlag til syne, med filmtittelen:

Rekonstruksjon Utøya.

I denne opninga har filmen etablert og gitt frampeik om mykje av det same som *The Act of Killing* gjorde i si opning. Den kvite teipen på det svarte golvet er eit frampeik om det visuelle uttrykket i rekonstruksjonane, og den urørte naturen etablerer det visuelle uttrykket for det

som ikkje skjer inne i filmstudioet. Teksten er presentert på same komprimerte informative leksikon-måte når det kjem til oppsummeringa av 22. juli-terroren. Gjennom teksten kjem filmskaparane til syne med viktige moralske standpunkt. Dei nemner ikkje namnet på terroristen og dei omtaler ungdommane som overlevarar, og ikkje offer. Ved å ha denne korte oppsummeringa av terroren, blir det signalisert at det ikkje er detaljane i det som skjedde 22. juli som er det viktige i filmen, men heller korleis me kan forhalda oss til det nå. I denne teksten er det ikkje like eksplisitt forstått at det er filmskaparane som har initiert rekonstruksjonane. Likevel, det er vanskeleg å forstå det på ein annan måte enn at filmstudioet, utvalet av overlevande og ungdommar og sjølv konseptet er noko filmskaparane står bak. Og som i *The Act of Killing*-teksten seier også denne noko om kvifor ein gjer dette. Her handlar det om å forstå, og viktigheita av å fortelja historia både for seg sjølv og for andre, for framtida og samtida. Filmskaparane har også inkludert informasjon om at dei har engasjert psykolog, som har vore til stades under heile den tidsavgrensa prosessen. På den måten har dei også adressert det etiske aspektet ved å la overlevande på ny gå gjennom sitt verste traume, både ved å grunngje kvifor det er viktig, men også syna at dei har tatt ansvar for å gjera dette på ein forsvarleg måte ved å engasjera ein psykolog i prosjektet. Til slutt slår også denne teksten fast at filmen er ein “dokumentasjon av” prosessen. Eit signal om at også denne filmen også har visse slektsband til observerande dokumentar: “...på eit plan er det ein observerande film av ein prosess, som i og for seg er starta av meg, men som også er betrakta av meg” (Javér, 2022).

I opninga av filmene kan ein altså sjå stor likskap i korleis rekonstruksjonsmetoden blir etablert og den historiske konteksten kortfatta, men utfyllande, blir gjort greie for. Det er også tydeleg i begge filmene at det ikkje er snakk om vanlege rekonstruksjonar, men ei subjektiv form der altså det er dei historiske vitna som skal stå for gjennomføringa. Begge filmene nemner også ei grunn for å setja i gang eit slikt prosjekt: Å prøva å forstå. Javér utdjupar i intervjuet:

For meg handlar Rekonstruksjon Utøya om ein metode og ein film, der eg har skapt ein konstruksjon og ein metode som mogleggjer for overlevarane å sjå på denne hendinga, ta makta over hendinga og på eitt vis skriva om hendingane for seg sjølv. Skriva om opplevinga og omstende. Og det er ein film som også kan hjelpa sjåaren,

som ikkje har opplevd dette, å få eit innblikk og ei forståing av kva dette var for desse fire personane (Javér, 2022).

At filmene i opninga fortel om terror i Oslo og folkemord i Indonesia utan å bruka lett tilgjengeleg arkivstoff frå hendingane kan også lesast som eit visuelt standpunkt filmskaparane tar. Javér forklarar dette med ønske om å ha fokus på det filmen eigentleg skal handla om; korleis fire overlevande lever med det i dag:

Eg hadde litt arkivbilder i tidlege klipp for å forklara sprenginga i Oslo og slike ting, men til slutt kjende eg det var betre å berre halda det reint og fokusert. Det er vanskeleg med arkivbilder også, fordi dei er ureina med så mange andre assosiasjoner, minner og tanker (Javér, 2022).

Også for *The Act of Killing* har både regissør Joshua Oppenheimer og klippar Niels Pagh Andersen ein klar tanke om at filmen handlar om noko meir enn dei spesifikke faktiske detaljane i folkemordet i Indonesia:

The Act of Killing is a film about telling stories (...) a story about how people in power create narratives that make it possible for us humans to kill each other. They create narratives about inhuman opponents (communists, Nazis, Muslims or disbelievers) so that we can overcome our inbuilt resistance to killing other people. The film is also about our notions of what film is, and how the entertainment industry creates illusionary caricatures of good and evil, truth and lies (Pagh Andersen, 2021, 114).

7.2 Karakterane trer inn i prosjekta

Me har sett at filmene presenterer metoden og gir konteksten på særskilte måter. Når det kjem til karakterane, og måten dei skal gå gjennom metoden, skil filmene seg frå kvarandre på mange måtar. Den mest radikale skilnaden handlar om at i *The Act of Killing* er det drapsmenn som skal rekonstruera overgrep sine, medan det i *Rekonstruksjon Utøya* er overlevandarar som skal rekonstruera scenar frå dagen dei kunne ha blitt drepne av ein høgreekstrem terrorist. Dei skil seg også ved at *The Act of Killing* følgjer ein hovudkarakter

gjennom mange ulike rekonstruksjonar gjennom heile filmen, medan *Rekonstruksjon Utøya* er delt inn i fire kapittel der kvar karakter har sitt kapittel, med sin rekonstruksjon. Kapitla er ganske like i form, men dei individuelle erfaringane som blir rekonstruerte gjer at dei skil seg frå kvarandre i innhald. Også i det visuelle uttrykket skil metodane seg frå kvarandre. Det som skal undersøkast er likevel om det er felles eigenskapar ved metodane som er vesentlege for karakterutvikling og autentisitet.

Dette avsnittet skal sjå nærmare på korleis det blir jobba med karakterutvikling opp mot klimaks. For å avgrensa har eg berre fokusert på to av hovudkarakterane i *Rekonstruksjon Utøya*; Rakel og Torje. I *The Act of Killing* handlar det om hovudkarakteren Anwar Congo. I begge filmane er det også sidekarakterar, som er relevante for hovudkarakterane. Også når det kjem til desse er det gjort avgrensingar.

7.2.1 Anwar sitt dilemma

Etter opninga av filmen blir det klippa til eit bilde av Anwar Congo, ein eldre mann i kvit dress, som går i fremste rekke av eit følgje med yngre menn kledde i oransje og svarte kamuflasjeklede. Det er også eitt barn i følget deira. Det kjem super-informasjon opp under Anwar "Anwar Congo, Executioner in 1965" (Oppenheimer, 2012, 00:04:03). Ein noko yngre mann, som går ved sida av han (Herman) får i neste omgang superinformasjon under seg: "Herman Koto, Gangster and paramilitary leader" (Oppenheimer, 2012, 00:04:10). Dei er nå ute i noko som kan likna på ein forstad til ein by, og Herman prøver å få med nokon kan vera med på ein rekonstruksjon der dei på liksom skal setja fyr på eit hus med kommunistar i. Etter eit avslag får dei til ein sporadisk rekonstruksjon. Alle barna i huset og kvinna, som nett har fått rolla som kommunistkone, hylar. Mennene i dei paramilitære draktene roper "Kill!", "Kill". I den kaotiske rekonstruksjonen er det Anwar, som står litt i bakgrunnen, kameraet kvilar på. Han står roleg og ser på det som skjer bak solbrillene sine. Til scenen blir avslutta ved at herman roper "Cut!" og alle jublar og klappar. I neste scene sit Anwar og Herman i ei slags intervjusetting. Anwar snakkar om filmprosjektet. Det er openbert at dei to liker film, og har store forventningar til filmprosjektet, forventningane står fram som litt naive:

It doesn't have to be a big film like Rank Organization, Paramount Pictures, MGM. We, in our simple way, step by step will tell the story of what we did when we were young" (Oppenheimer, 2012, 00:06:45-00:07:30).

Kort tid etter får publikum eit grufullt innblikk i kva Anwar har vore med på.

Dokumentarfilm-teamet følgjer Anwar opp på eit tak. Han er saman med ein annan mann, som skal hjelpa til som statist, når han skal rekonstruera måten han drepe folk i hopetal på dette taket. Anwar fortel stolt om korleis han fann opp ein måte å kvela med ståltråd på, som gjorde at det blei mindre blod og søl. Han smiler, nærmast stolt inn i kameraet når han syner korleis metoden fungerer med hjelp av statisten (Oppenheimer, 2012 00:08:50).

Vidare blir det klippa til eit nærare bilde av han der han fortel at han prøvde å gløyma drapa med musikk, dans, alkohol, marihuana og ecstasy. Etterpå blir det klippa til ein total der han syner korleis han dansa cha-cha-cha i rusen. Statisten er også med i dette bilde. Begge ler litt, før statisten seier om Anwar: "He's a happy man" (Oppenheimer, 2012, 00:09:50).

Scenen blir avslutta med eit ti sekund langt totalbilde av taka i drabantbyen, der scenen kan få søkka inn hos publikum.

I løpet av desse scenane har ein fått sett rekonstruksjonsprosjektet i ein tidleg, og ikkje spesielt strukturert fase. Anwar har også blitt etablert som ein hovudkarakteren med eit dilemma, som forsiktig har blitt antyda. At han er hovudkarakteren kjem mellom anna fram i superinformasjonen der publikum får vite at Anwar er ein av mennene som faktisk utførte drap i 1965, noko han i scenen på taket i aller høgste grad stadfester. At kameraet også vel å kvila på frontale bilde av Anwar i den første rekonstruksjonen, er eit grep som kan få publikum til å oppleve scenen gjennom han. Anwar står utanfor og kikkar inn. Korleis reagerer han på å sjå rekonstruksjonen? Det er eit spørsmål som her blir planta. Dilemmaet hans kjem fram på taket. Først fortel han om drapa han gjennomførte på ein stolt måte, heilt utan empati for dei som blei drepne. Men deretter fortel han korleis han pleidde rusa seg, for å gløyma det som skjedde på taket, før han går tilbake til å syna korleis han dansa lykkeleg i rusen etterpå. Her gir filmen i subtekst ei viktig innsikt i Anwar sitt dilemma. At han måtte rusa seg for å gløyma drapa tyder jo på at noko må ha plaga han med drapa. Han seier det ikkje med reine ord, men det er i subteksten som oppstår når han med eit flir om munn ramsar opp rusmidla han brukte på kveldane. Her kan ein antyda eit slags "crack in the

performance” hos Anwar. Anwar snakkar ikkje vidare om å døyva smertene i scena. “He’s a happy man”-kommentaren blir sagt medan han syner fram korleis han dansa cha-cha-cha i rusa tilstand, og setninga blir dermed skarpladd med subtekst. Mannen har trass alt nett fortalt om ei rekke mord han har gjennomført, som han måtte rusa seg for å gløyma. Han ser ut til å uttrykka glede når han syner fram cha-cha-cha-dansen, men subteksten i setninga kan likevel lesast heilt motsett av det som blir sagt. Det er nok for tidleg i filmen til at publikum kan konkludera med at dette er ein stakkar gamal mann, men subteksten bør kunne trigga ein nysgjerrigheit, og gir eit hint om at Anwar på ingen måte er ein flat, eller eindimensjonal karakter.

7.2.2 Empati med ein mordar

For Pagh Andersen og Oppenheimer har den største utfordringa med å forma historia i *The Act of Killing* vore å laga ein film som klarer å få publikum til å engasjera seg i, og kjenna empati med ein mann som har vore delaktive i eit grotesk folkemord, og som ikkje syner anger. Det mest radikale grepet som er tatt for å klara dette er å nærmast reinska filmen for offer.

If we had both the victims and their executioners in the same film, we would have dehumanized the executioners in precisely the same way that the Indonesian government dehumanized the victims, providing a narrative to motivate the executioners to kill. (Pagh Andersen, 2021, s.116)

Dermed jobbar ikkje Pagh Andersen på den vanlege aksa mellom godt og vondt i denne filmen. Målet er heller å visa at vondskap er menneskeleg og kan utviklast under visse forhold. Anwar Congo var altså den 41. drapsmannen Oppenheimer filma, og det var han som skulle bli hovudkarakteren i *The Act of Killing*. For Pagh Andersen var det avgjerande, før han takka ja til å bli ein del av prosjektet, at han i råstoffet såg at Anwar hadde menneskelege kvalitetar, som ville kunne gjera det mogleg å laga ein film der publikum kunne identifisera med han og oppleve gjennom han (Pagh Andersen, 2021, 217-218).

Derfor blir det gjennom filmen jobba mykje med empati. Scena der han snakkar om filmprosjektet, og kva det kan bli til, er eit døme på det. I tillegg til å gi han ein motivasjon for

å gå inn i prosjektet syner han her ein naivitet, som er ein type veikskap han blottlegg som kan vekka empati. Denne naiviteten kan også kunne gi publikum ei kjensle av at “me veit meir enn han”. Han forstår ikkje at filmprosjektet ikkje har til hensikt å framstilla han som ein helt. Her utset også filmskaparane seg for ein viss fare for at publikum kan venda filmen ryggen, at ein naiv eldre mann blir lokka og lurt inn i eit prosjekt han ikkje forstår omfanget av. Scenen gir oss også innblikk i samfunnet dei lever i. Dei snakkar som om dei aldri har møtt motførestillingar til det dei har gjort, at det er sjølvsaugt at det som skjedde i 1965 blir sett på som ein helledåd, også av eit vestleg dokumentarfilm-team. Noko som også gir meinig i lys av opningsteksten der det stod at vestlege makter oppmuntra til drap av kommunistar. Det ligg absolutt ikkje ein påstand om at Anwar er fri for skuld i filmteksten her, men det er med på å gi publikum eit meir komplekst og samansett bilde av kvifor Anwar kan skryta av drapa han gjennomførte. Dette relaterer også til Voltaire-sitatet, og det harmonerer med Pagh Andersen og Oppenheimer sine tankar om å prøva å forstå drap gjennom å sjå på drapsmenn som menneske:

This doesn't mean that everything human deserves forgiveness, but if we want to stop Evil, we need to understand that it is created by humans, and then expose which mechanisms create it (Pagh Andersen, s.2021, 116).

Det blir også jobba mykje med karaktertrekk for å skapa empati. Filmen bruker t.d. lang tid på å syna fram at Anwar speglar seg og ordnar seg på håret (t.d.: Oppenheimer, 2012, 00:10:04, 00:25:18 og 00:30:24). Han blir også sett opp mot andre personar. I filmen går det ei samfunnsmessig historielinje der dokumentarfilm-teamet møter ulike leiarar frå systemet. Anwar er også med på nokon av møta. Sjølv om han openbert er godt likt av dei han treff, er det tydeleg at han er lågt nede i hierarkiet. Han var ein av dei som gjorde den skitne jobben, og i dag lever han eit enkelt liv, ikkje i nærleiken av den rikdom som enkelte andre veltar seg i. Eit døme på dette finn ein i scenar som står i kontrast til kvarandre. I den første scena er dokumentarfilmteamet ute med leiaren av den paramilitære organisasjonen Pancasila Youth, Yapto Soerjosoemarno, han spelar golf på noko som kan likna på ein lukka luksuriøs golfklubb. Han snakkar nedlatande om demokratiet og seier at ting var betre under det militære diktaturet, som han lengtar tilbake til. Vidare seier han at gangsterar (som han) berre vil nyta livet på sin måte. Medan han slår den siste ballen, på den plettfrie golfbanen,

med stilfulle golf-klede og privat caddie, seier han eit slags slagord for livsstilen sin: “Relax and Rolex”. Deretter seier han til caddien sin, som er kvinne: “You definitely have a mole on your pussy. Definitely” (Oppenheimer, 2012, 00:22:00). Alt han seier, seier han alvorleg og monotont. Deretter blir det klippa til ny scene. Det er Anwar i eit antrekk som ser ut som diskoklede frå 1970-talet. I eit trangt bowling-lokale rullar han ein strike, og jublar på ein måte som ser genuin og ektefølt ut. Kompanjongen, Herman, gir han ein liten massasje, før han sjølv kastar rett i renna (Oppenheimer, 00:22:29). Kontrasten i desse to scenane er med på å byggja empati med Anwar, slik at publikum kan stå nærare ved han i dilemmaet. Anwar blir her sett opp mot ein med stor makt i dagens samfunn, Soerjosoemarno kan opplevast som kynisk, kvinneundertrykkande, sur, snobbete, sjølvhøgtideleg og veldig rik, medan Anwar, isolert i bowling-scenen, verkar å vera glad, kjærleg, fargerik og verken snobbete, pretensiøs eller sjølvhøgtideleg.

Ein annan scene som har til hensikt å byggja empati er ei scene der Anwar er saman med barnebarna sine i ein hage. Dei syner han ei and som er skadd etter at eitt av barnebarna har sparka henne. Anwar sit på huk og syner omsorg for anda. Han gir henne mais og forklarar til barnebarna at anda har det vondt, sidan dei har vore stygge mot henne. Han ber dei om å seie unnskyld til anda. Når dei har sagt det må dei klappa henne, og seie at dei ikkje meinte det (Oppenheimer, 2012, 1:10:09). I tillegg til at denne scenen syner fram det mange vil kalla gode sider ved Anwar, er det jo også ei scene som gjer han meir kompleks med tanke på misforholdet mellom omsorga for dyr og menneske. Desse scenane er frå Pagh Andersen heilt bevisste, for at folk skal kunne oppleve gjennom Anwar i utviklinga av dilemmaet:

We used a lot of film time to show sides of his personality that weren't related to the murders. We showed his vanity, the pleasure he took in elegant clothes and perfume, his passion for Hollywood films, and his love for his grandchildren (Pagh Andersen, 2021, s. 119).

7.2.3 Nedbryting og restitusjon

I *Rekonstruksjon Utøya* er Rakel den første karakteren me får møta. Namnet hennar dukkar opp med kvit skrift på eit bilde av eit oransje bygg. Det blir klippa til inne i det eine rommet der Rakel står og kikkar ut vindauge og snakkar i telefonen. Ho fortel at ho nett har kome til

“filmcampen”, og seier: “...eg kjenner eg er veldig spent på korleis det blir, det er jo litt utfordrande også” (Javér, 2018, 00:03:22). Dei snakkar litt vidare før det blir klippa til eit bilde av fleire ungdommar utanfor eitt av bygga på campen. Dei småpratar, og ein kan få eit inntrykk av at dei nett har kome til leiren. I neste klipp er me tett på Rakel og følgjer ho heilt inn i ein spisesal. Her sitt ungdommar i lett passiar. Rakel helsar forsiktig, ein av dei tar henne i handa og presenterer seg som Mohammed. I neste klipp sit dei ved bordet og et, Rakel snakkar om at ho er spent på om ho klarer å forklare minna sine. “Å verkeleggjera det minne som eg har, og som eg klarer å sjå så klart føre meg” (Javér, 2018, 00:04:30) seier ho. Det blir klippa til nærbilde av dei som høyrer på henne, dette skal seinare visa seg å vera nokon av dei andre overlevande. Deretter forklarar ho at ho prøver å sjå på det ho skal gjennom som ei treningsøkt, berre ho er psykisk. “Når du trener med kroppen fysisk, så bryt du jo kroppen ned. Men når du då restituerer så kjem du sterkare opp. Så eg håper at det er den kurva ein vil få” (Javér, 2018, 00:05:00).

I desse første minutta blir Rakel presentert som hovudkarakteren med eit dilemma. Som ein stor skilnad til *The Act of Killing* blir det aldri her antyda at karakteren har eit slags narrativ bygd på løgn og sjølvbedrag, som det skal stikkast hol på. På generelt grunnlag er også ei jakt etter sprekker i framføringa noko Javér har eit ambivalent forhold til. På eine sida meiner han at det kan vera med på å skapa sterke filmopplevinga, men at det også kan finnast ei negativ side ved det:

Det finst ein slags draum hos filmarar om at ein skal gjera det, men det kan delvis handla om at ein skal bryta ned ein karakter. Når dei gret er dei sanne, liksom. For då er dei utan skjold. Men dette handlar også om makt og kontroll. Kven har makta? Og i det tradisjonelle paradigmet for dokumentarfilm så er det dokumentarfilmen som har all makt. Om ein då gjer seg ut på jakt etter desse “cracks” så er det ein risiko for at det blir overgrep også (Javér, 2022).

I lys av dette er det interessant at Rakel sjølv ser på det ho skal gjennom som ein prosess av å bli nettopp psykisk nedbroten, for så å bli bygd opp att. Men i løpet av desse tidlege scenane blir det lagt stor vekt på at Rakel sjølv har eit ønske og eit behov for å gå gjennom rekonstruksjonsprosjektet. Ein kan få inntrykk av at ho ikkje berre ønsker, men treng å

formidla eit narrativ som ligg djupt inni henne, som det vil kosta å henta fram. Gjennom samtalane i kantina har ho uttrykt at det er viktig for henne at ho får det til på den rette måten, og på den måten i subtekst kanskje sagt noko om at ho treng å behandla traumet. Ein kan tenka seg at det er her friksjonen, eller konflikten, som skaper framdrift ligg. Klarer ho i det heile tatt å gjennomføra? Klarer ho å gjenskapa minna så presist som ho ønsker? I McKee sine omgrep så kan ein sjå på den psykiske restitusjonen som *desire*, medan rekonstruksjonen er nedbrytinga som igjen er hinderet ho må over for å få det ho vil ha. Det er dette hinderet som vil kunne skapa press på karakteren. Javér seier følgjande om kva effekt den faktiske prosessen kan ha:

Når ein har vore utsett for eit traume finst det ein slags psykologisk reaksjon at ein isolerer seg. Ut frå det aspektet er Rekonstruksjon Utøya viktig for å bryta isoleringa, at ein delar det med andre (Javér, 2022).

Etter kantine-scenen blir det klippa til ungdommane som går mot sjølve filmstudioet. Inne i filmstudioet sit Rakel ved ein stol. Ho teiknar med tusj på eit kvitt ark. Ho teiknar ei grov skisse av øya. Dette går over til å bli eit slags intervju der ho fortel kort om dei første drapa. Deretter er ho i gang med å teipa opp klippekantar på golvet. Vidare følgjer kameraet henne backstage når ho er på jakt etter noko som lagar lyd. Ho slår ei tong mot ulike ting som er laga av metall, på jakt etter den rette lyden. Ho landar på ein stige, som ho tar med seg ut på scenen. Så blir det klippa til at ho står midt på det svarte golvet i telefonsamtale med ei veninne, som også var på øya. I samtalen kjem det fram at Rakel sette seg fast på eit tidspunkt, då dei rømte frå terroristen. Ho ropte om veninna kunne hjelpe, men veninna svarte "Sorry, Rakel" og løpte vidare. I telefonsamtalen spør ho om å få lov å bruka dette i rekonstruksjonen. Ho seier også kvifor ho vil ha det med: "Og eg tenkte at det er jo eigentleg ganske sentralt i mi historie" (Javér, 2018, 00:08:39). Veninna seier at det går bra, men det er lange pausar i samtalen, og på pusten og ansiktet til Rakel kan ein som publikum få inntrykk av at dette er ein telefonsamtale som kostar. Etter dette følgjer eit roleg eksteriørbilde av filmstudioet frå utsida. Klippet varer i seks sekund. I neste klipp kjem skodespelarane inn på scenen. Rakel er allereie der. Regissør Carl Javér tar ordet og forklarar "reglane": "OK, me startar med at du Rakel vel ein representant for deg sjølve" (Javér, 2018, 00:09:29). Rakel vel ut kven som skal vera henne. Denne skodespelaren spør ho ut om kven

ho var. Rakel fortel både om seg sjølv og dei ho reiste med, for å gi skodespelarane noko å gå på. Ho fortel om kampropet deira i Nord-Noreg-leiren, som ho var ein del av. Ho fortel også om det dei aldri fekk gjort: “Me gledde oss veldig til disko. Me hadde god erfaring med disko året før (...) me fekk i alle fall ikkje oppleve disko det året der” (Javér, 2018, 00:11:45).

Desse scenane syner korleis rekonstruksjonsprosjektet nå har fått handlinga opp i eit nå. For å gjennomføra rekonstruksjonane må dei, i presens-situasjonar som kan filmast, ta aktive val under press. Rakel må for eksempel ta val om korleis skota skal høyrast ut. Denne jakta på den rette lyden seier noko veldig konkret om opplevinga, men dette er noko som ikkje kan uttrykkast med ord. Når Rakel ringer veninna er dette eit val under press som syner kor dedikert ho er til prosjektet. Ho vil at rekonstruksjonen skal vera i tråd med sine faktiske minne, og ikkje pynta på minna, sjølv om det kan forårsaka meir smerte. Ovanfor veninna står ho også fram som respektfull, sidan ho spør om det er greitt å ta med, og forståingsfull, sidan det ikkje ser ut som om ho ber nag. Alle desse kvalitetane kan skapa empati, og det bør vera uproblematisk å ha medkjensle med henne vidare i karakterutviklinga. Telefon-scenen gir publikum mykje ro og rom til å lesa subtekst. Under telefonsamtalen er det mange pausar i dialogen, kameraet ligg tett på Rakel sitt ansikt med få klipp og etter scenen er det eit langt eksteriørbilde av filmhallen. Noko av det publikum kan bruka tomromma til å dvela ved er måten telefonsamtalen gir eit meir komplekst innblikk i det som skjedde på Utøya. I subteksten i denne scenen får ein innblikk i noko som ikkje er like vanleg å snakka om, noko som kan vera sentralt i minna til dei overlevande, men likevel sårt å ta opp. Altså alle vala dei angripne måtte ta, som påverka dei andre angripne, i kampen for å overleva. Skriv ein ut verbalteksten i telefonsamtalen kan han stå fram som ei heilt uproblematisk klarering, men gjennom pausane, pusten, nølinga og uttrykket i fjeset til Rakel flytter ei nerve og ei sårheit inn i scenen, desse kan gi publikum ei emosjonell oppleving av denne komplekse problematikken.

Medan konflikten i karakteren i *The Act of Killing* kanskje ligg i motsetnaden av det Anwar fortel og det han verkeleg føler, ligg kanskje heller konflikten i Rakel i hennar behov for å få uttrykt minna sine som ei behandling av traume, opp mot motstanden som ligg i å faktisk gjennomføra rekonstruksjonane. Ein slags kamp mot den meir lettvinde løysinga; å berre hoppa av prosjektet for å ikkje utsetja seg sjølv for ubehaget. Dette elementet av motstand

og konflikt kjem også fram i andre karakterar. Tydlegast i Jenny som vurderer å hoppa av prosjektet, før ho er i gang med rekonstruksjonane: "Eg vil det liksom, men eg veit ikkje. Kroppen vil ikkje" (Javér, 2018, 00.47.27), seier ho i ein samtale med Javér. Dette elementet av indre konflikt er med å gjera karakterane meir komplekse. Det blir også planta ein setning som er viktig for den overordna strukturen, og representerer noko felles uforløyst for dei overlevande; dei fekk aldri gå på disko.

Rekonstruksjon Utøya syner også gjennom desse første scenane at han er meir fokusert på rekonstruksjonsprosjektet enn *The Act of Killing*. Den einaste grunnen dei er samla i Nord-Noreg er filmen. Ingen av karakterane er i sine eigentlege univers, men i noko nytt og ukjent. Alt er med andre ord initiert og konstruert av filmskaparane. Carl Javér er også med i filmen, som når han kjapt forklarar reglane til Rakel og skodespelarane. Men utover i filmen dukkar han også opp, som ein dei overlevande spør når dei er i tvil om kva dei kan gjera og ikkje kan gjera. Me følgjer også Rakel når ho teipar opp golvet, vel ut skodespelarar, gir bakgrunnsinformasjon om seg sjølv og venane sine og finn den mest eigna lyden av skot. Det er filma i observasjonell stil samstundes som det er meint å gi eit transparent og ærleg innblikk i prosessen med å laga filmen og rekonstruksjonane, og eit innblikk i kor mykje filmprosessen påverkar menneska (Javér, 2022). Dette kan ha til funksjon at publikum får ei kjensle av at filmen spelar med opne kort. Skaparane gøymer deg ikkje bak kameraet, dei prøver heller ikkje å gi inntrykk av at rekonstruksjonane er noko som veks organisk fram hos deltakarane, men heller at ungdommane får bruka eit allereie eksisterande rammeverk å uttrykka seg innafor. At publikum får innblikk i alt dette er viktig for Javér. Det er også eit langt steg bort frå den puritanske observasjonelle naturalistiske stilen han tidlegare har jobba i, men heller noko som har slektskap til russisk kino pravda eller fransk cinema verite, der floge-i-suppa kan vera meir beskrivande, enn det gode gamle floge-på-veggen-mantraet (Sørensen, 2007, s. 224).

Eg liker å redegjera for prosessen i dokumentarfilm, det er interessant og eg trur det vil bli viktigare og viktigare. For veikskapen i observerande dokumentarfilm er at ein skjuler prosessen, og presenterer noko som skal framstå som eit uforstyrra realistisk hendingsforløp. Det handlar også om makt, for om du tar prosessen inn i filmen, og

syner delar av prosessen, så gir du sjåaren nøklar, slik at dei sjølve kan avgjera korleis dei skal lesa filmen. (Javér, 2022)

Ein vilje til å vera open og sjølvrefleksiv, altså å vera transparent, er ein kvalitet litteraturteoretikar Jo-Bech-Karlsen meiner skaper truverd. “For dokumentarforfatterne er det eit litterært poeng å være åpen om den usikkerhet som hefter ved materialet og fremstillingen” (Bech Carlsen, 2014, s.41). Javér understrekar at han tidlegare har jobba med ein metode der han sjølve har gitt sjåarar få moglegheiter til å dekode korleis filmprosessen har føregått (Javér, 2022), men at dette er noko han i seinare filmar har gått meir vekk frå.

7.3 Dei autentiske augeblikka

Det er allereie vist til fleire av elementa som ifølgje Pagh Andersen er sentrale for å oppnå autentisitet i dei to filmene. Og i fleire av scenane som er beskrivne er det som Pagh Andersen vil kalla autentiske, med ein subtekst, som handlar om noko emosjonelt og sårt ved karakterane, som ein er på veg til å dykka djupare ned i. Metoden tvingar karakterane til å forhalda seg til vonde minna på andre måtar, meir kroppsleg og aktivt enn berre den vanlege verbal forteljinga, men kanskje viktigare: dei må skapa rekonstruksjonen og ta val knytt til han i eit presens som let seg filma. Ved å gi innblikk i sjølve prosessen med å laga filmen, kan ein seie at filmene også jobbar aktivt for å skapa truverd, som også er eit element i Pagh Andersen sin teori om autentisitet. Vidare nå vil det handla om å definera autentiske augeblikk som også lever opp til ein mangel på kontroll som gir augeblikk som verken kan planleggjast eller gjentakast. Og augeblikk som er plassert slik at dei i dramaturgien representerer det dramatiske høgdepunktet, og i så måte er høgna av historieforteljing.

7.3.1 Utviklinga av Anwar sitt dilemma

Det er tidlegare gjort greie for korleis rekonstruksjonen i *The Act of Killing* startar i det små, men veks seg større og større, og blir meir og meir surrealistisk. Dei tar også i større grad Anwar sitt dilemma inn i seg, altså utviklar *The Act of Killing* seg i den retning at metoden blir meir og meir sentral for karakterutviklinga. Det startar med noko Anwar går inn i med liv og lyst, og som han problemfritt gjennomfører, men utviklar seg til noko som set karakteren meir og meir under press, for å bruka McKee sitt omgrepsapparat. Dei byrjar også på eit

tidspunkt å faktisk rekonstruera Anwar sine maredraumar. Pagh Andersen skriv følgjande om korleis rekonstruksjonane blir kopla på utviklinga til Anwar:

The engine of the film is the redramatizations, where Anwar's Hollywood inspired film fantasies sink more and more down into his nightmares. As the film moves forward, our filmic language shifts from the logical to the surreal. Anwar's film and our film, which early on were clearly separate, begin to melt together in an apocalyptic nightmare (Pagh Andersen, 2021, s.124).

I ein rekonstruksjon med fleire kamera i eit eige filmstudio, viser det seg stefaren til han eine statisten blei drepen under massakren. Plutseleg tar han orde for å fortelja historia til Anwar og dei andre (Oppenheimer, 2012, 00:49:40). Han fortel at då han var barn var det nokon som kom på døra der han budde og tok med seg stefaren. Seinare fann dei kroppen hans under ei halv tønne. Han hadde sekkar på hovudet og på føtene. Ingen torde hjelpe dei med å flytta liket, så saman med bestefaren gravla Suryono han "like a goat next to the main road" (Oppenheimer, 2012, 00:50:55). Deretter blei han og familien sendt i eksil: "We were dumped in a shantytown at the edge of the jungle" (Oppenheimer, 2012, 00:51:22). Derfor har han heller aldri hatt nokon skulegang, og har sjølve måtta læra seg å skriva og lesa. Medan han fortel ligg kameraet ofte på Anwar, og dei andre som er med på rekonstruksjonen, og sjølv vore med på slike ugjerningar. I starten er dei interesserte i å høyra, men etter kvart som historia utviklar seg surnar dei. Når Suryono er ferdig med å snakka avfeiar overgriparane det han har sagt med at det blir ei alt for komplisert historie å ta med i filmen, og at filmen allereie er planlagt i detalj (Oppenheimer, 2012, 00:52:07). Seinare skal Suryono spela ein som blir torturert av dei ekte overgriparane. Dette er ei vond scene, der det blir klippa til reaksjonsbilde av Anwar. Han smilar usikkert og lener seg til venen sin Adi Sulkadry, han kviskrar "It's sadistic, Adi" (Oppenheimer, 2012, 00:55:40). Smilet forsvinn sakte medan han ser på scenen som utspelar seg. Suroyono gret nå ekte tårer, han siklar og det kjem snue ut frå nasen hans. Realismen i situasjonen ser ut til å søkka meir og meir inn for Anwar, som i neste klipp ser på Suroyono med ei alvorleg mine, det litt usikre smilet er nå heilt borte (Oppenheimer, 2012, 00:56:11). Publikum kan ana at ei tvil er i ferd med å veksa seg større i Anwar. På ein fisketur med venen Adi fortel Anwar at han har maredraumar, og føreslår sjølve at det kanskje er fordi han kvelte menneske med ståltråd og

såg på då dei døydde. Adi meiner han har maredraummar fordi han er svak og at det berre er snakk om ein “nerve disturbance”, han føreslår at Anwar går til ein “nerve expert” og får “nerve vitamins” (Oppenheimer, 2012, 00:47:10). sjølv om han ope snakkar om maredraumane, ligg det framleis ein subtekst om at det som plager han, og det som er kjelda til maredraumane, ligg på eit djupare nivå i han, eit nivå han ikkje snakkar om. Dette kan vera knytt opp til ein menneskeleg visse om at det er galt å drepa, og ei visse om at historiene dei fortel for å forsvara drapa berre er løgn. Etter denne subteksten blir presentert, og spesielt etter at symptomet er verbalt uttrykt ligg denne subteksten som eit tjukt lag i dei fleste scenane, og det er i rekonstruksjonane Anwar verkeleg blir sett på prøve.

Utviklinga skjer likevel i små steg. Etter dei t.d. har gjort ein storslått rekonstruksjon av ein massakre som Pancasila Youth gjennomførte på innbyggjarane i Kampung Kolam i 1965 (Oppenheimer, 2012, 00:25:29) med fleire skodespelarar og ekte flammor, seier Anwar: “Honestly, I never expected it to look this awful” (Oppenheimer, 2012, 01:33:20). Han snakkar vidare om barna, dette skjedde med. At dei eigentleg blei utsett for tortur. “They will curse us for the rest of their lives” (Oppenheimer, 2012, 01:33:57), slår han fast.

Det kan sjå ut som om Anwar slit meir og meir med dei fæle detaljane i rekonstruksjonane, som han utset seg sjølv for. I neste rekonstruksjonsscene er det Anwar som skal spela den som blir kvelt med ståltråd. Anwar ser langt svakare her (Oppenheimer, 2012, 01:36:54). Etter å ha blitt utsett for intenst skodespel med kniv mot strupe og trugslar tar dei ein liten pause. Anwar ser prega ut i pausen, pustar forsiktig ut, og drikk så vatn. Etterpå held dei fram med rekonstruksjonen. Anwar får ståltråd rundt halsen og bind for augo. Herman dreg i andre enden av ståltråden og stramar. Det kjem lydar frå Anwar som kan likna på brekningslydar. Utan å seie noko ristar Anwar diskret med handa på den sida Herman står på. Det kan sjå ut som om det er eit skjult teikn til Herman om å slutta, eit teikn han kanskje ikkje trur blir fanga opp av kamera. Herman går med ein gong bort til Anwar og ser til at det går bra med han. Anwar seier han ikkje kan gjera det på ny, og ser prega ut. Herman roper til crewet at dei må skaffa han vatn (Oppenheimer, 2012, 01:40:16).

Seinare skal Anwar sjå denne rekonstruksjonssenen på video. Medan han ser på byrjar han å stilla spørsmål. Han lurar på om menneska han torturerte følte det same som han følte då

han spelte inn scenen. "I can feel what the people I tortured felt" (Oppenheimer, 2012, 01:47:02), seier han. Han utdjuar å forklarar at all terroren tok bustad i kroppen hans, før Oppenheimer bryt inn og seier at dei han torturerte hadde det mykje verre, for dei visste at dei skulle døy. Anwar visste det var film. Anwar tenker seg om før han svarer "But I can feel it, Josh. Really, I feel it. Or have I sinned? I did this to som many people, Josh" (Oppenheimer, 2012, 01:47:47). Medan han seier dette startar han å gråte. Det blir deretter klippa til siste scene. Han har nå på seg gul dress, det er kveld, og han går opp på taket, der subteksten hans først blei antyda. Han skal nå gjera denne biten om att. Fortelja om drapa og metoden sin. Han byrjar å forklara at han på dette taket drap og torturerte fleire menneske. Han står lenge roleg, før han seier: "I know it was wrong - but I had to do it" (Oppenheimer, 2012, 01:50:05). Etter å ha sagt dette byrjar han å brekka seg. Han går bort til enden av taket og lener seg over ei grop, medan brekningane held fram. Det er som om han prøver å spy, men ingenting kjem ut. Etterpå spyttar han og prøver å henta seg inn. Alt dette føregår i eitt og same *take*, utan klipp, og varer til saman i meir enn halvanna minutt (01:49:31-01:51:10). I neste klipp har han sett seg ned. Han tar opp ståltråden og går i gang med å fortelja om metoden, men det går ikkje lengje før han på ny må bryta på grunn av brekningar. Han vender seg mot gropa og kjem med gjentakande brekningar, ein kan sjå at heile kroppen hans krøllar seg. Det tar ei lita stund før riene er over. Han blir sitjande stille, og kikka ut i lufta. I neste klipp går han ned trappa frå taket, og ut på gata. Deretter kjem rulleteksten.

Gjennom desse scenane har altså Anwar sitt dilemma, hans tvil, hans løgn, gått gjennom filmen som ei raud linje, og enda opp i eit klimaks. Pagh Andersen seier det går ei boge gjennom filmen mellom dei to tak-scenane. Frå cha-cha-cha til brekning:

Ein kan overordna seie at det er to endepunkt i ei kurve i Anwar si karakterutvikling. Grunnen til at Joshua byrja å filma Anwar var fordi han hadde ei opning i si forteljing, fordi han hadde maredraumane. Og ein kan seie at det er desse han dultar bortti, ein kan seie at han dultar bortti Anwar si underbevisstheit. I ei reise mellom dei to ytterpunkta er det ei langsam tvil som blir større og større. Og vomitting-scenen er det emosjonelle klimaks (Pagh Andersen, 2022)

Heile denne raude tråden, er altså samanvevd med rekonstruksjonsprosjektet, og det er rekonstruksjonsprosjektet som til slutt skaper så mykje press på han at han på eit vis erkjenner det han har gjort, noko som for dramaturgien sin del skapar eit markant vendepunkt:

These reconstructed self-stagings started a process in Anwar that in the end turned him into a weak old man. He had lost the narrative that gave his gruesome actions meaning. (Pagh Andersen, 2021, s.118)

Det er mange scenar gjennom filmen som er autentiske på den måten Pagh Andersen definerer det. Men sidan det er Anwar som gjennom klippen blir utvikla som hovudkarakter, er det også hos han dei mest reindyrka, og kanskje også emosjonelt kraftfulle, autentiske augeblikka ligg. Scena når Anwar har ståltråd rundt halsen og med ei diskret handrørse stoppar rekonstruksjonen har er ei slik scene som har dette ukontrollerbare, ikkje-repeterbare ved seg: "...he loses control of his performance, stops the filming, and at that moment is authentic" (Pagh Andersen, 2021, s.122). Men også hans eigen reaksjon på denne rekonstruksjonen er eit slikt augeblikk. I intervju med Oppenheimer, etter han har sett rekonstruksjonen, byrjar han å gråte og spør om han har synda. Dette er eit døme på det Pagh Andersen meiner når han seier at autentiske augeblikk også kan oppstå i intervju: "It can also occur when a character, in mid interview, reaches a new insight that they have never thought of before" (Pagh Andersen, 2021, s.45). Pagh Andersen kallar innsikta Anwar her får for vendepunktet i filmen (Pagh Andersen, 2022). Det var då han såg denne takinga i råstoffet han visste han at det var noko menneskeleg det gjekk an å jobba med (Pagh Andersen, 2021, s.118). Den siste scenen på taket kallar han eit emosjonelt klimaks (Pagh Andersen, 2022), og dette er også ei av desse tre scenane som er mest autentiske opp mot Pagh Andersen sitt eige omgrep.

It's during these moments of authenticity that genuine feelings come to the surface. It is in "the crack in the performance" that the viewer gets a chance to see Anwar the human being, and the difference between lies and truth becomes clear (Pagh Andersen, 2021, s.122).

At desse scenane skjer i eit samfunn der det beint fram er farleg å så tvil om folkedrapet i 1965 var rett, at det som skjer i scenane skjer med ein som var med på å gjennomføra drapa, at kjem til uttrykk både verbalt men også kroppsleg og at erkjenninga går stikk i strid av det han verbalt har uttrykt når han har skrytt av drapa gjer at scenane i aller høgste grad står fram som augeblikk "...that is so surprising or shocking that both those in front of the camera and those behind it forget that a film shoot is going on" (Pagh Andersen, 2021, s.45). Oppenheimer, som sjølv var på taket i den siste scena, har sagt følgjande om det som skjer der:

I think the last thing you want to do is find words for what is happening to him there— it is purely a disruptive space. Cracks are appearing in the middle of a sentence, and the rupture is traumatic (Lusztig, 2013, s.52).

7.3.3 Å mista kontroll i kontrollerte rammer

I *Rekonstruksjon Utøya* startar sjølv rekonstruksjonane etter at Rakel har fortalt at det ikkje blei noko disko i 2011. Rakel er først saman med fleire av skodespelarane medan ho forklarar kor dei skal bevega seg i forhold til dei kvite strekane ho har teipa opp, og kva dei kvite strekane representerer. Undervegs, medan ho flytter seg rundt, fortel ho roleg om det ho såg og korleis ho opplevde det. Mellom anna forklarar ho at ho ikkje følte det var ekte då ho såg terroristen drepa ein ungdom: "Eg ser det eg ser men eg får ei kjensle av at dette ikkje er ekte, det er skodespel" (Javér, 2018, 00:13:39). Utan at me har fått noko særleg med informasjon om kva som skal skje i rekonstruksjonen, seier Rakel nå at dei kan starta med det første smellet frå stigen. Skodespelarane startar roleg. Kameraet ligg i hovudsak på Rakel som ser på, berre av og til på skodespelarane og rekonstruksjonen. For eksempel når kvinna som spelar Rakel latar som om ho heng fast i eit gjerde, og det kjem ei anna forbi og seier "sorry, Rakel" før ho spring vidare. Etter dette blir det klippa til eit tett bilde av ansiktet til Rakel, ho ser alvorleg ut, augo følgjer rekonstruksjonen. Lyden av smell frå stigen kjem regelmessig, før det stoppar. Det blir klippa til ein total der fire skodespelarar ligg og spelar døde på golvet, og Rakel som går roleg mot dei og forbi dei. Ho snur seg, ser på dei, og pustar ut med ein "ah"-lyd. Ho er tydeleg sterkt prega.

Det som skjer i reaksjonsbilda i ansiktet på Rakel her, kan neppe verken instruerast eller reproduserast. Det er noko unikt som oppstår som ein reaksjon på nettopp denne rekonstruksjonen i eit nå, utan at nokon har kontroll over det. Publikum har fått informasjon om at det er dei overlevande som, på oppdrag av regissør og med hans spelereglar, har forma innhaldet saman med skodespelarane. Ein kan forenkla teikne opp det som skjer på følgjande vis:

Filmskapane gir oppdrag og reglar -> Overlevande gir instruksjonar og kontekst -> Skodespelarane spelar det ut -> Overlevande og skodespelarane reagerer på det som blir spelt ut -> filmskaparane filmar reaksjonane, som er dei sterkaste autentiske augeblikka.

I denne kjeda er det naturleg å tenka at filmskaparen mister kontroll over situasjonen i kvart ledd. Også dei overlevande mister kontroll ved å overlata historia si til skodespelarane. Dermed kan ein seie at ingen har kontroll over kva som faktisk vil skje i enden av kjeda. I sjølve reaksjonsaugeblikket. Verken skaparane, dei overlevande eller skodespelarane. Basert på dette kan ein, paradoksalt nok, seie at det er fråvær av kontroll, innanfor strengt kontrollerte rammer. Augeblikka publikum er vitne til når dei overlevande får sjå resultatet ligg tett opp til det Pagh Andersen kallar autentiske augeblikk høgna av historieforteljing, sidan dette skjer som resultat av all oppbygging som har føregått. At filmen også har avklart ovanfor publikum korleis sjølve filmprosessen fungerer, kan vera med på å gi publikum tillit til autenticiteten i augeblikka, som igjen kan forsterka kjensla av emosjonell sanning.

Rakel sin rekonstruksjon held fram gjennom rekonstruksjonar brote opp av instruksjonar, heilt til historia ho fortel enda med at ho kom seg i tryggleik. Når Rakel sin rekonstruksjon er over, går alle av scenen og ut på bakrommet. Kameraet følgjer Rakel som blir møtt av Mohammed som gir henne ein lang klem. Når klemmen er over ser ein i andletet at det har vore tøft å gå gjennom rekonstruksjonen. Det blir klippa til eit eksteriør bilde av eit fjell utanfor. Deretter får ein sjå Rakel pakka ut sykkelen, og eit dronebilde følgjer henne. Nå er det også lagt på musikk. Ho er nå ute i naturen, ein kan sjå på dette som at ho nå har byrja den psykiske restitusjonen, etter å ha blitt mentalt nedbroten.

Under den same musikken blir det klippa til eit bilde der ungdommane er ute og samlar inn ved til eit bål. Det er god stemning. Det blir klippa til at dei sit og griller pølser ved bålet. Mohammed set seg ned ved eit vatn. Deretter blir det klippa til nok eit landskapsbilde, der det står Mohammed. Rakel sitt kapittel er over.

Filmen held fram på denne måten gjennom alle dei fire overlevande. Alle har ulike historier, og ulike måtar å reagere på. Filmen skiftar mellom det som handlar om rekonstruksjonane, og samholdet og det sosiale backstage og ute i naturen. Her har fleire av dei involverte, både skodespelarar og overlevande samtalar om det som skjedde, og korleis dei lever med det. Jenny, som nesten ikkje klarte å gå i gang med sin rekonstruksjon, avsluttar rekonstruksjonen sin med då ho fann ut at kjærasten hennar ennå var i live. Kameraet ligg tett på henne når ho ser på omfamninga, fjeset hennar bryt ut i eit smil (Javér, 2018, 01:00:20). Den siste rekonstruksjonen er med Torje. Her blir det bygd opp spenning rundt kva som skjedde med storebror hans. Gjennom rekonstruksjonen får ein sjå korleis han blei skoten fleire gonger, der ein gong var i hovudet, og medan han blei skoten vinka han til Torje, for å få han til å symja vekk for å koma seg i tryggleik. Torje forklarar i samtale med skodespelaren som spelar han sjølv at han ikkje klarer å kjenne på det som skjedde. Han forklarar at han kjenner på det i eit halvt sekund, så er det som om eit maskineri set i gang i han, og han distanserer seg. I løpet av rekonstruksjonen kan det opplevast som om han går gjennom ein transformasjon på dette område. Ein kan sjå at Torje heilt klart er kjenslemessig påverka av å sjå skodespelarane dramatisera hans eigne minner frå set som skjedde (t.d.. Javér, 2018, 01:23:45). Når ein som publikum er sikker på at det ikkje kan ha gått bra med bror til Torje, fortel Torje at han overlevde og har det fint i dag. Dette er eit slags kjenslemessig mettingspunkt for kva skodespelarane, som nå har rekonstruert fire overlevande sine historier, klarer. Sjølv om det er glede over utfallet av historia, bryt skodespelarane ut i gråt og latter om kvarandre, og ein ser også enkelte som må kasta etter pusten. Scenen blir avslutta med at dei samlar seg om ein gruppeklem (Javér, 2018, 01:26:30). I neste klipp kastar ein av skodespelarane jernstonga som han har brukt til å laga skotlydar. Etter dette er ein tilbake backstage. Torje snakkar til alle:

Viss det helvete som me har rekonstruert der inne, kan hjelpe folk til å ta vare på kvarandre, og vera glade i kvarandre, og viss det gir ei større innsikt så er det så

utruleg mykje lettare å bera for meg. Viss det kan hjelpe andre, (Javér, 2018, 01:27:43)

Filmen sluttar med ein slags avslutningsmiddag, der alle er festkledde inne i filmstudioet. Torje, Jenny og Mohammed teipar opp ein firkant og inviterer folka til å koma å dansa på det nye dansegolvet. Ein kan høyra nokon seie “Nå blir det disko her” (Javér, 2018, 01:29:04). Deretter dansar alle til songen *Riv i hjerte* av Sondre Justad.

Kvart kapittel i *Rekonstruksjon Utøya* er klippa saman på ein måte som resonnerer til tradisjonell historieforteljing. Kapitla er igjen del av ei heilskapleg historie som handlar om heile prosjektet og alle involverte. Historieforteljinga skjer på to nivå, både det som har skjedd, altså innhaldet i rekonstruksjonane og det som skjer nå, altså effekten av rekonstruksjonane og samhaldet mellom ungdommane. Det er det som skjer i nå-et som er mest sentralt i filmen. Det kjem til uttrykk ved at historiene som høyrer fortida til står fram som mindre kausale og meir fragmenterte og usamanhengande enn det som skjer i nå-et. Dessutan blir gjennomføringa av sjølve rekonstruksjonane berre delvis filma, då kameraet heller ligg på ansikta til dei som ser på. Desse historiene kjem delvis fram gjennom instruksjon og skodespelet i rekonstruksjonane, og ofte reint verbalt. Det er i nå-historia filmen er samanhengande og fokusert. Det mest interessante med hendingane dei fortel om, er korleis dei speglar seg i dei overlevande i dag, og i kva grad dei overlevande og skodespelarane kan finna styrke til å koma seg gjennom dei, og på den måten oppleve det Rakel kalla ein slags restitusjon. Rekonstruksjonen, alvoret på scenen, er den store prøvelsen dei overlevande må gjennom for å koma ut styrka på andre sida.

I Torje sitt kapittel blir Utøya-historia brukt meir aktivt. Det blir allereie frå start planta ei spaning knytt til om broren overlevde eller ikkje. Til slutt får ein svaret i eit overraskande vendepunkt, eller omslag.. Det er likevel måten denne overraskande vendinga blir tatt imot av dei slitne skodespelarane og korleis summen av desse inntrykka påverkar Torje, som gir det emosjonelle klimaks, og det. Aristoteles ville kanskje ha kalla det gjenkjenning hos karakter (gitt av handlingselementa), som skjer saman med eit omslag i handling (Aristoteles, ca. 330 fvt./2008, s. 53 og 71). Den mest sentrale historielinja, er også i Torje sitt kapitlet, den som skjer i nåtid. Det finst element av dette i alle kapitla, men dramaturgien er

tydelegast i Torje-kapittelet. I filmteksten kan ein lesa at Torje går frå å vera emosjonelt lukka, til å bli emosjonelt opnare, ein transformasjon som skjer på grunn av rekonstruksjonsprosessen, ein transformasjon publikum får vera vitne til i eit autentisk nå, formidla i subtekst. Og som tidlegare vist til i Brinckmann sin tekst (2014, s. 182), treng publikum i dokumentarfilm berre eit lite teikn på forandring eller innsikt i kjensler, for at det skal gi stor emosjonell utteljing.

Når dei overlevande blir vitne til sine eigne rekonstruksjonar skjer det noko som er vanskeleg å setja ord på. Når Rakel til dømes ser veninna, som spring frå henne, og kameraet ligg tett på henne, skjer det noko i augo. Sjølv om det er vanskeleg å seie kva det er, kan ein i alle fall seie at det er noko ikkje-verbalt, noko emosjonelt. Javér seier følgjande om augeblikka:

Det finst augeblikk i rekonstruksjonane når så og seie maska faller. Det finst augeblikk hos Torje, tykkjer eg, når maska faller når han ser på sine rekonstruksjonar, og ein kan på ein måte seie at dei forflytter seg mentalt tilbake til Utøya. Og det går an å filma, og eg tykkjer me har filma det i *Rekonstruksjon Utøya*. Og så kan ein spørja om det er meir autentisk då? Kva er det egentleg? Det er klart at det er meir vernlaust. Panseret er borte på eit vis. Visiret er ope. Ein kan sjå det i augo (Javér, 2022).

Både gjennom klipp og utsnitt gir filmen publikum rom til å utforska augo, og fjesa til dei overlevande, medan dei ser på rekonstruksjonane. Ifølgje Pagh Andersen er augo ein viktig port inn til det subtekstuelle (Pagh Andersen, *Order in Chaos*, 2021, s. 34). Fråværet av kontroll, at scena er ladd med emosjonell subtekst og at alt føregår i eit nå, er alle sterke indikatorar på at dette er snakk om scenar som fell under Pagh Andersen sitt autentisitetssomgrep. Ein ser også at desse indikatorane ikkje er avhengige av rammene rundt augeblikka. At dei skjer innanfor eit kunstig univers skapt av regissøren ser ikkje ut til å ha noko å seie i spørsmålet om autentisitet, altså om augeblikka er i stand til å skapa ei subjektiv oppleving av sanning hos publikum, ifølgje Pagh Andersen:

Det kloke valet dei gjer der er at kameraet blir på dei som har opplevd det og iscenesett det. Så det er atteropplevinga av det. Fordi i ansikta i overlevarane ser ein eit autentisk nå for meg, medan rekonstruksjonen føregår (Pagh Andersen, 2022).

Også for Javér skjer det noko veldig spesielt i desse augeblikka.

Det er visse augeblikk, visse blikk hos overlevarane, som absolutt ikkje går an å beskriva i ord, men som ber med seg noko spesifikt og unikt, som ein ikkje ser i alle filmar, og det trur eg publikum tar med seg (Javér, 2022)

Rekonstruksjonane kan altså, slik Niels Pagh Andersen ser på det, opna opp for at publikum kan kjenna på ei subjektiv oppleving av emosjonell sanning, men kva er denne emosjonelle sanninga for noko? Ifølgje Carl Javér hadde det ikkje vore eit poeng å laga filmen om dette var noko som gjekk an å uttrykka i skrivne setningar. Han meiner at dette spesifikke noko, som er ein del av Utøya-terroren, berre kan formidlast gjennom film.

Det er det som er det unike med film, at ein ikkje kan seie alt, men eg vil seie at summen av det ein ser, når ein ser *Rekonstruksjon Utøya*, er *det*. Opplevinga i deg er *det*. Og den opplevinga er delvis ulik, men eg trur også at det finst delar som er lik hos dei som ser den. (Javér, 2022)

At denne subjektive opplevinga også har element av noko felles, er i kjernen av det som Niels Pagh Andersen sjølv peiker på som eit paradoks i sin eigen definisjon av autentisitet.

Det også eit historieforteljingsselement som strekk ei boge over heile prosjektet, og held det saman. Det er plantinga av at dei aldri fekk gå på disko i starten og at ein vender tilbake til dette i slutten når dei lagar eit disko, og gjennomfører det. Dette kan lesast som eit bilde på at dei har tatt makta over historia, over minna sine, og at rekonstruksjonsprosjektet er grunnen til at dei har klar dette. Altså nett slik Rakel ønskte. Å koma styrka ut på andre sida.

8. Etske perspektiv

Det er vanskeleg å skriva om *The Act of Killing* og *Rekonstruksjon Utøya*, utan å seie noko om etikken knytt til filmene. For det er slik at spesielt *The Act of Killing*, men også *Rekonstruksjon Utøya*, har fått kritikk som er knytt opp til dei etiske sidene ved filmene og metoden dei bruker. Ein type kritikk, som er felles for begge, er korleis filmene forhold seg til dei faktiske historiske hendingane dei tar utgangspunkt i. Denne kritikken går på kva dei kva dei kunstige stiliserte grepa lærer oss om den faktiske massakren på Utøya i *Rekonstruksjon Utøya* og det faktiske folkemordet i Indonesia i *The Act of Killing*. Den britiske journalisten og dokumentarprodusenten Nick Fraser er ein av *The Act of Killing* sine mest markante kritikarar, han var redaktør for Storyville i BBC då filmen kom ut. Storyville er ein serie som skal syna fram dei beste internasjonale dokumentarfilmene, men han ville ikkje visa *The Act of Killing*. Han skreiv ein av artiklane i spesialutgåva av *Film Quarterly* (2013), her slår han bastant fast at “their film does not enhance our knowledge of the 1960s Indonesian killings” (Fraser, 2013, s. 22). Han meiner at rekonstruksjonane er fråstøytande, at dei fortel lite av viktighet, og kjem i vegen for den historiske hendinga. Og at filmen på sett og vis er forelska i sitt eige grep:

Documentaries (...) can be undone by too much ambition. Too much ingenious construction and they cease to represent the world, becoming reflected images of their own excessively stated pretentions (Fraser, 2013, s. 21).

I ei melding av *Rekonstruksjon Utøya* i *Stavanger Aftenblad* (2018) blir det peika på som problematisk at det er vanskeleg å henga med i dei faktiske historiene som dei overlevande fortel frå Utøya. Det blir mellom anna peika på at dei kvite strekane på golvet er forvirrande, og at sjølve rekonstruksjonen eigentleg står i vegen for dei historiske forteljningane.

Selve rekonstruksjonene var nok en viktig bearbeidelse av hendelsene for alle de deltakende ungdommene, men rent filmfortellerteknisk har det ikke den store verdien for oss seere (...) Og når filmen, kanskje for å kompensere for dette, lar

kameraet hvile for mye på de sjokkerte og tårevåte ansiktene til noen av «skuespillerne» istedenfor å være i historien, blir også det en distraksjon (Bie, 2018).

Begge disse kritikkane baserer seg på ei slutning om at filmene har eit mål om å lære publikum om kva som faktisk skjedde i dei historiske hendingane. Dette har kanskje blitt ei naturleg forventning å knyta til ein dokumentarfilm, i alle fall om ein tenker at det er ein journalistisk dokumentarfilm. Men som me har sett i analysen blir den historiske konteksten i begge filmene avklart heilt i starten av filmene, i komprimert informativ og oppsummerande tekst. Deretter rettar skaparane i stor grad blikket innover i enkeltmenneske og korleis dei historiske hendingane eksisterer i dei involverte i dag. I den forstand er rekonstruksjonane sitt element av retrospektiv tolking, som Bill Nichols kallar det i hans omtale av *The Act of Killing*, eit særst viktig og relevant element: "...one a record of the original events would have lacked" (Nichols, 2013). For Javér er dette eit vel så viktig element å dykka ned i, som andre sider av Utøya-terroren:

Dette er ei slags boring ned i minna til fire overlevande, og eg vil seie at han fortel noko essensielt om kva terroråttaket mot Utøya var, som ein ikkje når med andre filmar (Javér, 2022)

Målet til Joshua Oppenheimer, med *The Act of Killing*, har heller aldri vore at den som ser på skal få best mogleg historisk kunnskap om det som skjedde:

The Act of Killing does not claim to be any kind of complete or coherent view of what happened in 1965 in Indonesia in general. What the film is really concerned with is how human beings deal with guilt. (Lusztig, 2013, s. 52)

Co-produsent av *The Act of Killing* og dokumentarfilmskapar Werner Herzog meiner måten rekonstruksjonsmetoden er brukt på gir publikum viktigare sanningar enn ein faktabasert dokumentar ville gjort:

I believe that documentary filmmaking (..) has to move away from the pure, fact-based movies, because facts, per se, do not constitute truth. That's a big, big, big mistake.

Otherwise the Manhattan phone directory would be the book of books. Four million entries, every single one factually correct. Mr. Jonathan Smith, his address and telephone number can be verified correct. But whether he has nightmares or whether he cries into his pillow each night, we do not know (Vice, 2013, 05:20).

Likevel kan ein ikkje undergrava at dei historiske hendingane er sentrale som kontekst og utgangspunkt for filmene. Dessutan er det avgjerande at menneska som er med faktisk var ein del av dei faktiske hendingane. Som me har sett meiner Lothe at ein dokumentarfilm på ein eigen måte er “forplikta på det som faktisk (historisk) har hendt” (Lothe, 2016, s. 35). Her kan ein argumentera for at filmene i den korte tekstoppsummeringa leverer på det faktiske, og at dei deretter dedikerer seg til å gi eit bilde av subjektive og emosjonelle dimensjonar knytt til dei historiske hendingane, som ikkje handlar om kva som faktisk og historisk er korrekt.

Rekonstruksjon Utøya har også fått kritikk for etikken i å bruka metoden på unge menneske med traume, som openbert opplever det som ei påkjenning å gå gjennom rekonstruksjonane. Dette elementet adresserer filmen sjølv også i opningsteksten, ved å gjera det klart for sjåaren at ein psykolog er involvert i prosjektet. Likevel stiller meldaren i Dagbladet spørsmålet: “Hvorfor må egentlig Utøya-ofrene utsettes for dette?” (Hobbelstad, 2018). Ho lurar på kva som er hensikta med prosjektet, og ser ikkje kva Javér oppnår med det “fikse” grepet, som ho meiner får terroren til å stå fram som teater, “noe det er veldig om å gjøre å huske at det ikke var” (Hobbelstad, 2018). Ved å invitere ekte menneske med i ein film ligg det eit etisk ansvar hos filmskaparen (Nichols, 2010, s. 48). Dette ansvaret handlar m.a. om dei uføreseielege konsekvensane dokumentarfilmen kan ha for dei som er representert i han, derfor er det ifølgje Nichols viktig at skaparane gjer etiske vurderingar som har til hensikt å minimera skadefull effekt (Nichols, 2010, s. 52). Involveringa av ein psykolog er eit slikt omsyn. Likevel er det langt frå ein garanti for at dei dei involverte ikkje opplever ubehagelege eller skadelege verkingar av metoden og eksponeringa når det kjem ut som ein film. For Carl Javér er det viktig å få fram at dei involverte i ettertid har sagt at opplevinga var positiv for dei, samstundes meiner han at det må vera ei nerve når ein lager film:

Og svaret på kvifor dei må gå gjennom det, for å bruka den formuleringa, er at dei vil minnst og dei vil gå vidare og dei vil også fortelja om det. Så dei har eit eige behov (Javér, 2022).

I filmmeldinga i Dagbladet samanliknar meldaren metoden i *Rekonstruksjon Utøya* med metoden i *The Act of Killing*. Ho meiner det fungerer betre når metoden blir brukt på overgripingar enn på overlevingar.

Det setter i gang underlige prosesser, en ansvarliggjøring det blir vanskelig å flykte fra, uten at filmskaperen trenger å legge det på dem. Men i det tilfellet var det snakk om å få noen til å forholde seg til valg de hadde gjort. «Rekonstruksjon Utøya» handler om de som ble ofre. De har mindre å ransake seg selv for (Hobbelstad, 2018).

Men også *The Act of Killing* har mottatt kritikk for å bruka subjektiv rekonstruksjon opp mot grufulle ugjerningar. I motsetnad til Hobbelstad har Fraser store problem med at filmskaperane lar drapsmenn i makt få lov til å skryta av historiene sine, og at filmskaperane gir dei alle moglege verktøy til å rekonstruera hendingane på storslagne måtar. Då *The Act of Killing* blei nominert til Oscar, blei ein versjon av FQ-artikkelen publisert i *The Guardian*, med overskrifta: “*The Act of Killing: don't give an Oscar to this snuff movie*” (2014). Om metoden skriv Fraser følgjande: “Getting killers to script and restage their murders for the benefit of a cinema or television audience seems a bad idea for a number of reasons” (Fraser, 2014). Vidare skriv han at det ikkje er fordi drapsmennene utleverer så mykje at han slit med det, men fordi at det dei utleverer er så lite viktig: “Of course murderers, flattered in their impunity, will behave vilely” (Fraser, 2014).

I feel that no one should be asked to sit through repeated demonstrations of the art of garrotting. Instead of an investigation, or indeed a genuine recreation, we've ended somewhere else – in a high-minded snuff movie (Fraser, 2014).

Å la ei side av ei konflikt få styre narrativet i så stor grad som skjer i *The Act of Killing* er eit openbert etisk problem. Det bryt t.d. tvert med det Lothe skriv om at dokumentarfilm i eit etisk perspektiv konsekvent og tydeleg skal framstilla (visuelt og som regel også auditivt)

hendingar, prosessar og personar på ein etterretteleg måte, som ikkje vrir på eller utelèt vesentlege fakta, og som gir eit mest mogleg nyansert og fullstendig bilde (Lothe, 2016, s. 36). Også skaparane erkjenner at dette er eit radikalt val dei har gjort, som ikkje har vore lett, men som dei meiner er heilt nødvendig om ein skal klare å tilnærma seg tematikken på ein måte der ein unngår at publikum får ein distanse til karakterane som blokkerer for ei utforskinga av vondskap, sjølvmedvit og uredeleg historieforteljing (Pagh Andersen, 2021, s. 128). Joshua Oppenheimer formulerer seg på denne måten:

The film's fundamental moral challenge is to ask people to see themselves somehow in the perpetrators, and that is why the survivors cannot be in the same film (Lusztig, 2013).

Niels Pagh Andersen erkjenner, med utgangspunkt i dette, at filmen eksisterer i eit "etisk grenseland" (Pagh Andersen, 2022). Han meiner likevel at det av og til også kan vera viktig å utfordra måten ein tradisjonelt fortel historier:

A film that is told from the executioners' POV opened up many discussions (for me this is the best that can happen with a film). It created chaos in our normal order, forcing us to ask questions about how we choose to tell stories, dividing the world into Good and Evil (Pagh Andersen, 2021, s. 116).

Utanfor filmteksten er det også ein del informasjon som filmskaparane forsvarer det radikale valet med. Joshua Oppenheimer har i fleire intervju slått fast at både overlevande og menneskerettsorganisasjonar støtta det han gjorde, og ønskte at han skulle gjera det, for dette var frå deira perspektiv den einaste måten å få fram den grufulle "sanninga" om det som hadde skjedd frå førstehandskjelder (Salam, 2014). Dessutan lagde dei også filmen *The Look of Silence* (Oppenheimer, 2014), som Pagh Andersen kallar ein "companion piece" til *The Act of Killing*. Dette er ein film der dei følgjer Adi, som fekk broren sin drepen på 1960-talet, medan han konfronterer overgripar etter overgripar på jakt etter svar på kva som skjedde med broren. Denne filmen har ei meir tradisjonell dokumentarisk tilnærming, som til dømes Fraser omtaler som "a more factual account of the same massacre" (McLane, 2020).

Pagh Andersen omtaler denne filmen som noko dei skulda offera etter å ha laga *The Act of Killing*:

The Act of Killing's success, and our shared strong sense that we owed the victims their own film, provided us with the right combination of confidence and humility (Pagh Andersen, 2021, s. 128).

Også Carl Javér, som meiner at *The Act of Killing* er ein av dei beste dokumentarfilmene nokon gong laga, har store utfordringar med etikken i filmen. Han trur t.d. eit vestleg publikum hadde hatt større utfordringar med filmen, dersom handlinga hadde føregått i Europa (Javér, 2022). Dette er også eit poeng Fraser trekk fram (Fraser, 2014). For Javér er *The Look of Silence* avgjerande for korleis han ser på *The Act of Killing*, for han er dette to filmar som må sjåast på som delar av ein heilskap. Gjennom filmene meiner han at det kjem fram ei kjensle av at Oppenheimer sitt hjarte ligg hos offera, samla sett gjer dette at det fungerer etisk for Javér, og at målet heilagar middelet (Javér, 2022). Likevel: Isolert sett meiner Javér at *The Act of Killing* er "etisk ubehageleg" og har ein tendens til "å tippe over etisk" (Javér, 2022). Både fordi mordarane får skryta over historiene sine, og at Anwar stiller oppe opp i ein film der regissøren har ein skjult agenda.

At filmen gir ei kjensle av at Anwar og dei andre overgriparane blir lurt med på eit prosjekt dei ikkje kjenner konsekvensane av og intensjonen bak er det siste etiske momentet i dette kapitlet. Joshua Oppenheimer meiner sjølv at han ikkje har lurt nokon med på filmprosjektet. Han seier samstundes at han ikkje har vore open om sine eigne intensjonar og hensikter med filmen (Salam, 2014). Også her er Niels Pagh Andersen open om at filmen er i eit etisk grenseland, og at det utfordrar hans eigen etiske grunnregel om å aldri vera med på å skada nokon med filmene sine, med følgjande unntak:

...for example, if we are talking about powerful institutions or public figures. But then the "harm" must be directed against the power that these figures or institutions represent" (Pagh Andersen, 2021, s. 39).

Sjølv om Joshua Oppenheimer ikkje lengre ser på det som trygt å returnera til Indonesia, og at det indonesiske crewet er anonyme for å unngå konsekvensar frå makthavarar i heimlandet, landar både Oppenheimer og Pagh Andersen på at Anwar ikkje tok skade i å vera med i filmen, sjølv om han på sett og vis utleverer kommunist-propagandaen og folkemordet som løgnfulle ugjerningar. Joshua Oppenheimer har sjølv skrive at han har prøvd å æra motet og openheita Anwar syner fram ved å presentera han som ærleg (Oppenheimer, Director's statements, u.d.) I ei melding Oppenheimer skreiv til journalist Caroline M Cooper etter at ho hadde skrive om *The Act of Killing* på nettstaden *Guernica*, skriv han at Anwar reagerte på filmen med å seie "Josh, it's a very honest film. It shows my story, and my feelings, honestly. I will always remain loyal to our film" (Cooper, u.d.). Oppenheimer uttrykte også at dei var klare til å hjelpa Anwar med å relokalisera han om det skulle bli nødvendig (Cooper, u.d.). Når Al-Jazeera, i ein TV-reportasje omtalt i *Cinemapoetica* (Siregar, 2015), møter Anwar er det ei litt anna historie som kjem fram. I ein skype-samtale mellom Anwar og Oppenheimer seier Anwar at han trur filmen som har blitt laga vil gi han store problem. *Cinemapoetica*-artikkelen er særskild kritisk til etikken i både *The Act of Killing* og *The Look of Silence*. Anwar Congo døydde i oktober 2019, og ifølgje BBC sin nekrolog tydar det meste på at Anwar helt fram sitt vanlege liv, også etter at filmen kom ut (Evans G. , 2019).

Korleis filmskaparar etisk forhold seg til subjekta sine er noko Bill Nichols skriv ein del om, han meiner at det er dokumentarfilmskaparane sitt ansvar å gjera grundige etiske vurderingar rundt dette: "...a sense of ethical regard becomes a vital part of the documentary filmmaker's professionalism" (Nichols, 2010, s. 59). Det kan likevel hende at det etisk vil vera meir rett å "hengja nokon ut". For om ein er for beskyttande ovanfor menneska som er med i filmen vil dette kunne gå på akkord med andre forpliktingar, til dømes ovanfor publikum, dokumentarfilmskaparen si oppfatning av sanning, eller det journalistar kallar samfunnsoppdraget, som handlar om å avdekka kritikkverdige forhold i samfunnet (Pressens faglige utvalg, 2021, punkt 1.4). Nichols kjem med konkrete døme på slike tilfelle gjennom ei rekke retoriske spørsmål knytt opp til viktige dokumentarfilm:

Should we tell someone we film that they risk making a fool of themselves or that there will be many who will judge their conduct negatively? Should Ross Mc Elwee

have explained to the woman he films in Sherman's March (1985) (...) that many viewers will see them as examples of coquettish, heterosexually obsessed Southern "belles"? Should Michael Moore have told the people of Flint, Michigan, he interviews in Roger and Me that he may make them look foolish in order to make General Motors look even worse? (Nichols, 2010, ss. 50-51)

Så også i spørsmål rundt det faktum at Joshua Oppenheimer spiller med doble kort, kan det liggja tunge argument for å bevega seg over i eit etisk grenseland, dersom ein meiner dette er noko som vil ha store positive samfunnsmessige konsekvensar. Ifølgje både Oppenheimer og Pagh Andersen har filmen ført til at ein har brote ein stillheit knytt til det som skjedde på 1960-talet i Indonesia, og korleis det påverkar dagens samfunn.

The Act of Killing actually changed Indonesia. The film opened up difficult discussions about the country's past, so that even the people in power were forced to relate to it (Pagh Andersen, 2021, s. 120)

Også BBC rapporterer om denne type endringar i den nemnde nekrologen om Anwar. Deira tidlegare Indonesia-redaktør fortel om ei heilt spesiell stemning på ei undergrunns illegal framsyning av filmen, som er bannlyst frå offisielt hald: "It was a packed house with an atmosphere akin to a rock concert and there was a sense that a wall of silence was being broken" seier ho i artikkelen (Evans G. , 2019). Slike samfunnsmessige effektar av ein film vil sjølvstøtt også vera med på å gi motvekt til dei openberre etiske problemstillingane som eksisterer isolert sett i sjølve filmteksten.

Generelt sett og oppsummeringsvis kan ein seie at dei etiske problemstillingane som kjem fram i kritikk knytt til metoden i dei to filmene, gjerne grunnar i eit spørsmål om kva dokumentarfilmane eigentleg handlar om og kva type dokumentarfilmar dei faktisk er. Dersom ein ser på *Rekonstruksjon Utøya* og *The Act of Killing* som journalistiske dokumentarar som ønsker å gi ei mest mogleg objektiv, faktabasert og realistisk framstilling av historiske hendingar, er det lett å forstå at metoden kan opplevast som. Tenker ein at dette er karakterdrivne dokumentarfilmar der ein ønsker å oppnå autentisitet i form av

subjektive opplevingar av sanning, der ein klipper på subtekst og opnar opp for at sjåaren sjølve skal tolka augeblikka, då vil metoden stå fram som mindre problematisk.

9. Oppsummering og konklusjon

Målet med denne oppgåva er å undersøka problemstillinga: *Korleis kan rekonstruksjon brukast til å framstille autentisitet i dokumentarfilm?* Autentisitetsomgrepet er i denne oppgåva avgrensa til Niels Pagh Andersen sin definisjon som ei subjektiv oppleving av sanning. Denne subjektive opplevinga av sanning ligg hos publikum og blir utløyst av det som skjer på lerretet. Det er viktig å presisera at autentisitetsomgrepet hans verken er knytt opp til realisme eller fakta, men altså heller til at menneska, universet deira og historia deira skal opplevast som sann. Derfor er også truverd og karakterutvikling gjennom historieforteljing sentralt, for å oppnå ei slik oppleving av sanning. Det er snakk om emosjonelle sanningar som ligg i subtekst, altså at den eigentlege meininga ikkje er uttalt i ord, men ligg utanfor orda. Når subteksten står i kontrast med teksten, så vil dette skapa ein friksjon mellom det performative og det autentiske i menneske, dette kallar Pagh Andersen “the crack in the performance”. Det er i spesielle augeblikk Pagh Andersen meiner publikum kan oppleva sterk kjensle av autentisitet. Uføreseielege augeblikk, som ikkje kan repeterast. Augeblikk der både filmskaparane og dei framføre kamera mister kontroll. Han kallar dei for “moments of truth” eller “the Authentic Now”, og dersom det ligg ein motsetnad i subtekst og tekst er det her ein kan seie at maska faller. Autentisiteten i desse augeblikka blir ifølgje Pagh Andersen høgna dersom dei er sentrale delar av ei historieforteljing, der karakterutviklinga har leia opp til augeblikka på ein måte som gjer at publikum, har fått kontekst og nødvendig empati til å kunne oppleva og tolka augeblikket, ei tolking som dermed også er rettleia av filmskaparane sin intensjon.

For å kunne seie noko om korleis rekonstruksjon kan brukast for å oppnå denne form for autentisitet er det gjort ein analyse av filmene *The Act of Killing* og *Rekonstruksjon Utøya*. Gjennom analysen og forskingsintervju med Niels Pagh Andersen, som har klippa *The Act of Killing* og Carl Javér, som er regissør for *Rekonstruksjon Utøya*, blir det vist til augeblikk i desse filmene som oppfyller Pagh Andersen sine krav til autentisitet i dokumentarfilm. Når rekonstruksjon er ein sær sentral del av begge filmene har det vore relevant å sjå på kva som karakteriserer forma for rekonstruksjon som er brukt, og kva rolle rekonstruksjonsgrepet spelar opp mot dei autentiske augeblikka.

I begge filmene blir rekonstruksjon brukt på ein utradisjonell måte, som ligg tett opp til det Rabiger kallar subjektiv rekonstruksjon. Dette er når rekonstruksjonen tar sikte på å skapa ein høgare tilstand av fantasifull identifikasjon med subjektet, og det ikkje nødvendigvis er eit poeng at han skal liggja tettast mogleg opp mot noko som faktisk har skjedd, men gi ei subjektiv oppleving av det. I både *Rekonstruksjon Utøya* og *The Act of Killing* er det historiske vitne, som sjølv skal laga sine eigne rekonstruksjonar av det dei har opplevd, dei har friheit til å fortelja kva dei ønsker på kva måte dei ønskjer, men innanfor visse rammer gitt av filmskaparane. I *Rekonstruksjon Utøya* er det fire overlevandar etter Utøya-terroren i 2011 som gjennomfører rekonstruksjonane i eit strengt stilmessig regime. I *The Act of Killing* er det drapsmenn, som var sentrale i å gjennomføra folkemordet i Indonesia i 1965, som rekonstruerer det dei gjorde, her har rekonstruksjonane har frie visuelle taumar.

Analysen og intervjuet syner at denne form for rekonstruksjon gir tilgang til subtekst hos karakterane, når kameraet ligg tett på andleta deira når dei aktivt må ta val og bestemma kva som skal rekonstruerast, og når dei er vitne til rekonstruksjonane dei sjølv har skapt. At desse reaksjonane blir filma i eit nå gir publikum tilgang på autentiske augeblikk, som kan gi ei subjektiv emosjonell sanning om kva dei historiske hendingane har gjort med dei spesifikke menneska som filmene fokuserer på. Denne subjektive sanninga kan sjåast på som ei brikke i bilete av kva terroren på Utøya var eller kva folkemordet i Indonesia var, men det er subjektive sanningar opplevingar av sanning som er ikkje-verbale, noko som gjer filmmediet veileigna til å fanga det opp. Både Pagh Andersen og Carl Javèr opnar også opp for at det kan ligga noko universelt i desse sanningane, altså nokre absolutte sanningar. Dette er eit paradoks i Pagh Andersen sitt forhold til autenticitet, som han sjølv er bevisst, men ikkje kjem seg rundt.

Det er gjennom historieforteljing filmene leier opp til desse augeblikka, her blir det m.a. jobba med å gi kontekst, empati og ei karakterutvikling som leier opp til eit vendepunkt, vendepunktet skjer gjerne i det autentiske augeblikket. Rekonstruksjonsmetoden er spesielt sentral for karakterutviklinga. I *Rekonstruksjon Utøya* har metoden ein dramaturgisk funksjon der han er eit hinder karakterane må gjennom for å oppleva eit mål på andre sida som er knytt til restitusjon, kontroll og makt. I *The Act of Killing* går hovudkarakteren inn i

rekonstruksjonsprosjektet med liv og lyst, men det startar ein prosess i han som gjer det vanskelegare og vanskelegare å gjennomføra dei grufulle rekonstruksjonane av drapa han har gjennomført. Til slutt må han bukka under, han klarer ikkje å rekonstruera meir, men samstundes har han kome til ei erkjenning av at han sjølv har synda. Altså kan ein seie at den dramatiske funksjonen til rekonstruksjonane i begge filmene er det McKee kallar å setja karakter under press, og ifølgje McKee er det vala ein karakter tar under press som syner ekte karakter. Dei overlevande står i presset, gjennomfører og kjem ut sterke. Overgriparen gir opp, innrømmer at han har vore fæl og går ut som ein slagen mann.

Filmene har også eit slags refleksivt lag der publikum får innblikk i korleis rekonstruksjonane blir til, også i dialog med filmskaparane, dette er informasjon som kan hjelpe publikum til å dekode det som skjer i dei autentiske augeblikka, det kan skapa truverd ved at filmskaparane utviser transparens og summen av dette inngår også i korleis publikum opplever dei autentiske augeblikka.

Altså kan ein konkludera med at måten subjektiv rekonstruksjon er brukt på i *The Act of Killing* og *Rekonstruksjon Utøya* er viktig for framstillinga av autenticitet i filmene. Dei fungerer nærmast som ein katalysator for å setja i gang prosessane i menneska. Det er viktig at desse personane har ein motivasjon for å gå inn i rekonstruksjonane, slik at dei har ein grunn for å stå i dei når presset aukar. Rekonstruksjonsmetoden tvingar fram handlingar i presens som fører til autentiske augeblikk. Om filmen gjennom dramaturgiske verkemiddel har gjort publikum investert i karakterane vil ein kunne oppleve emosjonelt kraftfulle autentiske augeblikk. Det er likevel relevant å få fram at det ligg mykje tid bak dei autentiske augeblikka som kjem til utrykk nokre få sekund i dei aktuelle filmene. Det ligg år bak å byggja relasjonar med hovudpersonane sine. Det er også relevant å understreka at metoden i begge desse filmene er knytt opp til menneske som på kvar sitt vis ber på traume frå brutale historiske hendingar, noko som allereie frå start gir eit utgangspunkt skarpladd med emosjonar der mykje står på spel. Dette vil også vera relevant for krafta i dei autentiske augeblikka.

Måten rekonstruksjon er brukt på i desse filmene har også etiske problemstillingar knytt til seg. I *The Act of Killing* fungerer berre dei autentiske augeblikka i tråd med skaparane sin

intensjon, dersom ein har empati med ein drapsmann. Derfor er det tatt eit val om å nesten reinska filmen for motstemmar til det brutale folkemordet. Dette strir mot ordinær etikk knytt til dokumentarfilm. Ein av dei som kritiserer filmen for dette er Fraser. Filmskaparane argumenterer med at dette er den einaste måten å faktisk gjera eit ærleg forsøk på å utforska vondskap på. Dessutan gir også element som ligg utanfor filmteksten, som samfunnsmessige konsekvensar og den separate filmen om offera; *The Look of Silence*, argument som talar for å laga ein så etisk utfordrande film. *Rekonstruksjon Utøya* er kritisert for etikken i å la unge overlevarar av eit brutalt terroråtak gå gjennom ei såpass mentalt krevjande øving som det må vera å rekonstruera eit traume, her argumenterer Carl Javér med eit indre behov for å gå gjennom prosessen, som kom frå dei overlevande sjølve.

I begge filmene er rekonstruksjonsmetoden kritisert for å ikkje gi eit oversiktleg eller historisk korrekt bilde av det som faktisk har skjedd, og for å framstilla historiske hendingar som stiliserte eller teatraliske. Her argumenterer skaparane med at dokumentarfilmene ikkje handlar om dei historiske hendingane i seg sjølve. For som ein i denne oppgåva har sett handlar filmene heller om korleis dei historiske hendingane i dag eksisterer i menneska som var involvert i dei. Korleis dei bur i minna eller i draumane deira. Det er relatert til dette den subjektive rekonstruksjonsmetoden kjem til sin rett, og det er i dette subtekstuelle presenslandskapet dei autentiske augeblikka skjer.

Bibliografi

- Aristoteles. (ca. 330 fvt./2008). *Poetik*. (Ø. Andersen, Omset.) Oslo: Vidarforlaget.
- Bech-Karlsen, J. (2014). *Den nye litterære bølgen_ Litteraritet og transparens i norske dokumentarbøker 2006-2013*. Cappelen Damm.
- Bie, E. (2018, Oktober 18). *Lavmælte Utøya-minner i latter og gråt*. Henta frå Stavanger Aftenblad: <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/dde47J/lavmaelte-utoeya-minner-i-latter-og-graat>
- Brinch, S. (2006). Dokumentarfilmens digitale framtid. I S. Brinch, & G. Iversen, *Virkelighetsbilder: Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år* (2. utg., ss. 307-317). Oslo: Universitetsforlaget.
- Brinckmann, N. C. (2014). The Role of Empathy in Documentary Film: A Case Study. I C. Brinckmann, *Color and Empathy: Essays on Two Aspects of Film* (ss. 173-178). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bruås, S. (2020). *Etikk for Journalister* (6. utgåve. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.
- Cambridge Dictionary. (u.d.). *Authenticity*. Henta 12 2022 frå Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/authenticity>
- CBS. (2013, November 17). *JFK assassination: Cronkite informs a shocked nation*. Henta frå Youtube: https://www.google.com/search?q=Walter+Cronkite+kennedy&client=safari&rls=en&sxsrf=ALiCzsYuqmZKqn_sVALxDi206uib_AYvPg%3A1670849648301&ei=cCSXY_D-EY-Wxc8PkeKfuA8&ved=0ahUKEwjw9on-j_T7AhUPS_EDHRHxB_cQ4dUDCA4&uact=5&oq=Walter+Cronkite+kennedy&gs_lcp=Cgxnd3Mt
- Cohen, L. (1992). Anthem [Innspelt av L. Cohen]. På *The Future*. Columbia Records.
- Cooper, M. (u.d.). *On Anwar, from Oppenheimer*. Henta Desember 2022 frå Caroline M Cooper: <https://carolinemcooper.com/on-anwar-from-oppenheimer/>
- CREAM. (2021, November 5). *Order in Chaos: story-telling and editing in documentary film. Niels Pagh Andersen and Joshua Oppenheimer in conversation*. Henta frå Vimeo: https://vimeo.com/642617567?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=149987941

- Dehs, J. (2012). *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. Forlaget Vandkunsten.
- Englestad, A. (2022). *Film og fortelling* (Vol. 2). Fagbokforlaget.
- Evans, G. (2019, November 3). *Obituary: Anwar Congo, the mass killer who re-enacted his crimes*. Henta frå BBC: <https://www.bbc.com/news/world-asia-50239571>
- Evans, M. (2006). *Innføring i dramaturgi*. Oslo: Cappelen akademiske forlag.
- Flaherty, R. J. (Regissør). (1922). [Film].
- Fraser, N. (2013, Winter). We Love Impunity: The Case of The Act of Killing. *Film Quarterly*, ss. 21-24.
- Fraser, N. (2014, Februar 23). *The Act of Killing: don't give an Oscar to this snuff movie* . Henta frå The Guardian: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/23/act-of-killing-dont-give-oscar-snuff-movie-indonesia>
- Gyldendal. (u.d.). *Isenesættelse ↔ autentisitet*. Henta frå Litteraturportalen: https://litteraturportalen.gyldendal.dk/forloeb/forloeb/dokumentarfilm/kapitler/dokumentarfilmens_virkeligheder/isenesaettelse_autentisitet
- Hestman, I. M. (2018, Oktober 15). «*Rekonstruksjon Utøya*» lar de overlevende ta sin historie tilbake. Henta frå Subjekt: <https://subjekt.no/2018/10/15/rekonstruksjon-utoya-lar-de-overlevende-ta-sin-historie-tilbake-1/>
- Hobbelstad, I. (2018, Oktober 11). *Hvorfor må egentlig Utøya-ofrene utsettes for dette?* Henta frå Dagbladet: <https://www.dagbladet.no/kultur/hvorfor-ma-egentlig-utoya-ofrene-utsettes-for-dette/70303989>
- Javér, C. (Regissør). (2018). *Rekonstruksjon Utøya* [Film].
- Javér, C. (2022, November 2). Forskingsintervju. (M. Oppedal, Intervjuar)
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. (T. M. Andersen, & J. Rygge, Omset.) Gyldendal akademisk.
- Lande, E. (2018). *Soothing reconstructions of the Utøya massacre*. Henta frå Modern Times Review: <https://www.moderntimes.review/soothing-reconstructions/>
- Lee, A. (Regissør). (2005). *Brokeback Mountain* [Film].
- Leinslie, E., & Arntzen, K. (2019, September 30). *Dramaturgi*. Henta Desember 2022 frå Store norske leksikon: <https://snl.no/dramaturgi>
- Lothe, J. (2016). *Etikk i litteratur og film*. Oslo: Pax forlag.

- Lusztig, I. (2013, Winter). The Fever Dream of Documentary: A Conversation with Joshua Oppenheimer. *Film Quarterly*, ss. 50-56.
- McKee, R. (1998). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen.
- McLane, B. (2020, Mars 7). *Nick Fraser Tells 'A Story of Documentaries'*. Henta frå IDA: <https://www.documentary.org/column/nick-fraser-tells-story-documentaries>
- Mediebedriftenes Landsforening og Norsk Redaktørforening. (2019). *Redaktørplakaten*. Henta Desember 2022 frå Norsk Redaktørforening: <https://www.nored.no/Redaktoeransvar/Redaktoerplakaten>
- Morris, E. (Regissør). (1988). *The Thin Blue Line* [Film].
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2. utg.). Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2013, Winter). Cruelty, Evil (and a Wink) in The Act of Killing. *Film Quarterly*, ss. 25-29.
- Olseth, T. (2020, Desember 16). *Autentisk*. Henta frå Store norske leksikon: <https://snl.no/autentisk>
- Oltedal, A. L. (2015, Mai 18). *Dokumentarisk sannhet - en hybrid utforskning*. Henta frå Brage: <https://uis.brage.unit.no/uis-xmlui/handle/11250/297828>
- Oppenheimer, J. (Regissør). (2012). *The Act of Killing* [Film].
- Oppenheimer, J. (Regissør). (2014). *The Look of Silence* [Film].
- Oppenheimer, J. (u.d.). *Director's statements*. Henta Desember 2022 frå The Act of Killing.
- Oppenheimer, J. (u.d.). *Spot on Directors: Joshua Oppenheimer*. Henta Desember 2022 frå Influence Film Club: <http://influencefilmclub.com/spot-on-directors-joshua-oppenheimer/>
- Orgeret, K. S. (2020, Desember 17). *Journalistikk*. Henta frå Store norske leksikon: <https://snl.no/journalistikk>
- Ostrup, M. (2021). *The Uncertainty: A book about Developing Character driven Documentary*. Mikael Ostrup.
- Pagh Andersen, N. (2021). *Order in Chaos*. Niels Pagh Andersen.
- Pagh Andersen, N. (2022, Oktober 21). Forskingsintervju. (M. Oppedal, Intervjuar)
- Pressens faglige utvalg. (2021, Januar 1). *Vær Varsom-plakaten*. Henta frå Pressens faglige utvalg: <https://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/>

- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary* (4. utg.). Oxford: Focal Press.
- Røsler, A. (2015). *Dokumentarfilmens spesielle utfordringer: Virkelighetens villnis*. Cappelen Damm.
- Rich, B. R. (2013, Winter). Introduction. *Film Quarterly*, ss. 8-9.
- Salam, R. (Forfatter). (2014, Februar 28). *Joshua Oppenheimer on "The Act of Killing": The VICE Podcast 034* [Film]. Youtube. Henta frå Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=9ibGiP_9Jd8
- Sørensen, B. (2007). *Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Scott, A. (2013, Juli 18). *Mass Murder? Gee, That Was Fun*. Henta frå The New York Times:
<https://www.nytimes.com/2013/07/19/movies/act-of-killing-re-enacts-indonesian-massacres.html>
- Scott, R. (Regissør). (1991). *Thelma & Louise* [Film].
- Siregar, S. (2015, November 29). *Ethics Behind The Look of Silence*. Henta frå Cinemapoetica:
<https://cinemapoetica.com/ethics-behind-the-look-of-silence/>
- Stevens, D. (2015, Juli 17). *"It's as Though I'm in Germany 40 Years After the Holocaust, but the Nazis Are Still in Power"*. Henta frå Slate:
<https://slate.com/culture/2015/07/joshua-oppenheimer-interview-the-director-of-the-look-of-silence-and-the-act-of-killing-on-his-extraordinary-documentaries-about-the-indonesian-genocide.html>
- Taylor, C. (1998). *Autentisitetens Etikk*. (P. Nafstad, Omset.) Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.
- Trageton, S. (2020, Oktober 14). In the pursuit of the authentic cinema. A comparative study of two films about the 22. July 2011 terrorist attack in Norway. *Avanca Cinema*, ss. 474-482.
- Trier, L. v. (Regissør). (2003). *Dogville* [Film].
- Trier, L. v. (Regissør). (2005). *Manderlay* [Film].
- Varga, S., & Guignon, C. (2020, Februar 20). *Authenticity*. Henta frå Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/authenticity/>
- Vestmo, B. (2013, November 13). *The Act of Killing: En uforglemmelig triumf!* Henta frå NRK:
<https://p3.no/filmpolitiet/2013/11/the-act-of-killing/>

- Vice. (2013, Juli 17). *Werner Herzog and Errol Morris talk about "The Act of Killing"*. Henta Desember 10, 2022 frå Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LLQxVy7R9qo>
- Welhaven, J. (1844). *Digitets Aand*. Henta Desember 2022 frå Bokselskap: <https://www.bokselskap.no/boker/welhavendikt/digtetsaand>
- Yorke, J. (2013). *Into the Woods*. Penguin Books.
- Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L., & Moe, H. (2013). *Metodebok for mediefag* (4. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.

Vedlegg 1 – Intervjuguide Carl Javér

- Hva handler Rekonstruksjon Utøya om?

AUTENTISITET:

- Hva er autentisitet i dokumentarfilm for deg?

- Hvor viktig er autentisitet for deg som dokumentarfilmskaper?

- Hvordan relaterer du autentisitet til karakterene/menneskene/subjektet?

- Hvor ligger autentisiteten i Rekonstruksjon Utøya slik du ser det? Kan du peke på spesifikke scener?

- Ifølge Pagh Andersen oppstår autentiske øyeblikk under opptak når både skaperen og karakterene mister kontroll, dette kan skape en "crack in the performance" som videre gir oss tilgang på en subjektiv sannhet hos karakteren. Hva tenker du om denne måten å tenke på autentisitet på? ...og kan du knytte det til Rekonstruksjon Utøya?

- Du har tidligere sagt at det er en bra ting når dårlige/uventede ting skjer i dokumentarfilm (som f.eks å få en parkeringsbot) - kan du utdype dette?

METODEN:

- Hvor fikk du inspirasjon til å bruke denne rekonstruksjonsmetoden?

- Hvordan mener du metoden påvirker autentisiteten?

- Du har snakket om metoden som en katalysator. Kan du utdype?

- Hvor viktig er det for deg at det er ofrene selv som får kontroll over sine egen rekonstruksjoner?

- Hvorfor vil du ikke bruke arkivbilder, eller være der det skjedde?

- Hva har metoden å si for dramaturgien?

- Dramaturgien for siste offer er annerledes - hvorfor? Og hvordan mener du dette slår ut for autentisiteten?

- Hvilke tanker gjør du deg om *The Act of Killing* og autentisitet?

- Du bruker metoden for å komme tett på offer, Oppenheimer bruker metoden for å komme tett på forbrytere - hvordan mener du metoden fungerer opp mot disse to forskjellige målene? Gjerne også etisk.

- Når dere "dokumenterer" rekonstruksjonene, hvilken stil vil du si dere gjør det i?

- Du kommer fra observasjonsdokumentar - kan rekonstruksjonsmetoden sammenlignes det som innen direct cinema blir omtalt som krisesituasjoner? (Valget i Primary f.eks.)

ETIKK:

- En anmelder har spurt: Hvorfor må de overlevende utsettes for dette? Hva svarer du til det?
- Det kan se ut som om det er en tøff psykologisk reise for ofrene og skuespillerne, hvordan forholdt du deg til dette?
- Filmen din (...og Oppenheimer sin) har fått kritikk for å ikke ha nok fokus på de opprinnelige hendelsene, slik de faktisk skjedde, hva tenker du om den type kritikk? (eksempel fra Stavanger Aftenblad: "Særlig denne oppstrekingen er, med noen få unntak, mer forvirrende enn opplysende")
- Når du nå ser tilbake på filmen: Var det riktig/viktig å lage den?

Vedlegg 2 – Intervjuguide Niels Pagh Andersen

AUTHENTICITY

1. What is authenticity in a documentary for you?
2. How important should the pursuit for authenticity be for documentary filmmakers?
3. What role does dramaturgy play for authentic moments? (If I understand your book right you are talking about “the change in values” and “subtext” as connected to authenticity)
4. How important is audiences' empathy with the characters for authenticity?
5. You refer to the shaking hand of Anwar trying to stop a scene, as an authentic moment in your book. Can you point out some other authentic moments in The Act of Killing?
6. I first saw the film in 2014 (I think). Then I did not see it again before 2021. Before revisiting the film it was the dry-vomiting-scene that stood clearest before me in my memories - what is in your opinion the reason for this?

THE RECONSTRUCTION-METHOD IN THE ACT OF KILLING

7. Oppenheimer has explained in interviews that the reconstruction-method sort of developed organically after the victims asked him to film the perpetrators, and they were more than willing to talk. But do you have an inspiration for the form, other movies that have used similar methods?
8. In what mode or style would you say that the film “documents” the process of the reconstruction? Is it “observational documentary” / “direct cinema” / “cinema verite” - or something else?
9. What is the strength with this method portraying people?
10. What effect does the reconstruction-project have on the dramaturgy?
11. How important is the reconstruction-method for authenticity?
12. Did working with The Look of Silence give you any new insights regarding strengths and weaknesses with the The Act of Killing-method?
13. You don't get the perpetrators to open up in The Look of Silence - why is that?

ETHICS

14. In your book you write that you owed the victims The Look of Silence, does that mean that you are not one hundred percent comfortable with the ethics of The Act of Killing - if it was to stand completely alone?
15. If any, what ethical reflections do you do around your use of what seems like trauma treatment through exposure?
16. Both you and Oppenheimer have written that there was now place for the victims in The Act of Killing. They would have stood in the way of your exploration of the reason behind these evil acts. But there is a scene where a man tells the story of his stepfather being murdered, and no one seems to care. He is a victim in real life, and he also plays a victim in the reconstruction. What are your ethical reflections regarding this scene?
17. Is this a scene with authenticity?

18. What do you think about the criticism you have received for letting perpetrators brag about their killing?

RECONSTRUCTING UTØYA (IF ITS OK)

19. In Reconstructing Utøya they use somewhat the same method, how do you think the method works when portraying victims?

20. Do you think the method is ethical more questionable when portraying victims with trauma?

21. What do you think of authenticity in Reconstructing Utøya?

22. The Act of Killing has received criticism for not teaching us much about the historical event - but both you and Oppenheimer has argued that it is a story about telling stories. Reconstruction Utøya has also received criticism for not being accurate to the events of Utøya - is this also a misunderstanding of what the film is about in your meaning? And if so - what is the film about the way you see it?