

Et spørsmål om moral

Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i
Joshua Oppenheimers dokumentarfilm *The Act of Killing*



Masteroppgave i film- og fjernsynsvitenskap
Fakultet for audiovisuelle medier og kreativ teknologi
Høgskolen i Innlandet

Johannes Hafnor
Våren 2019

Norsk sammendrag

Masteroppgaven ”Et spørsmål om moral. Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i Joshua Oppenheimers dokumentarfilm *The Act of Killing*”, som handler om folkemordet i Indonesia, knytter an til to overordnede innganger som henger sammen. I den første delen setter jeg *The Act of Killing* (2012) i kontekst knyttet til relevante teoretiske perspektiv på hvordan virkeligheten blir fremstilt i film og fotografi. Oppgaven argumenterer for at *The Act of Killing* plasserer seg et sted i mellom realisme og formalisme – to begreper som ofte blir sett på som motsetninger. Videre ser jeg nærmere på ikonoklasme som et sentralt perspektiv i forskningen på Holocaust og hvordan film og kunst forholder seg til historiske rekonstruksjoner og representasjonsutfordringen. Hvorfor er krigsforbrytelsene i *The Act of Killing* representert på slik en underlig måte? Oppenheimer tar sine kunstneriske valg av en grunn; han ønsker å vekke sitt publikum - få oss til å se med nye øyne.

Den første delen av oppgaven henger nøye sammen med den andre delen som ser nærmere på hvordan *The Act of Killing* kan formidles gjennom Den kulturelle skolesekken – en nasjonal ordning for kunst og kultur i den norske skolen. Hvordan kan filmen og rekonstruksjonene gi mening for elevene i vårt privilegerte demokrati i Norge? Oppgaven undersøker videre lærernes rolle og mulighetsrom for å integrere *The Act of Killing* inn som en naturlig del av undervisningen og skolehverdagen; et grep som har stor betydning for hvorvidt filmen genererer refleksjon og ettertanke hos elevene.

Et grunnleggende premiss for oppgaven er at estetikk er etikk. At *The Act of Killing* er et spørsmål om moral – både med tanke på innhold og form. Gjennom todelingen av oppgaveteksten ønsker jeg i den teoretiske første hoveddel å avklare et prinsipielt premiss som dette. I den andre hoveddelen ser jeg på hvordan et slikt grunnleggende premiss avspeiler seg i en pedagogisk praksis.

Engelsk sammendrag (abstract)

The Master's thesis "A question of morality. Reenactments, mediation and iconoclasm in Joshua Oppenheimer's documentary film *The Act of Killing*", that deal with the Indonesian genocide, looks at two different aspects that relates to one another. First it puts *The Act of Killing* (2012) in context regarding how reality in film and photography is viewed by several relevant theoretical points of views. The thesis argues that *The Act of Killing* is located somewhere between realism and formalism – two terms often seen as a dichotomy. Further I look at iconoclasm as an important aspect within the subject of Holocaust studies and how film and art tackles historical reenactments and the problem of representation. Why is the representation of war crime in *The Act of Killing* done in such a strange way? Oppenheimer choose his artistic decisions for a reason; he wishes to make the viewer break out of habitual ways of seeing – open the eyes of his audience.

The first part of the thesis is closely related to the second part that looks at how *The Act of Killing* can be mediated within the frame of The Cultural Schoolbag – a national program for arts and culture in Norwegian schools. How does the film and reenactments make meaning to the young pupils in our privileged democracy in Norway? The thesis also examines how important the teacher is in the work for integration of cultural activities from The Cultural Schoolbag within an educational framework. This has great importance for how the film has potential to generate reflection and contemplation with the pupils.

A basic premise of the thesis is that aesthetics is ethics. That *The Act of Killing* is a question of morality – both with regards to content and form. Through the two-parted thesis I want in the first main part to clarify such a principle premise. In the second main part I look at how such a premise harmonize in a pedagogical practice.

Forord

Tykk tåke

Ei ku

Møøøøøøøøø

Issa (sitert i Berg, 2005, s. 341)

Jeg jobber til daglig med kunst- og kulturformidling for barn og unge og leder arbeidet med Den kulturelle skolesekken (DKS) i Østfold. Sommeren 2014 deltok jeg på Edinburgh International Festival hvor jeg overvar *Exhibit B* - en performance/utstilling av den sør-afrikanske kunstneren Brett Bailey. Tretten tablåer med levende mennesker rekonstruerte overgrepene og traumene den afrikanske befolkning ble utsatt for i kolonitiden. Ved å bevisst spille på etnografiske fremstillinger av objekter i historiske museum ble de levende menneskene del av utstillingen og møtte blikket til publikum. Den absurde, og åpenbart etisk problematiserende fremstillingen gjorde at mitt perspektiv som betrakter ikke bare ble vendt mot historien, men også mot meg selv. Som publikum ble vi ført inn i utstillingen en og en, og jeg husker spesielt godt en naken kvinne i tyveårene som satt lenket fast til det som åpenbart var skipskapteinens seng. Hun stirret meg rett i øynene med et sørgmodig, nærmest resignert uttrykk. I tillegg var det blant annet fire store hvite pidestaller med hvert sitt levende hode som stakk opp av gipskassen. Ansiktene var også malt hvite og de sang en vakker flerstemt hymne i kor som fylte det enorme utstillingslokalet som til forveksling ligner de store salene hos europeiske nasjonalgallerier. Den rystende og surrealistiske opplevelsen satte meg på sporet av hvordan representasjon og rekonstruksjon av traumer og lidelse kan gjøre seg gjeldende i kunsten, og hvilke moralske spørsmål som virvles opp i slike kontekster.

Tilfeldighetene skulle ha det til at jeg kort tid etterpå så dokumentarfilmen *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012) med mine kolleger i Østfold kulturutvikling. Med formidlingsbrillene på, utløste filmopplevelsen heftige interne diskusjoner. Som del av vår fagdag *Kreativ arena* gjennomførte vi 17. september 2014 et lengre møte med ca. 50 lærere og elever fra videregående skole hvor filmen og en mulig formidlingsidé ble diskutert. Responsen var delt. Enkelte lærere var skeptiske, andre veldig positive. Enkelte elever mente innholdet gikk over hodet på dem, andre mente filmen virket annerledes, rar og til og med spennende. Men ingen var likegyldige. Samtalen på *Kreativ arena* inspirerte meg til å dykke videre ned i de formidlingsmessige og pedagogiske inngangene som ligger i *The Act of Killing*.

Et siste viktig øyeblikk for bakgrunnen til denne masteroppgaven kom høsten 2015: Min arbeidsgiver Østfold kulturutvikling og jeg mottok et kritisk brev fra tre foreldre etter at ungdommene deres hadde deltatt i DKS på en ungdomsskole. Foreldrene kunne melde om stor grad av forvirring hos elevene etter et besøk i samtidskunstbiennalen Momentum produsert av Punkt Ø. Ett av arbeidene som ble beskrevet som forvirrende for elevene var videoverket *A Family Finds Entertainment* (Trecartin, 2005), som blant annet handler om selvskading. Saken ble diskutert med rektor, lærere, formidlingsansvarlige hos Punkt Ø og et svarbrev ble sendt til foreldrene. Vi tok på vegne av DKS flere formidlingsmessige grep knyttet til verkene, og tok selvkritikk på momenter knyttet til elevenes opplevelse av opplegget. Saken ble også tatt opp med samtlige av skolens foreldre og en debatt om kunstens rolle og virkemidler ble drøftet i plenum. På tross av at resultatet av klagen endte i en konstruktiv diskusjon om hva kunst kan være viser eksempelet hvor potent såkalt ”farlig kunst” kan være i formidlingssammenheng, især gjennom en obligatorisk ordning i skolen som DKS er.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design arrangerte et seminar 18. mars 2016 med tittelen ”Kunst med sensitive temaer – Hva gjør vi med den, hvorfor og hvordan?”. Eksempelet fra Momentumbiennalen ble presentert og diskutert i lys av de ferske erfaringene fra Østfold. I tillegg redegjorde leder for fagseksjonen ved Vest-Agder-museet Kathrin Pabst for sin forskning på moralske utfordringer i arbeidet med følsomme tema ved kulturhistoriske museer. Seminaret har i stor grad inspirert min økende interesse for moralske spørsmål i kunst, film og formidling.

Dette har ikke vært en enkel masteroppgave å skrive, og det har tatt lengre tid enn planlagt. Tusen takk til: Veileder og Professor Søren Birkvad for god motstand underveis og nøktern tro på prosjektet fra dag én. Professor Audun Engelstad for inspirerende samtaler og tips til kildemateriale under emnet *tekstteori og metode*. Østfold kulturutvikling for at jeg har kunnet bruke noe tid på jobb til denne oppgaven. Stiftelsen Bergmangårdene for et vidunderlig skriveopphold og arbeidsstipend i huset til Ingmar Bergman på Fårö. Min gode venn Bernhard Ellefsen for både de produktive og de uproductive timene, ofte over en flaske trocken eller to. Min tidligere historielærer fra videregående skole som viste oss Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935) og gjennomførte et engasjert undervisningsopplegg jeg aldri vil glemme. Du plantet et avgjørende frø for mine interesser, faglige utvikling og sågar yrkesvei. Jeg takker også min nærmeste familie og venner som ga meg en hjelpende hånd når livet ble snudd på hodet, noe som ofte skjer når man minst aner det. Selv om jeg ikke kan takke dere alle er det liten

tvil om at dette arbeidet aldri hadde blitt ferdig hadde det ikke vært for støtten jeg fikk gjennom en krevende tid. Og mest av alt: Tusen takk til min kjære Maria Brevik for din tålmodighet når kvelder, helger og ferier har gått med på biblioteket.

Jeg dedikerer denne masteroppgaven til mine to barn – Julia og August. Deres enorme vitalitet, nysgjerrighet på livet og håp for fremtiden rettferdiggjør dette prosjektet på en avgjørende måte for meg. Det er for dem, og andre barn og unge, at vi må gå representasjon av historiske traumer etter i sømmene. På den måten kan rekonstruksjoner og formidling av folkemord gjennom filmkunsten gjøre en forskjell for fremtidige generasjoner. Og kanskje ser vi konturene av noe, eller lærer noe, gjennom den tykke tåka? For å følge opp dyremetaforen til det innledende haikudiktet: Når man temmer ville hester, skal man ikke se direkte på dem, men nærme seg dem litt sidelengs, har jeg hørt. Det tror jeg er en god strategi i møte med *The Act of Killing*, forsøket på å fange filmens forhold til virkeligheten og begreper som dannelse og utdanning.

Innholdsfortegnelse

Innledning: Estetikk er etikk	1
1.1 Det historiske bakteppet og <i>The Act of Killing</i>	3
1.2 Oppenheimers metode. Form, innhold og rekonstruksjoner i <i>The Act of Killing</i>	6
1.3 Et historiografisk minefelt. Holocaust, ikonoklasme og <i>The Act of Killing</i>	10
1.4 En tredje vei. Representasjon i <i>The Act of Killing</i>	18
1.5 Formidling av <i>The Act of Killing</i> i skolen	19
1.6 En tosidig problemstilling	21
Kapittel 2: Filmens forhold til virkeligheten	23
2.1 Filmen som forløser eller skiller seg fra virkeligheten?	24
2.2 Å fange virkeligheten. Bazin og fotografiet	28
2.3 En pipe er alltid en pipe. Ondskap og fotografiet	33
2.4 Å betrakte andres lidelse	35
2.5 Å ta avstand til verden: Abjeksjon i <i>The Act of Killing</i>	38
2.6 Perspektivering	40
Kapittel 3: I skyggen av Holocaust - Representasjon av den ytterste forbrytelse	42
3.1 Ondskapens banalitet	44
3.2 Et startpunkt for Holocaustrepresentasjonen: <i>Nuit et brouillard</i> og formalismen som estetisk strategi	46
3.3 Distanse og virkelighet i Lanzmanns <i>Shoah</i>	49
3.4 Mer enn et øye kan tåle. Representasjonsutfordringen i <i>Saul fia</i> .	52
Kapittel 4: Utfordrende film gjennom Den kulturelle skolesekken. Veien mot et formidlingsopplegg til <i>The Act of Killing</i>	57
4.1 Aksjonsforskning som metode - forskning eller profesjonell virksomhet?	59
4.2 Kunsten i skolen gjennom DKS og lærerens avgjørende rolle	61
4.3 En journalistisk inngang til formidlingen av en formalistisk film: <i>Vals Im Bashir</i>	63
4.4 Et jordskjelv i nasjonens selvforståelse: <i>Armadillo</i>	65
4.5 Når filmen blir farlig: <i>Sinna mann</i>	66
4.6 Utformingen av et formidlingsopplegg til <i>The Act of Killing</i>	69
Kapittel 5: <i>The Act of Killing</i> i skolen gjennom DKS	75
5.1 Lærernes forarbeid	75
5.2 Det filmfaglige formidlingsopplegget	76
5.3 Observasjon i klasserommene - hva skjedde?	80
5.4 Intervjuer og spørreundersøkelse: Elevenes utbytte	84
5.5 Å se med nye øyne?	87
Konklusjon og etterord	89
Litteratur	94
Vedlegg	
1 Spørreskjema i evaluering	
2 Intervjuguider	
3 Informasjonsskriv til elever	
4 Informasjonsskriv til lærere	
5 Informasjonsskriv til filmformidlere	
6 Vurdering og dokumentasjon fra norsk senter for dataforskning vedrørende behandling av personopplysninger	

Midtveges fram i gonga gjennom livet
Eg fann meg att i tjukka, svarte skogen,
I vilska fór eg langt frå rette vegen

Dante Alighieri (2000, s. 29)

Innledning: Estetikk er etikk

It is forbidden to kill; therefore all murderers are punished unless they kill in large numbers and to the sound of trumpets - Voltaire (sitert i fortekstene til *The Act of Killing*).

Den amerikanske dokumentarfilmskaperen Joshua Oppenheimers *The Act of Killing*¹ (2012) handler om hva det innebærer å ha deltatt i et folkemord i Indonesia. Filmen er oppsiktsvekkende ved at den fokuserer på forbryterne, ikke ofrene, i sin fremstilling; en rekke profesjonelle bødler og torturister, som ble rekruttert fra gangstermiljøer. Gjennom aktørenes egne historiske rekonstruksjoner av tortur og drap forsøker Oppenheimer å utlegge hvordan de ser på seg selv i dag. Regissøren lar de traumatiserte menneskene spille seg selv i den heroiske virkelighetsforståelsen de fortsatt lever med og fantaserer om. Adi Zulkadry, en av forbryterne, gir i filmen sin forståelse av folkemordet han deltok i:

We were allowed to do it. And the proof is, we murdered people and were never punished. The people we killed—there's nothing to be done about it. They have to accept it. Maybe I'm just trying to make myself feel better, but it works. I've never felt guilty, never been depressed, never had nightmares.

Anwar Congo har rollen som en slags hovedaktør i *The Act of Killing*. Han forteller om sin kjærlighet til Hollywood og de episke blockbusterne fra 1950-tallet. Hvordan de amerikanske fiksjonsfilmene var en sentral del av livene deres og sågar inspirasjon for hvordan de utførte avhør og henrettelser. På følgende måte presenterer Anwar dette surrealistiske og nærmest uforståelige, men for filmen avgjørende, poeng:

If we watched a happy film, like an Elvis movie, we'd walk out of the cinema with a smile, dancing along to the music. Our hands and feet, still dancing - still in the mood of the film - and if girls passed, we'd whistle. We were excited. We didn't care what people thought. This was the paramilitary office, where I always killed people. I'd see the person being interrogated ... I wouldn't be sadistic. I'd give the guy a cigarette ... It was like we were killing happily.

Når Anwar og vennene hans skal lage en film i filmen om deres brutale forhistorie bruker de deres sjangerkunnskap fra fiksjonsfilmen og Hollywood. De tar selv regi på alt fra sminke til kamerautsnitt. Stilistiske markører fra primært musikalen, western og film-noir benyttes hemningsløst. Noe som etterhvert viser seg å bli utfordrende for bødlene er at de

¹ Det finnes to versjoner av *The Act of Killing*. Kinoversjonen er 115 minutter og *Director's cut* er 240 minutter. Denne oppgaven tar utgangspunkt i den korte kinoversjonen. Det er et valg som blir begrunnet i kapittel fire.

spiller både seg selv og sine ofre. Mens scenene planlegges i både studio og ute på location blir settingen en slags terapeutisk frison for å snakke om de moralske konsekvensene av deres handlinger. Deres inntreden i filmbransjen blir også lagt merke til i det indonesiske samfunnet og prosjektet blir hyllet i lokale medier. Dette på tross av at de er masse-mordere. Å skildre slike hendelser gir i seg selv tilskueren av filmen et innblikk i det kontekstuelle og politiske klimaet i landet. Også her henger Oppenheimers kamera med, både foran og bak begivenhetene, og setter på denne måten overgripernes egen selvforståelse i sentrum.

Forbryterne blir forbundet med deres forferdelige historie som har ligget som en truende mørk sky over samfunnet i så mange år. *The Act of Killing* blir en emosjonell reise for de aldrende gangsterne, fra arroganse til en slags erkjennelse. For første gang i deres liv innser de tilsynelatende omfanget og implikasjonene av hva de har gjort. Denne indre reisen til Oppenheimers aktører kan minne om klassiske fortellinger, enten det er kaptein Willard på jakt for å drepe oberst Kurtz i *Apocalypse now* (Coppola, 1979) eller sågar Dantes vei gjennom helvete i det episke diktet *Den Guddommelige Komædie* fra 1300-tallet. Alle er de alene og skakkjorte i den tjuke, svarte skogen. Men det eksisterer ikke noe Paradis i Oppenheimers univers. Det er ingen tilgivelse eller fullbyrdet erkjennelse å spore i Anwar. Likevel forsøker regissøren, som Dante, å sette ondskapens mange uttrykk i system og dermed gjøre det mulig å forholde seg til den. Dette gjør han gjennom et radikalt estetisk formgrep, som bryter med vår fortrolige omgang med fremstilling av virkeligheten på film: Skillet mellom fantasi og minne viskes ut i forbryternes streben etter å lage en sannferdig film om sin og sitt lands nære historie.

Likevel er det viktig å presisere, med filmforsker Bill Nichols' ord, at "story telling and giving voice to a view of the historical world need not be seen as polarized alternatives" (Nichols, 2001, s. 94). I *The Act of Killing* blir forbryternes samvittighet utfordret og filmens konflikt pendler mellom opplevelsene av moralsk fantasi og moralsk katastrofe. *The Act of Killings* måte å skildre dette på plasserer den i en formeksperimenterende tradisjon, samtidig som den fremstår som unik i sin empiriske dokumentasjon av et kollektivt traume. I min historisk-teoretiske del av oppgaven ønsker jeg å vise hvordan disse to nivåene inngår i en vekselvirkning med hverandre.

Som oppgavens første teoretiske del vil vise har Oppenheimer en klar bevissthet om visuell representasjon av folkemord. *The Act of Killing* forvansker av en grunn gjennom å la de sjangerbevisste aktørene få fritt spillerom: Dette er strategien Oppenheimer mener i størst mulig grad har potensialet til å skape refleksjon i betrakteren. Denne ambisjonen om

erkjennelse hos publikum ligger også utilsørt i den norske skolens bruk av filmformidling. Den kulturelle skolesekken ønsker som pedagogisk konsept at kunsten som presenteres for elevene skal gjøre dem klokere. *The Act of Killing* spiller grunnleggende på følelser og er ikke faktaorientert: Det er her den fortellende kunsten skiller lag med læreboka. Hvorvidt filmen lykkes med sin pedagogiske misjon, som del av en institusjonalisert skolehverdag, vil jeg sette under lupen i andre del av denne oppgaven.

1.1 Det historiske bakteppet og *The Act of Killing*

Joshua Oppenheimer er født og oppvokst i Austin, Texas. Han har sin filmutdannelse fra Harvard University og en doktorgrad fra University of the Arts London. Han er filmprofessor ved University of Westminster og har produsert flere kortfilmer fra Indonesia før han debuterte i det store formatet med *The Act of Killing*. På begynnelsen av 2000-tallet laget han en film sammen med sin kompanjong Christine Cynn om plantasjearbeidere og deres fagforeninger i Indonesia. Under opptakene traff de på flere av forbryterne fra folkemordet som var mer enn villig til å snakke, til og med skryte, av sine handlinger.

Oppenheimers kjennskap til Indonesia og landets turbulente historie er avgjørende for å begynne og forstå hvorfor forbryterne fra folkemordet sa seg villige til å delta i filmprosjektet *The Act of Killing*. Av samme grunn skal de historiske grunntrekkene gjengis her. I 1965 ble regjeringen i landet utsatt for et militærkupp og den sittende presidenten Sukarno, som hadde ledet revolusjon mot den nederlandske kolonimakten, ble etterhvert avsatt av militæret. En sentral hendelse høsten 1965 fikk katastrofale konsekvenser: Seks indonesiske generaler fra militæret, inkludert den øverstkommanderende, ble drept og likene dumpet i en brønn i hovedstaden Jakarta. Bevegelsen som var ansvarlig for motkuppet var satt sammen av en håndfull misfornøyde indonesiske offiserer som blant annet tok kontroll over den nasjonale radioen. Der proklamerte de at de ville beskytte den avsatte presidenten. Det spede forsøket på et motkupp fra den såkalte "September 30th movement" ble raskt slått tilbake av general Suharto som tok over lederansvaret i militæret. General Suharto skylte på det kommunistiske partiet for å stå bak likvideringen av offiserene og brukte hendelsen til å innsette seg selv som leder for landet. Det kommunistiske partiet (PKI) som hadde støttet president Sukarno ble umiddelbart erklært forbudt av militærdiktaturet, det samme ble fagforeninger og det ble innført sensur på media. Historiker John Roosa, som blant annet har skrevet boken "Pretext for Mass Murder: The September 30th Movement and

Suharto's Coup D'Etat in Indonesia", peker på at motkuppet ble overvunnet av general Suharto før de fleste i den indonesiske befolkning i det hele tatt kjente til det. På følgende måte illustrerer han konsekvensene av denne hendelsen:

Suharto accused the Communist Party of Indonesia (PKI) of masterminding the Movement and then orchestrated an extermination of persons affiliated with the party. Suharto's military rounded up over a million and a half people, accusing all of them of being involved in the Movement. In one of the worst bloodbaths of the 20th century, hundreds of thousands of individuals were massacred by the army and its affiliated militias, largely in Central Java, East Java, Bali, and North Sumatra from late 1965 to mid-1966. (Roosa, 2012)

Roosa gjør oss oppmerksom på hvordan Suharto brukte det mislykkede motkuppet til å skape en nasjonal fortelling om at det kommunistiske partiet rigget seg for krig. Millioner av mennesker tilknyttet PKI, fra politikere til bønder, ble fremstilt som mordere og gjort kollektivt ansvarlige for drapene på de seks generalene. Roosa argumenterer for at "[t]he key phrase in the regime's argument was 'the latent danger of communism.' The unfinished eradication of the PKI was, in a very real sense, the raison d'être of the Suharto regime" (Roosa, 2012). Suharto presenterte seg som den som skulle redde Indonesia fra den onde kommunismen, og fikk støtte og oppmuntring fra blant annet USA. Den kalde krigen mellom Østblokk- og vestblokklandene, som på 60-tallet var på sitt mest betente, spilte en viktig rolle i denne støtten mot kommunismen. Diktatoren og hans regime brukte i sin propaganda alt fra lærebøker, filmer, monumenter, museer, nasjonale helligdager og ritualer for å spre sitt budskap: "Under Suharto, anti-communism became the state religion" (Roosa, 2012).

Suhartos militære regime brukte altså hendelsen 1. oktober til å legitimere en nasjonal heksejakt på kommunister. Dette inspirerte til etableringen av flere sivile militser som med både støtte og lovnad om straffefritak, tok loven i egne hender. Ble det rettet den minste mistanke om tilknytning til det kommunistiske partiet kunne man risikere å bli bortført, torturert og drept. Roosa skriver om hvilke konsekvenser dette har fått for nasjonen – helt frem til i dag:

The tragedy of modern Indonesian history lies not just in the army-organized mass killings of 1965-66 but also in the rise to power of the killers, of persons who viewed massacres and psychological warfare operations as legitimate and normal modes of governance. A regime that legitimated itself by pointing to a mass grave at the site of the well, vowing "never again," left countless mass graves from one end of the country to the other, from Aceh on the western edge to Papua on the eastern edge. (Roosa, 2012)

Suhartos overdrivelse av motkuppet og hans propaganda dempet empatien for ofrene i befolkningen etter det store folkemordet i Indonesia. Forbryterne skrev deres egen versjon av historien som har gjenklang den dag i dag. At de seks offiserene ble drept på oppfordring fra PKI var kun et påskudd for å rette søkelyset vekk fra et folkemord i enorm størrelsesorden.

Småkriminelle gangstere ble slik rekruttert av militæret i 1965 til ledere av dødsskvadroner. Anwar Congo var en av dem. Han kontrollerte svartebørsmarkedet for en lokal kino og slukte som nevnt de amerikanske sjangerfilmene med stor appetitt. Kinoen ble også brukt som base for mer alvorlig kriminalitet. Kombinasjonen av hans kjærlighet til underholdningsfilmen og stolthet over sine grusomme handlinger i 1965 gjorde Anwar til den perfekte hovedperson i Oppenheimers prosjekt. Det skal likevel nevnes, slik Oppenheimer gjør oss oppmerksom på i en kommentar i *The Guardian*, at Anwar var den førtiførste forbryteren han intervjuet og filmet i den mangeårige utviklingsperioden til filmen (Oppenheimer, 2014). Gangsterne, eller ”preman” som de kaller seg i filmen (kan oversettes som ”fri mann”), hjalp militæret med å drepe opp mot en million såkalte kommunister, etniske kinesere, og intellektuelle på under ett år. Som bøddel for en av de mest beryktede dødsskvadronene var Anwar selv, med egne hender, ansvarlig for hundrevis av drap. I dag er Anwar sett på som en av de som etablerte den høyrevridde paramilitære organisasjonen ”pancasilla” som vokste ut av dødsskvadronene. Organisasjonen har i dagens Indonesia så mye innflytelse at den inkluderer ministre i regjeringen, og de er mer enn villig til å skryte av alt fra korrupsjon til deltagelse i folkemord.

The Act of Killing handler med andre ord om drapsmenn som har vunnet krigen, og om samfunnet de har bygget. Anwar og hans venner har ikke blitt tvunget til - slik man har sett det fra andre oppgjør etter folkemord - å innrømme at de deltok i forbrytelser mot menneskeheten. De ble ikke straffet, de ble både hyllet og fryktet. I Indonesia har det ikke vært noen rettsaker - ingen minnestunder for de drepte. Bødlene har skrevet sin egen triumferende historie og blitt rollemodeller for millioner av unge paramilitære. Propagandaen rundt drapet på de seks generalene har altså fjernet fokus fra folkemordet. Likevel sier Oppenheimer at ”participating in the debate around ’who killed the generals’ feels grotesque, which is why it does not feature in *The Act of Killing*” (Oppenheimer, 2012). Filmen presenterer ikke en nøyere historisk redegjørelse for hva som skjedde i Indonesia på 1960-tallet – det er mer en utforskning av minnene og hvilke konsekvenser de

har for en offentlig representasjon og rekonstruksjon av fortiden. Oppenheimer anfører dette sentrale poenget på følgende måte:

[T]he film is not a historical narrative. It is a film about history itself, about the lies victors tell to justify their actions, and the effects of those lies; about an unresolved traumatic past that continues to haunt the present. (Oppenheimer, 2014)

I det følgende vil jeg se hvordan han nærmet seg dette historiske traumet; hvordan han brukte rekonstruksjoner og gjennom et omfattende forarbeid til filmen utviklet en særegen metode for sin dokumentarfilm.

1.2 Oppenheimers metode. Form, innhold og rekonstruksjoner i *The Act of Killing*

I anslaget til *The Act of Killing* viser det seg en enorm kulisse i form av en gullfarget tropesjø. Solnedgangen spraker i vakre farger mens mørke regnskyer driver faretruende inn fra horisonten. Gjennom det statiske kameraet ser tilskueren unge kvinner iført små gule kjoler komme dansende på en rød løper ut av det åpne fiskegapet. De eggende hoftebevegelsene, de eksotiske rytmene på lydsporet - det hele minner om en absurd reklamefilm for turistnæringen i et asiatisk land. I det kvinnene snur seg mot fisken og lener seg bakover i ærefrykt for den gullfargede skapningen klippes det til våre to hovedaktører i filmen: Herman Koto er ikledd en turkis og litt for trang kjole – et underlig skue med tanke på hans bakgrunn som massekiller. Anwar Kongo har helsorte gevanter. Begge med øynene lukket beveger de seg drømmeaktig med den buldrende fossen i bakgrunnen. Flere unge kvinner dukker dansende opp i landskapet iført skinnende røde og hvite kjoler. Alle med fjærpryd i håret. Vi hører utenfor bildet en stemme som høylytt dirigerer aktørene på indonesisk med en ropert: ”Smile! More teeth! Don’t let the camera catch you looking bad! Smile! 1, 2, 3, 4! Real joy, not just pleasure! And natural beauty! This isn’t fake!”

Anslaget er et fantasitablå satt sammen av Koto og Kongo selv. Vi er inne i det univers som i en viss forstand også er filmens – inne i hodet til forbryterne. Plutselig avbrytes scenen, assistenter fra filmproduksjonen løper til med varme tepper og det klippes til en mørk bakgate i Medan; en storby i Nord-Sumatra. Borte er den absurde musikalillusjonen, de vakre fargene og kvinnene. Tilbake står den beksvarte virkeligheten og fortøkstene angir de foruroligende faktaopplysningene om Indonesias fortid. Bilder av enorme reklameskilt, skyskrapere og en skateboard-ramp setter den visuelle tonen: Filmen handler mer om dagens Indonesia enn hva som skjedde i 1965. Mens det statiske kameraet

observerer et utsnitt av den grå og folketomme bykjernen får vi følgende informasjon fra fortekstene:

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 1 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 opponents—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. This film follows that process, and documents its consequences.

Som angitt over er de poetiske og stiliserte sekvensene i *The Act of Killing* helt fra første bilde en sentral del av denne underlige dokumentarfilmen. De brå overgangene fra de "subjektive" og fiktive elementer til "virkeligheten" og en mer klassisk "flue-på-veggen"-dokumentarstil er merkbar fra første stund. Anslaget etterfølges av de aldrende gangsternes rekruttering av kvinner og barn i nabolaget til å rekonstruere virkelige hendelser fra 60-tallet: Forbryterne ønsker å dramatisere hvordan kommunistene gråt, skrek og strittet imot når husene deres ble brent ned. Oppenheimers kamera følger tett på. Filmen veksler hele tiden mellom forbryternes planlegging og innspilling av historiske rekonstruksjoner, poetiske dramatiseringer med bruk av tablåer og en etter forholdene normal hverdag. Forbryterne får også se og kommentere ferdig innspilte sekvenser underveis - et grep som sakte men sikkert slår sprekker i deres selvoppfattelse og den mentale mur av moralsk rettferdiggjøring de har bygget opp fra 1965 til den dag i dag.

På følgende måte oppsummerer Oppenheimer selv sin metode i møte med Anwar og vennene hans:

We developed the film's central concept – allowing perpetrators to make fiction scenes about the killings – not as a trick to get these men to open up, but in response to their boastful openness, and as a means to understand its motives and consequences. Our "pitch" was straightforward: 'You have participated in one of the biggest killings in human history,' I would say. 'I want to understand what it means to you and your society. You want to show me what you've done. So go ahead, in any way you wish. I will also film you and your fellow death-squad veterans discussing what you want to show and, just as importantly, what you want to leave out. In this way, we will be able to document what this means to your society, and what it means to you.' I understood instinctively that if we could show how these men wished to be seen, we would also glimpse how they really see themselves, and the whole façade that genocide is heroic would come crumbling down. (Oppenheimer, 2014)

Metoden til Oppenheimer gjør at filmen figurerer i grenselandet mellom dokumentarfilm og fiksjon. *The Act of Killing* er en film som med filmforsker Bill Nichols' ord "confounds the mind" (Nichols, 2014, s. 25). Nichols peker videre på hvordan filmen bryter konvensjoner for dokumentarfilmsjangeren gjennom en særegen bruk av rekonstruksjoner: "Normally, reenactments represent an interpretive gesture by the filmmaker, but that is one of many documentary conventions this remarkable film flouts" (Nichols, 2014, s. 25). Nichols sentrale poeng er at vanligvis benytter dokumentarfilm rekonstruksjoner som noe tilskueren umiddelbart gjenkjenner som fiksjonaliserte representasjoner av noe virkelig. Dette er ikke tilfellet med *The Act of Killing*:

Usually, documentaries embed reenactments as acknowledged reconstructions (fictional representations) of historical but originally unfilmed events within a larger context of nonfiction representation. But this need not be the case, as *The Act of Killing* amply demonstrates in a befuddling, disturbing, and illuminating manner. (Nichols, 2014, s. 25)

The Act of Killing kan sies å være en av de mest brutale dokumentarfilmer produsert de siste årene. Det store fokuset på detaljer i bødlenes drap er kombinert med deres stolthet uten den minste form for anger. Den første gangen Anwar skal vise hvor og hvordan han drepte sine ofre snakker han nærmest triumferende om hvordan han fant den mest humane prosedyren. Med kniv blir det mye blod og gørr – med stålwire går det raskt og effektivt. I en nøktern tone forklarer han dette for Oppenheimer og hans kamera:

There's many ghosts here, because many people were killed here ... They died unnatural deaths. They arrived perfectly healthy. When they got here they were beaten up and died ... Dragged around ... And dumped ... At first we beat them to death. But there was too much blood. There was so much blood here ... So when we cleaned it up, it smelled awful. To avoid the blood, I used this system. Can I show you ...?

Anwar rekonstruerer et drap sammen med vennen sin som får wiren rundt halsen. Han avslutter sekvensen med noen dansetrinn – en liten chachacha på takterrassen med sine hvite bukser og spraglende grønne skjorte. Vennen proklamerer at Anwar er en lykkelig mann. Senere i filmen drøfter Anwar, foran kamera, hvilke klær som er mest riktig å bruke i disse sekvensene. Altså hvordan han ønsker å fremstå gjennom Oppenheimers optikk, ned til den minste detalj. Det mest absurde og sjokkerende for betrakteren av filmen er kanskje tonen til drapsmennene. Hvordan er det mulig å snakke på denne måten om en av de mest alvorlige handlinger vi kan tenke oss? Lignende rekonstruerte elementer, både med og uten kostymer, ledsages i filmen av hverdagslivet deres. De viser omsorg for sine

barnebarn og husdyr, de tar oss med inn i deres hjem og drikker deres morgenkaffe som alminnelige mennesker. Det skapes til og med en viss sympati når deres menneskelige sider kommer til syne; ikke minst i avslutningen av filmen hvor Anwar bryter følelsesmessig sammen på den samme takterrassen hvor han viste oss sine innledende og triumferende forbrytelser.

The Act of killing undersøker det moralske kompasset til vinnerne av krigen gjennom aktørenes egne, og til tider både absurde og sjangerspesifikke, rekonstruksjoner av fortiden. Spørsmålet om juridisk skyld er ikke i seg selv et hovedanliggende her - det som undersøkes i *The Act of Killing* er hvordan det er mulig at bødlene kan rettferdiggjøre deres handlinger for seg selv. Hvordan skal vi forstå denne blandingen av fakta og fiksjon? Hva skjer når filmen utfordrer tilskuerens moralske orientering rundt det kollektive traumet i Indonesia?

På tross av alle panegyriske kritikker og filmpriser finnes det flere som problematiserer *The Act of Killing*. Journalist og dokumentarfilmprodusent Nick Fraser argumenterer på denne måten for sin posisjon og vurdering:

I dislike both the aesthetic and moral premise of *The Act of Killing*. Getting killers to script and restage their murders for the benefit of a cinema or television audience seems to me a bad idea for a number of reasons. (Fraser, 2014, s. 21)

Frasers mest sentrale innvending mot filmen handler om Oppenheimers metode. Han opplever scenene i filmen hvor forbryterne skryter av sine udåder som problematiske, “not because they reveal so much, as many allege, but because they tell us so little of importance” (Fraser, 2014, s. 21). Fraser kjøper ikke argumentet om at *The Act of killing* er en ”bold expose”. Dette fordi filmen erstatter historisk og faktisk argumentasjon med en, ifølge Fraser, skadefro utstilling av gærninger:

Instead of an investigation, based on such humdrum aspects of the killings as to why and how they occurred, and what they really had to do with the context of the Cold War, we have ended somewhere else—in a high-minded snuff movie. (Fraser, 2014, s. 22)

Frasers friske konklusjon blir derfor at *The Act of Killing* er ”rich only in cruelty. It’s porn for liberals” (Fraser, 2014, s. 23). Denne oppgaven vil forsøke å nyansere de to motstridende perspektivene på filmen eksemplifisert ved Fraser og Nichols. Dette vil jeg gjøre gjennom et dybdykk i begreper som rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i *The Act of Killing*.

1.3 Et historiografisk minefelt. Holocaust, ikonoklasme og *The Act of Killing*

Representasjon og behandling av ekstrem lidelse i film og kunst, med rot i virkeligheten, er et stort felt som i all hovedsak trekker linjer tilbake til vår tids kanskje største menneskelige katastrofe; Holocaust. Ethvert estetisk grep i film kan gjøres til et spørsmål om moral og representasjon. De inngår derfor i et historiografisk minefelt. En nedarvet trang til ikonoklasme, eller skepsis til visuell representasjon av historiske traumer, ligger som en klam hånd over både forsknings- og praksisfeltet. Begrepet ikonoklasme, etter det greske ordet for bilde, "eikon", er i definatorisk forstand motstanden mot visse billedlige fremstillinger, ofte med religiøse eller politiske motiv. I kunsthistorien er betegnelsen mest brukt om destruksjonen av religiøse bilder og symboler i perioden fra år 726 til 843 (Meyer, 2015, s. 118). Bakgrunnen for ikonoklasmen er billedforbudet vi finner flere steder i blant annet Bibelen. Resultatet var at mye kirkekunst enten ble ødelagt, tildekket eller overmalt. Siri Meyer, professor i kunsthistorie, skriver følgende som er relevant for *The Act of Killing*:

Mange av de lærde under ikonoklasmen hentet argumenter fra skriftene til en syrisk munk fra 500-tallet som kalles for Pseudo-Dionysos. Han var den første som begrepsmessig klarte å skille bildet fra sitt avbildningsobjekt. Ulikartet likhet, sa han om bildets natur. Når bilder får mening, så er det fordi det både er likt og forskjellig fra det som fremstilles. Et bilde av Gud gir oss innsikt i det guddommelige, men bare på en indirekte eller symbolsk måte. Denne distinksjonen var en intellektuell bragd. Ikke bare åpnet den opp for en kristen billedkunst i den vestlige del av verden, den legitimerte også bilder med verdslige motiver. (Meyer, 2015, s. 118)

Men også i andre religioner og kulturer - først og fremst innenfor Islam - er det tabuer og emner man ikke skal nevne eller gi form gjennom kunsten. I dag ser vi hvordan et billedforbud gjør seg gjeldene, for eksempel gjennom den langvarige striden rundt karikaturtegningene av profeten Muhammed i den danske avisen Jyllands-Posten. Samtidig er det åpenbart forbundet en stor del nysgjerrighet til de skandaler og sensasjoner som kretser rundt ikonoklastiske verk. I en kontekstualisering av *The Act of Killing* blir det særlig aktuelt å trekke linjer til hvordan Holocaust har blitt fremstilt og rekonstruert på film og i fotografier. Hvordan kan det ha seg at også Holocaust har resultert i en slik ikonoklasme - et strengt etisk billedforbud mot visuell fremstilling av lidelsen som fant sted?

På tross av at mange mener at kunstnere bør vente med å bearbeide historiske traumer, gi det en nødvendig avstand, er det produsert enorme mengder dokumentar- og fiksjonsfilmer om Holocaust og andre historiske traumer. Alle forholder seg på en eller

annen måte til representasjonsutfordringen og reflekterer over hvordan de skal beskrive de radikale erfaringene og minnene. Erfaringer som, hos enkelte, synes å motsette seg selve språket. Nok er det mange som insisterer på å ha monopol på bildenes sanne mening. Men hva hvis noen ser noe annet, noe nytt? En slik hermeneutisk åpenhet er ifølge Siri Meyer en av kunstens største fortrinn:

Det finnes fremdeles institusjoner og statsmakter som insisterer på å ha tolkningsmonopol. Setter vi derimot demokratiet høyest, er det bildets ulikartethet som gjelder. Her ønskes striden om ulike tolkninger velkommen. Nettopp her, i slike billedstrider, viser kunsten frem sin dype etiske verdi. (Meyer, 2015, s. 120)

Med disse prinsipielle overveielser som bakteppe vil det være interessant å se nærmere på *The Act of Killing* som bruker rekonstruksjoner av et folkemord på en ny måte. I første del av denne oppgaven ønsker jeg å undersøke *The Act of Killing* i et slik lys. En rekke etisk-estetiske utfordringer blir reist i møte med filmer som omhandler et slikt materiale.

*

Dokumentarister og journalister bombarderer publikum med bilder av lidelse hele tiden. Livløse kropper blir formidlet fra krigsområder fra hele verden - fra Sigurd Falkenberg Mikkelsen i Dagsrevyen, History Channel og dokumentarfilmer med kunstneriske ambisjoner. Når fotografier og film av for eksempel grusomhetene i konsentrasjonsleirene i Nazi-Tyskland eller borgerkrigen i Syria vises gang på gang mister de ifølge et berømt essay av forfatteren Susan Sontag etter hvert sin sjokkeffekt. Jeg ønsker å ta utgangspunkt i denne påstanden om at bilder fra verdens mest brutale hendelser kan ”normaliseres” for betrakteren:

The vast photographic catalogue of misery and injustice throughout the world has given everyone a certain familiarity with atrocity, making the horrible seem more ordinary – making it appear familiar, remote (“it’s only a photograph”), inevitable. At the time of the first photographs of the Nazi camps, there was nothing banal about these images. After thirty years, a saturation point may have been reached. In these last decades, ’concerned’ photography has done at least as much to deaden conscience as to arouse it. (Sontag, 2002, s. 20-21)

Fotografier og levende bilder trenger en kontekst for at de skal treffe publikums samvittighet. Dette poenget er også, som jeg vil vise, meget relevant for filmformidling av *The Act of Killing* i skolen. Sontag skriver i *On Photography* at den tette forbindelsen et

arkivfotografi har til virkeligheten ikke nødvendigvis vekker en moralsk impuls hos betrakteren.

The images that mobilize conscience are always linked to a given historical situation. The more general they are, the less likely they are to be effective. A photograph that brings news of some unsuspected zone of misery cannot make a dent in public opinion unless there is an appropriate context of feeling and attitude. (Sontag, 2002, s. 17)

Sontag peker videre på at "[w]ithout a politics, photographs of the slaughter-bench of history will most likely be experienced as, simply, unreal or as a demoralizing emotional blow" (Sontag, 2002, s. 19). Kanskje virker det, i en globalisert medievirkelighet, mot sin hensikt å benytte arkivmateriale av overgrepene i en dokumentarfilm om folkemord? Historiker Henrik Jensen spør seg også i sin bok "Ofrets århundrede" hvorvidt den enorme tilgangen på lidelse gjennom massemediene gjør mennesker mer moralske, ansvarlige og medfølende:

Daglig kommer alle mulige livskritiske scener helt ind i stuen til seerne, aldrig har de set så mange ofre. Så vidt er betingelserne til stede for global bevidsthed, global medfølelse. Men hvor tæt lader vi disse informationer komme på os? Svaret er: Ikke tæt. (Jensen, 2002, s. 372)

Jensens nedslående analyse peker videre på at "den ene frygtelige begivenhed viskes ut af den næste" og det nedsenker

sig et æstetisk filter mellom os og medievirkeligheten, hvis bilder ikke riktig setter sig fast. Erindringen viser sig derved som en palimpsest, hvor urkatastrofen hele tiden står tilbake når dagens ulykker har taget gårsdagens. Rwanda, nå ja, men hvad med holocaust? (Jensen, 2002, s. 372)

Som både Jensen, Sontag og en rekke andre forskere og praktikere gjør oss oppmerksom på fordeler måten kunsten og mediene bearbeider vår tids historiske traumer seg på i to motsatte retninger. På den ene siden gjennom en tro på verdien av en fast ikonografi basert på rekonstruksjoner. På den andre siden gjennom en prinsipiell problematisering av de ikonografiske rekonstruksjoner.

Som jeg vil vise ligger *The Act of Killing* et sted midt i mellom disse to posisjoner. La oss først ta et blikk på ikonografien som ligger til grunn for Holocaust-rekonstruksjonene. Holocaustforsker David Bathrick skriver at "the rapid narrowing of an immense archive of Holocaust pictures to a reduced selection of ever-repeated images helped transform their status from mere photographic trace into *icon*" (Bathrick, 2008, s. 3). Videre peker han på at disse ikonografiske bildene

came to achieve the status of a global language. Icons have qualities that 'resemble' but do not duplicate or match the objects they represent. As opposed to the indexical, iconic signs often express an aura of timelessness and a lack of spatial specificity. They claim implicitly to tell the whole story. (Bathrick, 2008, s. 3)

Spesielt ét bilde har blitt emblematisert som ikon for Holocaust, nemlig det sort-hvite fotografiet av den lille jødiske gutten med den store kaskett. Hendelsen er fra Warszawagettoaen og han føres i en rekke ut av en bygning av bevæpnede soldater. Vi vet han er på vei mot utryddelsesleirene.



Figur 1. Jødiske kvinner og barn fra Warszawagettoaen i 1943. Foto: Ukjent

Med det fortvilede ansiktsuttrykket og begge armene hevet over hodet illustrerer bildet, ifølge Holocaust-forsker Marianne Hirsch, "an archetypical role of Jewish (and universal) victimization, the boy in the Warsaw ghetto has become the poster child of the Holocaust" (sitert i Bathrick, 2008, s. 4).

Bildet fra Warszawagettoaen har blitt brukt i utallige bøker, dokumentar- og fiksjonsfilmer. Et av mange eksempler er at den svenske regissøren Ingmar Bergman, som vanligvis ikke forholdt seg til den politiske situasjonen utenfor sitt eget filmunivers, brukte fotografiet i en avgjørende scene i sin fiksjonsfilm *Persona* (1966). I dette eksperimentelle mesterverk gjør bildet av gutten sterkt inntrykk på den stumme Elisabet Vogler, glitrende portrettert av Liv Ullmann. Sammen med de ikoniske sekundene av en vietnamesisk munk som brenner seg selv til døde i protest mot krigen blir de en del av karakterens sykdomsbilde. Det klippes mellom nærbilder av gutten, de uniformerte soldatene, livredde foreldre og tilbake til Ullmanns skrekkslagne ansikt. Hun klarer ikke ta inn over seg og

prosessere den enorme lidelsen i verden som flimrer mot henne fra fjernsynet i sykehuset. *Personas* frie og drømmende struktur, dens surrealistiske grep, er kanhende en strategi for Bergman til å tjene et høyere formål; nemlig å skildre livet, verden og virkeligheten i all sin uoverskuelige mangfoldighet. I arbeidsboken skriver han følgende om fotografiet fra Holocaust og sitt eget kunstneriske arbeid:

Min kunst kan inte smälta, förvandla eller glömma den där pojken på bilden. Inte heller mannen som brinner för sin tro. Alla de stora olyckorna är jag oförmogen att fatta. De lämnar mitt sinne orörligt, möjligen kan jag läsa dessa förfärligheter med en sorts lystnad - en fasans pornografi. Men jag kommer aldrig förbi de där bilderna. De förvandlar min konst till konst, pajaseri eller någonting likgiltigt, vadsomhelst. (Bergman, 2018b, s. 200)

Bergman er her inne på noe som også er sentralt for *The Act of Killing*. Nemlig hvordan forholde seg til folkemord og ufattelig lidelse fra virkeligheten og hvilke konsekvenser det får for et kunstnerisk virke.

Det mest innlysende eksemplet på hvordan en fast ikonografi hentet fra dokumentarisk Holocaustmateriale benyttes i rekonstruksjoner er Steven Spielbergs fiksjonsfilm *Schindler's List* (1994). Med sine melodramatiske rekonstruksjoner fra Hollywood forteller filmen oss meget direkte hva vi skal tenke og hva vi skal føle. Hva angår konkrete stilistiske grep er *Schindler's List* filmet i sort-hvitt, ifølge Spielberg selv en viktig autensitetsmarkør: "I've never seen the Holocaust in color. I don't know what Auschwitz looks like in color. Even though I was there, it's still black and white in my eyes" (sitert i Ball, 2008, s. 177). Spielberg lanserer denne idé basert på hvordan han mener publikum typisk opplever en historie fra Holocaust for første gang: "[B]lack and white stands for reality" (sitert i Ball, 2008, s. 177). Om *Schindler's List* istedenfor var blitt filmet i farger ville det som kontrast ha "added a veneer of almost farce" (sitert i Ball, 2008, s. 177). Likevel velger Spielberg å bruke farger i flere sekvenser av sin film. Spesielt den rødkledde jenta som fremstår eksemplarisk i kraft av fargen og sin sårbare skikkelse, ble i den opphetede debatten i etterkant av filmen sett på av flere som et sentimentalt virkemiddel og en fornærmelse av tilskueren. Likevel har flere tatt til ordet for hvordan Spielberg lykkes i sin ambisjon om å skape en autentisk representasjon basert på en fast ikonografi. Filmregissør Billy Wilder, som mistet store deler av sin jødiske familie i Holocaust, anfører på følgende måte sin ekstatiske hyllest av *Schindler's List*:

After the first ten minutes, I had already forgotten that it was a film. I no longer concentrated on the camera angle and all the technical stuff – I was only spellbound by this total realism. It began like a Wochenschau newsreel from that time – very difficult to direct, so that it really achieves a true effect. And believe me; these

scenes are so authentic that a cold chill runs down one's back. I lost a great part of my family in Auschwitz, my mother, my stepfather, my grandmother – the whole misery came back up in me. I sat there and watched how, on the screen, the Jews were driven into the trains together, which were deporting them for gassing – and my eyes focused on the lines of people, my mother must be somewhere in the crowds, but I could not find her. I had long forgotten that it was merely a film. And it is, in fact, actually more than a film: *Schindler's List* is a milestone. (Siteret i Ball, 2008, s. 179)

I tillegg til de stilistiske grepene til Spielberg skaper han gjennom narrasjonen en nærmest positiv fortelling om Holocaust. Den heroiske Oskar Schindler illustrerer det gode i mennesket når han får moralske kvaler etter å ha tjent en formue på jødiske tvangsarbeidere. Historien er delvis autentisk, i det Schindler reddet omlag 1100 jøder. Det er en av de ytterst få historier fra det historiske Holocaust som kan sies å ha en *happy ending*. I filmens avslutning byttes skuespillerne ut med de virkelige menneskene som overlevde på grunn av Schindler. De går andektig forbi graven hans og legger, slik jødisk tradisjon tilsier, ned en stein. Litteraturviter og Holocaust-forsker Morten Lassen peker på at ”det er der ikke noget galt i, men det er problematisk at fejre Oskar Schindler som en helt, hvis dét efterfølgende bliver det herskende billede af Holocaust i offentligheten (Lassen, 2011, s. 29). I tillegg har Spielberg og hans amerikanske manusforfattere gjort betydelige justeringer på den autentiske historien: ”Schindler blev ikke i lejren til det sidste, han holdt ingen tale og brød ikke sammen foran de overlevende, fordi han kunne have reddet flere, nej, den virkelige Schindler stak af med sin elskerinde” (Lassen, 2011, s. 29).

Spørsmålet er om det er snakk om Holocaust-kitsch i disse rekonstruksjonene basert på en fast ikonografi. Eller bør *Schindler's List* ses som en moralsk leksjon, slik den tidligere amerikanske presidenten Bill Clinton har anbefalt (Lassen, 2011, s. 29)? Tilskueren blir nærmest fortalt direkte at vi skal føle lettelse over at jødene i Spielbergs rekonstruerte gasskammer overlever. Det kom heldigvis vann ut av sprinkelanlegget, denne ene og akk så lite representative gangen! Regissøren utnytter den dramatiske spenningen til det fulle, effektivt drevet av den ikke-diegetiske musikken, idet nakne kvinner og barn blir ført inn i rommet og døren omhyggelig stengt bak dem. Mange har i den friske debatten om filmens berettigelse hevdet at Holocausts ofre i dette tilfellet er bedre tjent med taushet (Lassen, 2011, s. 28). For Spielbergs film er en historie om en glipp i det enorme masse mordet - en produksjonsfeil i nazistenes grusomme dødsmaskin. Den mirakuløse redningen i filmen står i ubehagelig kontrast til de seks millioner jøder

som forøvrig ble drept. Forfatter Imre Kertész, som selv ble deportert til Auschwitz i 1944 og som har gitt verdifulle bidrag til hvordan Holocaust lar seg fremstille, oppsummerer på følgende måte sitt syn på den filmatiske behandlingen av Schindlers historie: ”Spielberg [er] en voyeur, som ’hylder den evige overlevelse ved hjelp af kulørte billeder og triumferende musik’” (sitert i Lassen, 2011, s. 30). For Kertész er *Schindler’s List* uten tvil Holocaust-kitch fordi den opererer med et persongalleri av ofre, bødler og overlevende som alle opptrer etter et fast skjema. Gjennom disse rekonstruksjonene i film, litteratur, vitnesbyrd og minnesmerker har ifølge dette perspektivet en Holocaust-konformisme blitt etablert i vår kultur. Kertész frykter at vi

har ’ritualiseret’ Holocaust ved at gjøre det til noget, som ikke kan diskuteres, men kun begrædes foran et mindesmærke eller ved at se en film af Spielberg, som gennem detaljerigdom og historisk nøjagtighed forsøger at leve op til det etablerede og officielle billede af Auschwitz. (Lassen, 2011, s. 37)

I denne konformisme ser Kertész et forsøk på å skjule at utryddelsesleirene under Nazi-Tyskland ”var en del af den moderne verden og derfor kan ske igen” (Lassen, 2011, s. 37).

På den andre siden av *Schindler’s List* har vi det som kan omtales som en ikonoklastisk retning hvor det i kunsten og mediene stilles et prinsipielt spørsmålstegn ved berettigelsen av de ikoniske rekonstruksjoner. En dokumentarfilmregissør som står sentralt i dette landskapet er Claude Lanzmann som med sitt referanseverk *Shoah* (1989) avstår fra å benytte arkivmateriale og tilsynelatende historiske rekonstruksjoner. Hans spissformulering av sin forståelse av representasjonsutfordringen til Holocaust står som et klart bilde på denne retningen:

Det særegne ved Holocaust er først og fremmest, at det er omgivet af en flammekreds, en grænse, som ikke må overskrides, fordi en bestemt, absolut grad af grusomhed ikke lader sig overføre: Den, som gjør det, gør sig skyldig i den værste overtrædelse. (sitert i Lassen, 2011, s. 14)

I *Shoah* finnes det ingen entydig onde mennesker, ingen leirkommandant Goeth som likesom i *Schindler’s List* skyter jøder fra sin balkong for moro skyld. Det finnes bare en rekke intervjuer med mennesker som i retrospekt forsøker å sette ord på sine erfaringer fra krigen og konsentrasjonsleirene. Vitnesbyrdene handler om konkrete begivenheter i leirene og de mentale sårene som de overlevende har pådratt seg. *Shoah* poengterer at Holocaust er vanskelig, nærmest umulig, å forstå - også for de som var der. Michael D’Arcy skriver i antologien *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory* at ”Lanzmann’s hostility towards archival images has been implicitly linked to a trend among French intellectuals of the 1970s and 1980s to embrace iconoclastic elements of Judaic thought in

the interest of framing an ethical response to alterity (D'Arcy, 2008, s. 138). Lanzmanns ikonoklastiske elementer kommer godt frem gjennom hans mange skrikerier og kommentarer om "the non-representational nature of his film – for example, his framing of his procedure in terms of a 'blindness' that does not turn away from the reality of the Shoah" (D'Arcy, 2008, s. 138). Selv om Lanzmann argumenterer for at "one doesn't have the right to explain to the spectator what he is supposed to understand" (D'Arcy, 2008, s. 140) betyr ikke det at representasjon er umulig. Det betyr at det i Lanzmanns forståelse finnes andre, mer effektive filmatiske grep for å forløse den virkeligheten han er opptatt av. Imre Kertész spør seg i overskriften på sin kritiske artikkel om Spielberg: "Wem gehört Auschwitz?". Hvem Auschwitz tilhører er nemlig ikke noe enkelt spørsmål. Det er en enorm kompleksitet som omgir de ulike strategiene for representasjonen av Holocaust og de strukturelle og menneskelige mekanismer som førte til folkemordet. *The Act of Killing* har, som vi skal se, et klart slektskap med *Shoah*. Historiker og Holocaust-forsker Saul Friedlander peker på at Lanzmanns film, og jeg vil legge til *The Act of Killing*, opererer med en "exclusion of straight, documentary realism" og videre benytter "some sort of *allusive or distanced realism*" (Friedlander, 1992, s. 17). Han argumenterer for at

Reality is there, in its starkness, but perceived through a filter: that of memory (distance in time), that of spartial displacement, that of some sort of narrative margin which leaves the unsayable unsaid. (Friedlander, 1992, s. 17)

Friedlander argumenterer altså for at *Shoah* og andre kunstneriske verk som inngår i denne retningen for hvordan man behandler og representerer historiske traumer er preget av en estetisk distansering. Han bruker et eksempel fra Lanzmanns dokumentarfilm hvor en av de få overlevende fra Chelmno, den første utryddelsesleiren til Nazi-Tyskland, utlegger sine minner. Over 150.000 jøder, primært fra Łódź-gettoen i det annekterte Polen ble drept i leiren. På følgende måte beskriver Srebnik i filmen *Shoah* møtet med Chelmno førti år etter de grusomme erfaringene:

It is hard to recognize, but it was here. They burned people here . . . Yes, this is the place. No one ever left here again . . . It was terrible. No one can describe it . . . And no one can understand it. Even I, here, now . . . I can't believe I am here. No, I just can't believe it. It was always this peaceful here. Always. When they burned two thousand people – Jews – every day, it was just as peaceful. No one shouted. Everyone went about his work. It was silent. Peaceful. Just as it is now. (sitert i Friedlander, 1992, s. 17-18)

Srebniks beskrivelse av minnene står i kontrast til den nevnte scene med Anwar på taket i begynnelsen av *The Act of Killing*. Likevel har begge en måte å distansere seg fra forbrytelsen. Srebnik peker konkret på det uforståelige: "No one can describe it." Anwar

distanserer seg, som forbryter, ved sine smil, sin klovneaktige klesdrakt, sine surrealistiske dansetrinn.

På tross av ikonoklasmen som omfatter både direkte billedforbud, etiske restriksjoner og strenge estetiske fordringer viser vitnesbyrd og representasjon av Holocaust at erindring, enten det er snakk om dokumentarfilm eller vitnesbyrd-litteratur, alltid er vinklet. Det velges alltid en estetisk strategi. En stil. Både fra de som avlegger vitnesbyrd og fra de som i filmen står bak kamera. Enten det dreier seg om å skape autentisitet og troverdighet eller det vektlegges kunstneriske grep som for eksempel et fremmedgjørende formspråk. Veldig mange av vitnesbyrdene fra Holocaust er også metavitnesbyrd, de handler altså like mye om *hvordan* fortelle som *hva skjedde*. Dette *hvordan* i fortellingene fra Holocaust er et nyttig sted å starte, for å trenge inn i *The Act of Killing*.

1.4 En tredje vei. Representasjon i *The Act of Killing*

Sett i lys av Holocaust-syndromet og de to ulike måter å mediere den enorme lidelsen som fant sted under nazismen kan *The Act of Killing* synes å være en interessant etisk-estetisk mellomløsning i møtet med et folkemord. Oppenheimer gjør et oppsiktsvekkende forsøk på å finne en tredje vei mellom den tradisjonelle rekonstruksjons-ikonografi og en ikonoklasme eller billedforbud. *The Act of Killing* har ingen arkivklipp som direkte viser hva som skjedde i Indonesia på 1960-tallet. Mange av de historiske rekonstruksjonene er satt i en surrealistisk ramme gjennom bruk av forskjellige sjangerkonvensjoner fra fiksjonsfilmen. Det avgjørende er at det er forbryterne selv som tilsynelatende ”styrer” valgene i filmen. Oppenheimers mangeårige produksjonsprosess og hans personlige kontakt med forbryterne, kombinert med hans mer eller mindre transparente dobbeltspill ved at aktørene får lage en film i filmen, gjør *The Act of Killing* til et spesielt tilfelle i dokumentarfilmhistorien.

The Act of Killing bruker likevel det meste av tiden på det som skjer *backstage* i forbindelse med rekonstruksjonene. Disse delene inngår i en bred tradisjon av ”fluen på veggen”-dokumentarfilmer som observerer og forsøker å ikke kontrollere sine aktører mens de tematiserer hvordan mennesker oppfatter seg seg. Nettopp som en realistisk dokumentarfilm slik vi kjenner stilen fra for eksempel *Salesmen* (Maysles, Maysles & Zwerin, 1969). Når Anwar og vennene hans diskuterer hvordan hver enkelt scene kan representere en form for autentisitet er vi altså inne i velkjente konvensjoner fra dokumentarfilmhistorien. Men enkelte ganger, som vi skal se, strekker Oppenheimer

strikken så langt at tilskueren får problemer med å forstå de ulike lagene av virkelighet som omgir filmen. I slike tilfeller blir stiliseringen oppnådd gjennom et fravær av kontekst ved å ikke benytte seg av tradisjonelle dokumentarfilmgrep som forklarer handlingen for publikum. Anwar ønsker å fortelle sin og Indonesias historie gjennom den estetiske strategien han kjenner best; sjangerfilmen fra Hollywood. Hvorvidt han fullt ut begriper konsekvensene av dette er vanskelig å si. Og Oppenheimer måtte åpenbart, for sin egen sikkerhet, forlate landet da filmen hadde premiere. Han har heller ikke kunnet vende tilbake på et senere tidspunkt. Dette sier litt om de politiske rammene som omgir folkemordet i Indonesia i dag, og at forbryterne ikke visste omfanget og konsekvensene av deres inntreden i filmbransjen. Gjennom drøftingene av utvalgte nøkkelscener i *The Act of Killing* ønsker jeg i det følgende å vise Oppenheimers forhold til den omtalte ikonoklasmen og hans generelle bevissthet om visuell representasjon av slike enorme forbrytelser.

Denne gjennomgangen utgjør som nevnt den første hoveddel av oppgaven. Men innen jeg går videre med denne, vil jeg i denne innledningen introdusere problematikken i oppgavens andre halvdel; det pedagogiske aspektet. Betydningen av denne historisk-teoretiske forståelsen av *The Act of Killing* var avgjørende for hvordan formidlingsopplegget i skolen ble utformet.

1.5 Formidling av *The Act of Killing* i skolen

Den kulturelle skolesekken (DKS) er en stor nasjonal ordning i Norge som siden 2001 har gitt elever i skolen profesjonell kunst og kultur som del av skolehverdagen. Målgruppen strekker seg fra førsteklasse på barneskolen til tredjeklasse i videregående. Tre overordnede mål er formulert i Stortingsmelding nr. 8 (2007-2008) for å sette retning: Høy kvalitet, kunstfaglig og formidlingsmessig bredde og integrering i skolehverdagen (Kulturdepartementet, 2007, s. 22). En opplevelse på kino kan være starten på et livslangt forhold til film. En film kan sette i gang overraskende og skjellsettende tanker om identitet eller politisk engasjement. En kunstopplevelse kan, på sitt beste, fungere som øvelser i empati. Tidligere kunnskapsminister Torbjørn Røe Isaksen utdypet DKS sitt dannelsesoppdrag under sin åpningstale i 2017 for ordningens nye nasjonale etat, Kulturtanken. Isaksen pekte på at

[s]kolen har et dobbelt samfunnsoppdrag; den skal sikre både utdannelsen og dannelsen. Alle fag i skolen er også dannelsesfag. Kunst og kultur er en viktig del av grunnutdanningen til elevene våre, og en sentral del av hva den norske skolen skal gjøre. Den kulturelle skolesekken bidrar til nettopp dette. Møtene og

opplevelsene som kommer gjennom tilbudene i Den kulturelle skolesekken er ikke bare et avbrekk eller pustehull. Det er *en del* av skolens utdanningsoppdrag – og skolens dannelsesoppdrag. (Kulturtanken, 2017)

På tross av Isaksen og andre norske toppolitikeres store og luftige ambisjoner med DKS finnes det ugler i den kulturelle og pedagogiske mosen. Filmkritiker Kjetil Lismoen spissformulerer på følgende måte gapet mellom intensjonene med den nasjonale ordningen DKS og hva som er realitetene i undervisningen:

For de aller fleste barn og unge er filmen inngangen til forståelse av verdenshistorien og vår tids konflikter og tabloide skjebner. Derfor tror mange at skildringen av krigsårene i *Max Manus* er historisk korrekt, eller at Oliver Stones paranoide omskrivninger av moderne amerikansk historie kan tas for god fisk. Og hvem kan klandre dem? Det gis i dag ingen helhetlig og gjennomtenkt undervisning av filmen som uttrykksmiddel i norske skoler. Gjennom ”Den kulturelle skolesekken” har skolene fått tildelt et slags verktøy, men det kommer uten brukermanual, og det er opp til hver enkelt lærer om han eller hun ønsker å bruke det. (Lismoen, Aftenposten, 2012)

Dette paradox – filmens store betydning for unge menneskers historieforståelse og den pedagogiske tafatthet som synes å herske på området – blir ekstra prekært i møtet med en viktig og vanskelig film som *The Act of Killing*. Hvordan erfarer og reagerer dagens elever i Norge på de underlige rekonstruksjonene i denne filmen og hvordan kan lærerne være med på å gjøre filmen relevant? Et utgangspunkt for denne undersøkelsen er forskningsrapporten *Den kulturelle skolesekken* (Breivik & Christoffersen, 2013) som peker på at elevenes og læreres relasjon til DKS er for liten, i tillegg er temaet underbelyst i forskningen på feltet:

Det ser ut til å være et gjennomgående trekk at lærerne i liten grad er involvert i beslutninger og diskusjon om Den kulturelle skolesekken; også forskningen omkring Skolesekken har i liten grad fokusert på lærerne. (Breivik & Christoffersen, 2013, s. 107)

Ungdom i dagens mediesamfunn er bare et tastetrykk unna levende bilder av ekstrem lidelse. Med Sontags advarende pekefinger in mente vil kanskje fraværet av arkivmateriale og det originale estetiske premisset i *The Act of Killing* være ansporende for elever og lærere? På hvilken måte kan dokumentarfilmen bidra til en refleksjon over filmmediet i historie- og norskfaget? Det er grunn til å tro at Sontags ”lidelsesmettet” har eskalert, i alle fall endret seg drastisk, siden hun førte sine perspektiver i pennen på slutten av 70-tallet. Tenk bare på betydningen av internett og sosiale medier. Ikonoklasme,

«lidelsesmettet» og moralske spørsmål er åpenbart relevant i formidlingen og resepsjonen av *The Act of Killing* for en ung målgruppe i Norge.

Metoden for min egen undersøkelse av *The Act of Killing* som pedagogisk plattform har vært aksjonsdrevet og har inkludert observasjon i klasserommene og kvalitative intervjuer med seks elever og en lærer fra en videregående skole på østlandet. Utgangspunktet for min pedagogiske interesse er en grunnleggende nysgjerrighet: Hvordan møter ungdom en avantgardistisk filmdiskurs som den vi finner i *The Act of Killing*? Elevene er et interessant publikum ettersom de har stor kompetanse på filmmediet og sjangerforståelse – i tillegg har de både mye erfaring med og stor tilgang på levende bilder med ekstrem lidelse. Filmen på sin side har et åpenbart ønske om å formidle dannelse til betrakteren - både i form av informasjon om historie og samfunnsforhold og ved å gjøre tilskueren klokere på seg selv. Kanskje har *The Act of Killing* potensial til å forandre måten vi ser på oss selv og vår egen historie: Kan vi for eksempel alle bli som Anwar Congo? Risikoen er likevel stor for at elevene blir forvirret, kjeder seg og kanskje til og med sovner under visningen, fordi konteksten rundt filmen blir ugjennomtrengelig. Kombinasjonen av mye erfaring med film og den åpenbare umodenheten som preger en tenåring gjør elevene i DKS til det ultimate ”test-publikum”. Det er mye som står på spill i *The Act of Killing* og både fallhøyden og det potensielle utbytte er enorm i formidlingssammenheng.

1.6 En tosidig problemstilling

Som anført er min problemstilling for denne oppgaven tosidig:

1. For det første ønsker jeg å kontekstualisere *The Act of Killing* ved å drøfte spørsmålet rundt rekonstruksjoner og ikonoklasme i et film- og kunstteoretisk perspektiv. Hvorfor representeres forbrytelsen på slikt underlig vis i Oppenheimers film?
2. For det andre ønsker jeg å sette denne overordnede analysen i sammenheng med formidling av *The Act of Killing* til ungdom i skolen gjennom DKS. Hvordan virker Oppenheimers rekonstruksjoner på unge mennesker i vårt privilegerte sosialdemokrati i Norge? I hvilken grad vil filmens etisk-estetiske strategi vekke elevene og legge grunnlaget for personlig refleksjon?

Som all representasjonsskeptisk kunst har *The Act of Killing* som mål å ryste sitt publikum; skape empati og erkjennelse gjennom sin etisk-estetiske strategi. Oppgaven sikter altså mot å flette to deler sammen med et grunnleggende premiss om at estetikk er etikk. At *The Act*

of killing er et spørsmål om moral, både med tanke på innholdet og formen, i et filmteoretisk- og filmformidlingsperspektiv.

Etter denne innledning vil jeg i andre kapittel ta for meg filmens generelle forhold til virkeligheten. Jeg presenterer noen sentrale teoretiske perspektiver i lys av *The Act of Killing*.

Tredje kapittel omhandler Holocaust-syndromet og dets konsekvenser for hvordan kunsten og mediene har behandlet historiske traumer.

I fjerde kapittel presenteres DKS og veien mot et formidlingsopplegg av *The Act of Killing* som del av skolehverdagen til ungdommer på videregående skole.

I femte kapittel tar jeg for meg gjennomføringen av formidlingsopplegget. Hvordan lærerne og elevene jobbet med *The Act of Killing*, hvordan de forsøkte å skape en kontekst, fra ulike fag i skolen, i den hensikt å både oppnå konkrete kompetanser og det vi kan omtale som generell dannelse. Hva sitter elevene igjen med?

Kapittel 2: Filmens forhold til virkeligheten

Värden och verkligheten ska vara fattbar, så att vi med gott samvete kan klaga över dess enformighet. Kära, storartade konstnärer, aktörer och aktriser, vi *behöver* er lik förbannat. Det är ni som ska ge oss våra utomvärldsliga rysningar och ännu hellre våra inomvärldsliga förnöjelser. – Gustav Adolf i *Fanny och Alexander* (Bergman, 1982).

Jeg vil gjennom kapitlet drøfte ulike perspektiver på filmens forhold til virkeligheten – et avgjørende grunnlag for å trengje inn i *The Act of Killing*. Jeg vil redegjøre for noen sentrale teoretiske innganger, med hovedvekt på André Bazins tekster, og vise relevansen gjennom utvalgte filmeksempler. Gjennom drøftingen av Bazins tekster ønsker jeg også å vise hvordan andre teoretikere eksplisitt og mindre eksplisitt er inspirert, viderefører og går i dialog med hans perspektiver på blant annet fotografiet som medium. Jeg følger grunnholdningen til filmforskerne Elsaesser og Buckland som mener det er fornuftig å ”learn several theories, so that they can apply specific theories in appropriate contexts, rather than use the same theory in all contexts” (Elsaesser & Buckland, 2002, s. 5). Filmforsker Robert Stam har den samme inngangen til filmteori og er tilhenger av det han kaller teoretisk kubisme:

If I am a partisan of anything it is of ”theoretical cubism”: the deployment of multiple perspectives and grids. Each grid has its blind spots and insights; each needs the ”excess seeing” of the other grids. As a synaesthetic, multi-track medium which has generated an enourmously variegated body of texts, the cinema virtually *requires* multiple frameworks of understanding. (Stam, 2000, s. 1)

Jeg vil forsøke, med forankring i den konkrete filmen *The Act of Killing*, å uteske ulike teoretiske perspektiver og analyser. På den måten vil teorien springe ut fra verket, ikke omvendt. Samtidig er det viktig å presisere at jeg som Stam ”do not pretend to be neutral” – fremstillingen vil naturligvis være ”inevitably colored by my own interests and concerns” (Stam, 2000, s. 1). En viktig begrensning er også at filmeksemplene og de utvalgte nøkkelscenene fra *The Act of Killing* vil sette fokus for oppgaven. Filmens forhold til virkeligheten er et enormt filmteoretisk og filosofisk felt, men presise svar på konkrete spørsmål gir forhåpentligvis noen interessante svar som også har universell overføringsverdi. Gjennom drøftingen av de konkrete filmeksemplene ønsker jeg å trekke noen eklektiske paralleller til andre relevante teoretiske perspektiv som kan sette dem i nye lys. Jeg vil forsøke å følge rådet til Elsaesser og Buckland som formulerer følgende ledestjerne for studenter i arbeid med filmteori- og analyse:

Students should go beyond the superficial activity of simply quoting a definition from a dictionary (or simply indication the etymology of a word) without carefully integrating that definition into the overall argument of an essay. Isolated definitions serve no purpose; when used properly, however, they can clarify an argument. (Elsaesser & Buckland, 2002, s. 5)

Innledningsvis ønsker jeg å raskt skissere skillet mellom to grunnbegreper i klassisk filmteori, nemlig formalismen og realismen, gjennom et blikk på filmteoriens fødsel. Gjennom kapitlets videre bruk av teoretiske perspektiver og analytiske filmeksempler vil jeg forsøke å vise hvordan dette tilsynelatende skarpe skillet kan virke noe begrensende. Medieviter Jon Inge Faldalen anfører at ”samtlige filmintroduksjonsbøker og akademiske filmkurs verden over – mulighens av pedagogiske hensyn – skiller fortsatt mellom *Lumière og Méliès*, regissører som tror på *virkeligheten eller bildet*, filmens *realistiske og formalistiske tendens, mise-en-scène og montasje, rom og tid*” (Faldalen, 2008, s. 12). Mitt syn er, lik Faldalens, og med Stams presise formulering: ”The formative/realist dichotomy – Lumière vs. Méliès, mimesis vs. discourse – has often been overdrawn, obscuring what the two currents have in common” (Stam, 2000, s. 75).² Dette porøse skillet blir særlig relevant i møtet med en film som *The Act of Killing* som på slikt underlig vis blander elementer fra både realisme og formalisme.

2.1 Filmen som forløser eller skiller seg fra virkeligheten?

Filmmediets og fotografiets evne til å reprodusere det objekt som settes foran kamera, er en avgjørende egenskap ved det vi kan omtale som levende bilder. I kunsthistorien og filosofien er en sentral diskusjon det vi kaller bildets *representasjon*. Karakteriseres forholdet mellom avbildning, og det objekt som avbildes, av likhet? Eller er det kulturelle og historiske konvensjoner som bestemmer hvordan et objekt avbildes? I det følgende vil jeg trekke frem noen teoretiske innganger til dette, og forsøke å sette de i relasjon til *The Act of Killing*.

Under en søndagsfrokost fikk min datter på fire år lov til å sette på sin musikk. Barnesangen ”Arne Alligator” fylte snart stua. I teksten er Arne minst tre meter og sytti centimeter. Det måtte jeg måle opp for min datter som presist kunne konstatere at ”når Arne Alligator er på TV så er han liten”. Sammenhengen mellom en tegning av en alligator på en skjerm og hva det representerer er noe man blir oppmerksom på i tidlig alder.

² En inspirasjon for mitt analytiske perspektiv og bruk av grunnbegrepene formalisme og realisme fra klassisk filmteori er Jon Inge Faldalens imponerende masteroppgave (2008) om *Sanger från andra våningen* (Andersson, 2000).

Pedagogen i meg tok overhånd og vi fant frem Magrittes kjente maleri av en pipe med teksten "Ceci n'est pas une pipe". Teksten lyver jo ikke – det er umulig å stappe den malte pipen med tobakk. Det er et bilde eller en representasjon av en pipe. Ikke pipen i seg selv.

Representasjonsbegrepet har lange røtter tilbake i tid og har vært benyttet og diskutert siden Platon "gav en beskrivelse af hvordan billedet kan forstås som uttrykk for en mimesis-akt" (Højbjerg, 2011, s. 197). I korte trekk mente Platon at bildet fungerer som et slags speil av det avbildede objekt. Mimesis betyr etterligning, men fra han skrev ferdig sin bok *Staten* noen århundre før Kristi fødsel har mange vært skeptiske til dette begrepet. Filmforsker Lennard Højbjerg viser til at "fra nyplatonisten Plotin og frem til nutidens filosofer Martin Heidegger, Nelson Goodman og Hans-Georg Gadamer og det meste af den kunsthistoriske tradition, er i modsætning til Platon ikke overbevist om imitationsbegrebets nødvendighed" (Højbjerg, 2011, s. 197). Den mest sentrale innvendingen handler om at det å se bilder og forstå hva som foregår i bildet er betinget av en slags kulturell utdannelse eller oppdragelse. Det å være født inn i en kultur utgjør en avgjørende forutsetning for forståelsen av den betydningen bildet kommuniserer. Ifølge dette argumentet blir den mekaniske reproduksjonen i fotografiapparatet underordnet kulturens innflytelse. Likevel bærer fotografiet vitne om noe fra virkeligheten siden en person har tatt det. En slags objektivitet ligger innebygget i den mekaniske teknikken. Forfatter Walter Lippman skrev allerede i 1922 følgende betraktning:

Photographs have the kind of authority over imagination today, which the printed word had yesterday, and the spoken word before that. They seem utterly real. They come, we imagine, directly to us, without human meddling, and they are the most effortless food for the mind conceivable The whole process of observing, describing, repeating, and then imagining had been accomplished. (sitert i Zelizer, 1998, s. 9)

Helt siden filmmediets fødsel for kun litt over hundre år siden har det blitt anlagt mange teoretiske perspektiver på filmens forhold til virkeligheten. Filmkritikere, journalister og teoretikere har gitt ulike bidrag til feltet. Det samme har regissører, manusforfattere og andre praktikere. Enkelte, som Eisenstein, hadde en fot i hver leir. Det er utenfor oppgavens ramme å gi en oversikt over alle perspektivene, men det sentrale poenget er at filmteoretiske diskusjoner helt siden starten har forsøkt å posisjonere seg i forhold til hverandre. Robert Stam skriver at denne perioden er preget av at "[m]any of the early theorists displayed what Annette Michelson calls a 'euphoric epistemology'" (Stam, 2000, s. 35). Det handlet om å markere en posisjon og vise hva som skilte filmen fra andre kunstformer. Filmskaper Abel Gance proklamerte at "the time of the image has arrived!"

(Stam, 2000, s. 35). Louis Delluc, en annen filmskaper- og kritiker skrev i 1919 at filmen var "the only truly modern art because it used technology to stylize real life" (Stam, 2000, s. 35).

Det som sto på spill var hvorvidt man anså filmen som en selvstendig kunstform; "the early theorists were very much concerned with *proving* cinema's artistic potentialities (Stam, 2000, s. 28). Den andre inngangen var hvorvidt filmen var en blanding av eksisterende kunstformer;

[T]heorists and filmmakers proudly asserted cinema's links to the other arts. Griffith claimed to have borrowed narrative cross-cutting from Dickens while Eisenstein found prestigious literary antecedents for cinematic devices: the changes of focal length in *Paradise Lost*; the alternating montage of the agricultural fair chapter in *Madame Bovary*". (Stam, 2000, s. 33)

Også i den spede starten av filmteorien satt metaforene løst, med beskrivelser av filmen som "'sculpture in motion' (Vachel Lindsay); 'music of light' (Abel Gance); 'painting in movement' (Leopold Survage); 'architecture in movement' (Elie Faure)" (Stam, 2000, s. 33). Hvorvidt man anså filmen som en selvstendig kunstform eller en blanding av andre kunstformer ble begrunnet ut fra hvorvidt filmen enten skilte seg fra virkeligheten eller forløste virkeligheten.

Béla Balázs, for eksempel, mente filmen skilte seg fra virkeligheten ved at betrakteren må "learn the 'grammar' of the new art, its conjugations and declensions of close-ups and editing" (Stam, 2000, s. 32). Å knytte filmens essens til grammatikk og språk ble også utviklet videre av andre, primært de russiske formalistene på 1920-tallet og virkelig satt under lupen av filmsemiologien på 1960-tallet. Rudolf Arnheim skrev i 1933, sitert av Stam, at filmen er "the art *par excellence*. With unrestrained exclusivity it served to entertain and distract; it won out over all the older arts in the beauty pegeant; and its muse was as scantily clad as could possibly be desired" (Stam, 2000, s. 33). Filmene skulle gå

beyond realistic representation. Within Arnheim's *via negativa*, it was precisely film's mimetic 'defects' and its facility for manipulation through lightning effects, superimposition, accelerated or slowed motion, and editing that made it more than a mechanical recording and thus capable of artistic expressiveness". (Stam, 2000, s. 60)

Filmene som kunst ble altså, gjennom perspektivet til Arnheim, begrunnet ut ifra hvordan de skilte seg fra virkeligheten gjennom bruk av virkemidler. Det å gå "beyond realistic representation" er, som vi skal se, nøyaktig hva som skjer i Oppenheimers dokumentarfilm. Og stiliseringen ligger ofte i hva Oppenheimer *ikke* gjør. Han verken

forklarer eller skaper en tydelig kontekst rundt de surrealistiske elementene slik de blir benyttet av forbryterne. Hvorfor en stor tropefisk? Hvorfor ønsker Herman Koto å ikle seg en trang kjole? Hva i all verden er det som foregår når Anwar blir intervjuet i et talkshow på indonesisk fjernsyn? Fraværet av kontekst er kan hende både filmens store styrke og filmens store svakhet. Dette samtidig som *The Act of Killing* leter etter en form for sannhet i fremstillingen av forbrytelsen i Indonesia.

Det diametralt motsatte perspektivet er hvorvidt filmen forløste virkeligheten, og leder oss mot filmatisk realisme: "Louis Feuillade's description of his films as "slices of life" representing 'people and things as they are rather than as they would like to be' surely implies a stance on artistic realism" (Stam, 2000, s. 32). Et annet perspektiv i den før-akademiske perioden av filmteorien fokuserer på filmmediets og kameraets mekanikk i representasjonen av virkeligheten: "Anticipating Bazin, (...) Epstein took what he imagined as the automatic, non-mediated nature of the cinema to be a guarantee of its ineffable 'sincerity'. For Epstein, the close-up was the 'soul of the cinema'" (Stam, 2000, s. 36).

Realismen som estetisk strategi har selvfølgelig røtter langt tilbake i tid og kan spores for eksempel tilbake til antikkens Hellas og deres "fascination with surface details" (Stam, 2000, s. 72). Men realismen, spesielt i film, fikk en ny aktualitet i etterkrigstiden på 1940-tallet: "In a sense, postwar film realism emerged from the smoke and ruins of European cities; the immediate trigger for the mimetic revival was the calamity of World War II" (Stam, 2000, s. 73). Poenget var ikke å fortelle historier som lignet på virkeligheten, men heller å gjøre virkeligheten til en historie: "The goal was a cinema without apparent mediation, where facts dictated form, and events seemed to recount themselves" (Stam, 2000, s. 73). Igjen finner vi også i dette perspektivet en umiddelbar link til *The Act of Killing* hvor den åpenbart inngår i en større dokumentarfilmtradisjon som handler om hvordan mennesker oppfatter seg selv og sine sosiale holdninger. På den ene siden utspringer *The Act of Killing* dokumentarisk av aktørenes egne erfaringer og virkelighetsforståelse. På den andre siden blir virkeligheten gjennom Oppenheimers og aktørenes blikk fiksjonalisert – den absurde virkeligheten blir gjort til en fortelling. Så "apparent mediation" er det åpenbart mye av.

Gjennom denne korte oversikten over skillet mellom formalismen og realismen ligger det altså en tradisjonell skillelinje mellom Lumière og Méliès som representanter for henholdsvis det realistiske og formalistiske. Filmrealismen som tradisjon begynte med det som stilles til skue mens for eksempel arbeiderne forlater fabrikken, slik det ble dokumentert av Lumière på slutten av 1800-tallet i Paris. Denne tradisjonen fortsatte,

ifølge Bazin, med ”Flaherty and Murnau, was strengthen by Welles and Wyler, and reached quasi-teleological fulfillment with Italian neo-realism” (Stam, 2000, s. 76). Den andre hovedtradisjonen kan illustreres ved de som satte sin tillit til bildet – for eksempel gjennom montasjen og ulike filmatiske virkemidler i ”trickfilmen” *Le Voyage dans la Lune* (Méliès, 1902). Bazins ideal om filmen som ”den mekaniske reproduksjon av virkeligheten” innebærer at filmen, ved å bruke en velbrukt metafor, er et vindu til verdens Arnheim satte sin lit til virkemidler som klipp, slow motion og andre effekter; filmen som en bevisst ramme – en stilisering av virkeligheten. Begge inngangene er dog en måte å forstå filmen som en selvstendig, autonom kunstform.: Filmmediet som enten forløser virkeligheten eller skiller seg fra virkeligheten. Filmforsker Bill Nichols formulerer det på følgende måte i sin introduksjonsbok til dokumentarfilmen:

We have, then, two stories, (1) the uncanny capacity of film images and photographs to bear the physical imprint of what they record with photomechanical precision thanks to the passage of light energy through lenses and onto a photographic emulsion, combined with (2) the compulsion that was ignited in early film pioneers to explore this capacity, form, for some, the foundation for the rise of documentary film. The combination of a passion for recording the real and an instrument capable of great fidelity attained a purity of expression in the act of documentary filming. (Nichols, 2001, s. 84)

På bakgrunn av dette teoretiske skillet mellom formalisme og realisme vil jeg forsøke gjennom oppgaven å vise at *The Act of Killing* overskrider dem begge.

I det følgende ønsker jeg å skissere den realistiske tendensen representert ved Bazin, etterfulgt av et blikk på hvordan *The Act of Killing* forholder seg til dette teoretiske perspektivet. Andre filmteoretikere og ideologikritikere videretenker også dette perspektivet og vil være relevant å trekke frem i en kontekstualisering av *The Act of Killing*.

2.2 Å fange virkeligheten. Bazin og fotografiet

Cinema is committed to communicate only by way of what is real.

- André Bazin (sitert i Cavell, 2006, s. 67)

Helt siden de gamle egypterne begynte med mumifisering av sine døde har mennesket søkt etter en måte å fange virkeligheten på. Filmteoretiker- og kritiker André Bazin formulerer det på følgende måte i sitt essay ”The Ontology of the Photographic Image”:

To preserve, artificially, his bodily appearance is to snatch it from the flow of time, to stow it away neatly, so to speak, in the hold of life. It was natural, therefore, to

keep up appearances in the face of reality of death by preserving flesh and bone.
(Bazin, 2005a, s. 9)

Bazin trekker en linje fra mummifiseringen av de døde i Egypt til den visuelle kunsten som ifølge han inneholder et "mummy complex" (Bazin, 2005a, s. 9). Gjennom for eksempel billedkunsten og skulpturen ligger det en nærmest religiøs inngang; "the preservation of life by a representation of life" (Bazin, 2005a, s. 10). Dette perspektivet gjør Bazin istand til å trekke skillelinjer mellom film/foto og de andre kunstformene. Et maleri eller en skulptur er produsert ved hjelp av menneskets kreative bearbeiding, men fotografiet fanger virkeligheten mekanisk: "For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man" (Bazin, 2005a, s. 13). Fotografiet og filmen er "discoveries that satisfy, once and for all and in its very essence, our obsession with realism" (Bazin, 2005a, s. 12). Fotografiets mekaniske funksjon garanterer, ifølge Bazin, for et ontologisk bånd mellom en fotografisk representasjon og selve objektet som blir representert. Bazin går så langt som å si at fotografiet er selve objektet:

The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it. No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the very process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it *is* the model. (Bazin, 2005a, s. 14)

Det Bazin beskriver som "mumie komplekset" - dette å bevare viktige reminisenser av virkeligheten for ettertiden - blir særlig relevant i filmer som omhandler historiske traumer. I *The Act of Killing* ligger et utilslørt humanistisk prosjekt om at vi ikke skal glemme den grusomme fortiden som så lenge har vært feid under teppet i det indonesiske samfunnet. Aktørene i filmen er også fullt klar over at deres måte å representere fortiden på vil kunne endre perspektivet på historien.

I tillegg til det ontologiske perspektivet hadde også Bazins tenkning om film estetiske og stilistiske dimensjoner – en betydningsdimensjon som innkretser det *kunstneriske* i tillegg til det ontologisk "naturlige". I sitt essay "The Evolution of Film Language" argumenterer han for at "realism had less to do with literal mimetic adequation between filmic representation and the 'world out there' than with the testimonial honesty of *mise-en-scène*" (Stam, 2000, s. 76). I tillegg til Bazins ønske om ærlighet i bildet presiserer han flere ganger hvordan kunstneriske grep må til for å oppnå realisme. I sitt essay "An aesthetic of reality: Neorealism" skriver han sågar at

[r]ealism in art can only be achieved in one way – through artifice. Every form of aesthetic must necessarily choose between what is worth preserving and what should be discarded, and what should not even be considered. (Bazin, 2005b, s. 26)

Gjennom slike sitat kan man argumentere, slik Stam gjør, for at Bazin på et vis er en formalist. Han er opptatt av at realisme bare kan oppstå gjennom kunstneriske grep – gjennom klipp, foto, lyd, mise-en-scène. Bazin var opptatt av filmens stil og i følge Stam var han

never the ‘naive realist’ that he is often caricatured as being; he was well aware of the artifice required to construct a realist image. The automatization of the cinematic apparatus is a necessary but not sufficient condition for realism. Indeed, Bazin is on some levels a formalist, in that he is less concerned with any specific ‘content’ than with a style of mise-en-scène. (Stam, 2000, s. 77)

Hvis vi ser bort fra Bazins favorisering av den lange tagningen og dypfokus vil jeg argumentere for at bruk av virkemidler i *The Act of Killings* mise-en-scène henger sammen med Bazin ønske om ærlighet i bildet, men også med hans anerkjennelse av stiliseringens nødvendighet. *The Act of Killing* blander for eksempel sammen ulike stilistiske markører fra sjangerfilmene Anwar Congo er så glad i. Kontrastene mellom de velkjente grepene fra ”flue-på-veggen-stilen”, slik vi kjenner den fra dokumentarfilmhistorien, og bruken av lys og skygge under avhørene i filmens ”film-noir”-sekvenser utgjør en urovekkende blanding av realisme og formalisme. Også Bazin minner oss slik i sitt essay ”Jean Renoir” fra 1973 om at ”realisme” et ullent begrep. Det får først mening når det benyttes på et konkret verk:

The word ”realism” as it is commonly used does not have an absolute and clear meaning, so much as it indicates a certain tendency toward the faithful rendering of reality on film. Given the fact that this movement toward the real can take a thousand different routes, the apologia for ”realism” *per se*, strictly speaking, means nothing at all. The movement is valuable only insofar as it brings increased meaning (itself an abstraction) to what is created. (sitert i Morgan, 2010, s. 109)

En teoretiker og filosof som eksplisitt sparrer med Bazins ontologiske perspektiv på film er filosof Stanley Cavell. Hans sammenligning av filmen med blant annet musikk og billedkunst synes også ansporende i møte med *The Act of Killing*. Cavell argumenterer for at det som befinner seg innenfor rammen i billedkunsten utgjør den verden som representeres. Det er ingenting bortenfor eller på baksiden. I fotografiet er det som ligger bortenfor tilstede ved sitt fravær. Fotografiet gir oss noe mer enn kun en representasjon av objektet som fotograferes, eller med Cavells begrepsapparat; det gjør oss ”ontologically restless” (Cavell, 2006, s. 68):

A photograph does not present us with "likenesses" of things; it presents us, we want to say, with the things themselves. But wanting to say that may well make us ontologically restless. "Photographs present us with things themselves" sounds, and ought to sound, false or paradoxical. Obviously a photograph of an earthquake, or of Garbo, is not an earthquake happening (fortunately), or Garbo in the flesh (unfortunately). (Cavell, 2006, s. 68)

Cavells poeng, illustrert med denne glitrende formuleringen, er at vi ikke helt vet hva et fotografi er – vi vet ikke hvordan vi skal plassere det ontologisk: "We might say that we don't know how to think of the *connection* between a photograph and what it is a photograph of" (Cavell, 2006, s. 68). Cavell peker på det nærmest banale faktum at

it is no less paradoxical or false to hold up a photograph of Garbo and say, 'That is not Garbo,' if all you mean is that the object you are holding up is not a human creature. Such troubles in notating so obvious a fact suggest that we do not know what a photograph is; we do not know how to place it ontologically. (Cavell, 2006, s. 68)

Cavell trekker en parallell til hvordan små barn opplever fotografier. Som småbarnspappa kan jeg relatere det veldig til min egen hverdag, for eksempel ved tilvenning i barnehage. Det er lett å se for seg at den overgangen er mer krevende for foreldrene enn for barnet, men hva vet jeg? De varme barnehagelærerne ønsket å gjøre overgangen lettere for min sønn og ba meg ta med et bilde av familien som de kunne se på når savnet ble stort. Intensjonen var at ved å se sine foreldre i et fotografi skulle det roe barnet ned. Dessverre fikk det motsatt effekt og resulterte kun i mere gråt. Jeg tenkte mye på hvordan min sønn på ett år egentlig tolket det fotografiet. Ble han usikker på forholdet mellom fotografiet og de virkelige foreldrene? Det tar selvfølgelig, og heldigvis, ikke særlig lang tid før denne linken etableres i hverdagen, men jeg følger Cavell i hans undring over *hvorfor* små barn grubler på denne sammenhengen og hvorfor de plutselig slutter med det. Cavell er tydelig på at "we don't know either of these things about ourselves" (Cavell, 2006, s. 68). Bildet i et fotografi er ikke en eksakt kopi, en levning eller en skygge. Men "all of these natural candidates have a striking feature with photographs – an aura or history of magic surrounding them" (Cavell, 2006, s. 68).

En scene fra *The Act of Killing* som illustrerer dette perspektivet er når Anwar Congo deltar i et indonesisk talkshow. Det indonesiske samfunnet er blitt interessert i hva Anwar driver med og filmen han er med i - filmen som vi som tilskuere ser på. Introsekvensen til talkshowet bekrefter for oss tv-formatet vi blir presentert for. Grafikken over studiobildene forteller oss at dette er "Indonesian National Television: Special Dialogue"; en tydelig markør for et autentisk tv-intervju. Samtidig er det kanhende nettopp

slik forbryterne ønsker at deres versjon av historien skal fremstå? I filmens samlede kontekst oppstår mistanken: Også her synes det hele å være dramatisert og regissert av forbryterne. Det svekker slik troverdigheten at publikummet i tv-studioet, uten unntak, består av medlemmer fra den paramilitære organisasjonen ”pancasilla”. Samtidig hyller tv-verten fullstendig ukritisk mordene som ble begått på 60-tallet og den sterke politiske gruppen som vokste ut av folkemordet. Hun løfter frem og skryter av forbryterne og hvordan de fant mer humane og mindre sadistiske måter å drepe på. En slags rekvisitt står oppstilt i studio: Tre modellerte hoder på en rød pidestall. Øynene er lukket og hetten trukket over hodet – en ubehagelig påminnelse om at Congo, etter eget utsagn, halshugget flere av sine ofre. Hele sekvensen oppfattes som lite forankret i virkeligheten, i det vi registrerer Oppenheimers klipping mellom talkshowet slik det angivelig ble vist på fjernsynet, publikummet og flerkamera-produsentene i kontrollrommet. Det er åpenbart så mange lag av virkelighet i sekvensen at vi begynner å tvile på dens troverdighet som tv-program. Talkshowverten spør likevel et betimelig spørsmål: ”Why haven’t the victims’ children ever tried to take revenge?” Congo svarer: ”It’s not that they don’t want to take revenge. They can’t!” Plutselig klippes det til en paramilitær i uniform som av en eller annen grunn sitter i en gul jeep blant publikum, har tilfeldigvis en mikrofon mellom hendene, og proklamerer følgende: ”Because we’d exterminate them all!” Sekvensen avsluttes med latter, klapping og heiarop fra publikum. Kan dette virkelig være et utsnitt fra fjernsyn i Indonesia på 2000-tallet? Fra et ekte talkshow?

Alle disse momentene antyder, som Bill Nichols gjør oss oppmerksom på i sin analyse av *The Act of Killing* at ”the show is indeed the fantasmatic representation of the killers’ desire” (Nichols, 2014, s. 27). Og mer generelt at “Oppenheimer refuses to provide a clear frame within which to interpret these representations of social (or is it psychic?) reality” (Nichols, 2014, s. 26). Dette fraværet av kontekst kan fort skape forvirring hos betrakteren og blir, som vi skal se, avgjørende når de norske elevene opplever filmen på kino som del av skolehverdagen. Ifølge *The Act of killings* internettside er tv-opptaket reelt og det ble vist på fjernsynet. En av grunnene til at dette utydelige skillet mellom virkelighet og forbryternes fantasi oppstår er fordi Oppenheimer avstår fra diegetisk kontekstualisering gjennom for eksempel *voice-over*, tekstplakater og andre tradisjonelle dokumentariske virkemidler. Slike ”allvitende” elementer både fortolker og skaper en moralsk orientering rundt den verden og den virkeligheten som representeres. Vi kjenner formen fra for eksempel Resnais’ *Nuit et bruillard* som jeg vil vende tilbake til i neste kapittel. I *The Act of Killing* blir vi snytt for slike kontekstualiseringer. Det er kun

fortekstene og enkelte ganger Oppenheimers intervensjon som intervjuer bak kamera, som direkte minner oss om filmens opphav.

2.3 En pipe er alltid en pipe. Ondskap og fotografiet

Filosof Roland Barthes sine betraktninger omkring fotografiet ligner på de vi har sett hos Cavell. Selv om Bazin ikke nevnes i boken *Det lyse rommet – tanker om fotografiet* videretenker han flere av perspektivene til Bazin. Susan Sontag har kalt boka for en hermeneutisk thriller, og kan ifølge litteraturforsker Knut Stene-Johansen leses som en litterær tekst (Stene-Johansen, 2001, s. 167). Barthes slår fast at, i hans syn, er fotografiet nærmest tautologisk av natur: ”en pipe er her alltid og ufravikelig en pipe” (Barthes, 2001, s. 14). Et maleri derimot er et *bilde* av en pipe. Samtidig finner Barthes i betrakteren et begjær etter å se noe bakenfor fotografiet:

Når vi definerer Fotografiet som et ubevegelig bilde, betyr det ikke bare at de avbildede personene ikke rører på seg, men også at de ikke *forsvinner, trer ut*: De er bedøvede og fastnaglede, lik sommerfugler. Men så fort det oppstår et *punctum* skapes (anes) et blindt felt. (Barthes, 2001, s. 72)

Barthes hevder det finnes to typer *punctum*. Den ene typen knytter seg til detaljer i fotografiet. Den andre typen *punctum* har med tid å gjøre: ”Dette nye *punctum*, som ikke lenger har noe med formen å gjøre, men med intensiteten, det er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet (”*dette har vært*”), dets rene representasjon.” (Barthes, 2001, s. 116-117) Ethvert fotografi vitner stumt om noe som har vært og kanskje ikke lenger er. Betrakteren vet med sikkerhet at det kom noe etter det fotografiet avbilder, ofte også hva som har skjedd. Barthes beskriver sitt *punctum*-begrep ved å eksemplifisere med et fotografi av den dødsdømte Lewis Payne fra 1865. Den unge gutten forsøkte å myrde den amerikanske utenriksministeren og ble fotografert på fengselscellen mens han ventet på å bli hengt:

Fotografiet er vakkert, og det er gutten også: Dette tilhører *stadium*. Men *punctum* er: *Han skal dø*. Jeg leser på en og samme tid: *Dette vil skje og dette har skjedd*. Skrekkslagen kan jeg observere en fortidig fremtid hvor døden står på spill. (Barthes, 2001, s. 117)

Barthes gjør oss oppmerksom på at som betrakter og publikum må vi ha en kritisk distanse til fotografiets bedrageriske funksjon. Han illustrerer det videre med hvordan han forholder seg til et bilde av sin egen mor som barn:

Foran fotografiet av min mor som barn sier jeg til meg selv at hun skal dø, og liksom psykotikeren Winnicott skriver om, rystes jeg *av en katastrofe som allerede har skjedd*. Ethvert fotografi er denne katastrofen, enten den som er fotografert allerede er død eller ei. (Barthes, 2001, s. 117)

Et relevant eksempel tilknyttet Barthes perspektiv, og som helt åpenbart kan settes i sammenheng med *The Act of Killing*, er kunstverket *Myra* laget i 1995 av Marcus Harvey. Ikke minst det andre *punctum* til Barthes som omhandler tid, hva som har vært, blir aktualisert. Myra Hindley var en kvinne fra Manchester som ble fotografert av politiet i 1966 etter å ha blitt arrestert sammen med kjæresten Ian Brady. Hun ser kjølig i kamera uten tegn til følelser. Hindley ble sammen med sin kompanjong dømt for mordene på en ti år gammel jente og to gutter på tolv og sytten år. Rettsaken vakte enorm oppmerksomhet, ikke minst på grunn av de groteske detaljene som kom frem. Barna ble mishandlet og seksuelt misbrukt av Brady, som levde ut sine erotiske fantasier gjennom grotesk vold. Skrikene fra ett av ofrene finnes fremdeles; Brady tok det opp på bånd. *Myra* er en forstørret versjon (2,7 x 3,4 meter) av politifotografiet hvor kunstneren har brukt en prikketeknikk, så prikkene ser ut som piksler. Fargene i bildet er som i originalen med nyanser av svart og hvitt. På avstand ser det ut som et fotografi. Når vi kommer nærmere ser vi at noen av de små prikkene er erstattet av små barnehender. Kunstneren brukte en gipsavstøpning av hånda til et lite barn som han dyppet i maling og trykket mot lerretet. Dette grepet hadde åpenbart en funksjon om å gi betrakteren assosiasjoner til barnemordene Hindley hadde begått. De etterlatte protesterte og krevde bildet fjernet, men til ingen nytte. To publikummere angrep bildet allerede på utstillingens første dag. En kastet trykksverte på lerretet og forsøkte å rive ned bildet. En annen publikummer rakk å kaste fire egg mot verket før han ble stoppet. Begge gjerningsmennene var kunstnere. Bildet ble restaurert og hengt opp igjen (Meyer, 2015, s. 69).

Også seriøse kunstkritikere støttet kravet om at bildet måtte bort. ”Some things should simply not be seen”, skrev en av dem. Men hva betyr det? Hva er det som ikke bør avbildes eller representeres, og hvorfor? Er det av respekt for ofrene? For ikke å skremme små barn? Eller er Hindleys ugjerninger så uhyrlige at ingen bør vite at de finnes (Meyer, 2015, s. 70)? Utstillingen fikk enorm publisitet og ikke overraskende rekordstor oppslutning, med så mange som 284.734 solgte billetter. Kunsthistoriker Siri Meyer oppsummerer litt av det som var i spill rundt *Myra*:

Hvorfor vakte *Myra* så sterke følelser? Mordene var for lengst blitt historie, og det

var nærmere 30 år siden. Hva handlet striden om? Harvey glorifiserer en barnemorderske, hevdet enkelte. Han opphøyer henne til kunst. Portrettet hennes pryder veggen i en gammel, ærverdig kunstinstitusjon. Herfra stirrer hun ut på publikum med sine onde øyne. Samtidig fortsetter krenkelsen av ofrene, ble det sagt. (Meyer, 2015, s. 69-70)

Denne tilsynelatende forherligelsen av drapskvinnen minner oss om hvordan blant annet Nick Fraser, som sitert innledningsvis, sabler ned *The Act of Killing* som en snuffilm. Fraser er overbevist om at ”putting paid psychos center stage was perverse” (Fraser, 2013, s. 23). Det er likevel stor forskjell mellom den virkelige Myra Hindley og Anwar Congo. Førstnevnte angret åpenbart på sine ugjerninger og forsøker etter 30 år i fengsel å bli benådet. Sistnevnte skryter, og viser aldri noen virkelig anger i *The Act of Killing*. I filmen responderer han på klipp av de forskjellige rekonstruksjonene de har produsert. Anwar virker ikke å ta inn over seg det han har gjort, og peker istedet på autentisitetstegn som bør forbedres: Klærne må endres. Håret skal farges. Inn med løstennene og på med sminken.

Det Myra Hindley og Anwar Congo har til felles er at de begge har gjort seg skyldige i grusomme forbrytelser. Og de har begge blitt del av et kunstverk, en representasjon. De har begge blitt portrettert gjennom et kamera, for så å bli bearbeidet virkelighetsmateriale. De er likevel fastnaglet som sommerfugler, som Barthes ville sagt det. En pipe er alltid en pipe.

2.4 Å betrakte andres lidelse

En som også sparrer med Bazins ontologiske syn på fotografiet er Susan Sontag. Som hos Barthes nevnes heller ikke Bazin eksplisitt, men ligger der som et grunnpremiss mens Sontag foretar sine øyeåpnede analyser med moralske perspektiv på foto og film fra lidelseshistorien. I sin bok ”Regarding the pain of others” skriver hun blant annet at

a single photograph or filmstrip claims to represent exactly what was before the camera’s lens. A photograph is supposed not to evoke but to show. That is why photographs, unlike hand-made images, can count as evidence. But evidence of what? (Sontag, 2004, s. 42)

I tillegg har fotografiet

the advantage of uniting two contradictory features. Their credentials of objectivity were inbuilt. Yet they always had, necessarily, a point of view. They were a record of the real – incontrovertible, as no verbal account, however impartial, could be, - since a machine was doing the recording. And they bore witness to the real – since a person had been there to take them. (Sontag, 2004, s. 23)

Hva som er relevant for *The Act of Killing* i denne sammenhengen er Sontags presisering av hvordan fotografiet fra krigshistorien på ulikt vis ofte er blitt planlagt eller dramatisert i forkant. ”Not surprisingly, many of the canonical images of early war photography turn out to have been staged, or to have had their subjects tampered with” (Sontag, 2004, s. 48).

Sontag nærmest parafraserer Bazins mumiekompleks når hun skriver at

[to] catch a death actually happening and embalm it for all time is something only cameras can do, and pictures taken by photographers out in the field of the moment of (or just before) death are among the most celebrated and often reproduced of war photographs. (Sontag, 2004, s. 53)

Sontag viser til flere ikonografiske eksempler fra krigshistorien hvor det i etterkant har vist seg at ”sannheten” i bildet er alt annet enn gitt. ”The famous photograph of the raising of the American flag on Iwo Jima on February 23, 1945, turns out to be a ’reconstruction’ by an Associated Press photographer, Joe Rosenthal” (Sontag, 2004, s. 50). Fotografen rekonstruerte hendelsen etter slaget på den japanske øya senere på dagen med blant annet et større flagg enn det som ble benyttet i virkeligheten. Et annet eksempel fra Vietnamkrigen er det sterke bildet av en henrettelse i Saigon i februar 1968. Fotograf Eddie Adams tok bildet av geriljasoldaten som får en kule gjennom hodet av general Nguyen Ngoc Loan fra den sørvietnamesiske hæren. Som Sontag peker på ville hendelsen aldri skjedd hadde det ikke vært for at pressen var tilstede. Geriljasoldaten blir ført ut foran fotografene og stilt opp sånn at ansiktet til fangen var vendt mot kameraene. Selv sto generalen med ansiktet i profil før han løfter pistolen og skyter sitt offer i hodet på kloss hold. Relevant for *The Act of Killing* er hvordan “one can gaze at these faces for a long time and not come to the end of the mystery, and the indecency, of such co-spectatorship” (Sontag, 2004, s. 53-54). Det er en tvetydig virkelighet som omkranser slike bilder, de kan forstås på veldig mange måter, samtidig som betrakteren av bildet må forholde seg til sin egen ubehagelige kikker-mentalitet. Denne voyeurismen ligger som en klam, og kan hende pirrende, erkjennelse over de fleste tilskuere som ser Anwars dramatiserte og rekonstruerte drap i *The Act of Killing*.

”Being a spectator of calamities taking place in another country is a quintessential modern experience”, slår Sontag fast, før hun skriver at “[i]f it bleeds, it leads’ runs the venerable guideline of tabloids and twenty-four-hour headline news shows – to which the response is compassion, or indignation, or titillation, or approval, as each misery heaves into view” (Sontag, 2004, s. 16). Det moralske dilemmaet til Sontag er hvordan vi dømmer disse hendelsene fra lidelseshistorien – hvordan vi dømmer de barbariske handlingene;

”one person’s ’barbarian’ is another persons’s ’just doing what everybody else is doing’. The question is, Whom do we wish to blame? More precisely, Whom do we believe we wish to blame?” (Sontag, 2004, s. 83). Et eksempel som på et vis speiler stoltheten til Anwar Congo i mange av rekonstruksjonene fra *The Act of Killing* er fotografiene fra lynsjingen av sorte amerikanere fra slutten av 1800-tallet og langt opp i 1930-årene. Bildene forteller åpenbart om ondskapsen som rasisme avler. Det faktum at enkelte av bildene ble brukt som suvenirer og postkort er mildt sagt urovekkende. Flere av bildene ”show grinning spectators, good churchgoing citizens as most of them had to be, posing for a camera with the backdrop of a naked, charred, mutilated body hanging from a tree. The display of these pictures makes us spectators, too” (Sontag, 2004, s. 82). Slike bilder kan, som nevnt, ”numb the mind” (Sontag, 2004, s. 82), men det kan også argumenteres for at de hjelper oss med å forstå ondskapsen ikke kun som barbariske hendelser, men som ”the reflection of a belief system, racism, that by defining one people as less human than another legitimates torture and murder” (Sontag, 2004, s. 83). Dette perspektivet vil jeg vende tilbake til når film og foto fra Holocaust drøftes i relasjon til *The Act of Killing* i kapittel to.

Sontag argumenterer for at ”[n]ew demands are made on reality in the era of cameras. The real thing may not be fearsome enough, and therefore needs to be enhanced; or reenacted more convincingly” (Sontag, 2004, s. 57). Anwar og vennene hans drøfter gjennom hele filmen, i et metaperspektiv, hvordan rekonstruksjonene deres skal dramatiseres mest mulig overbevisende og troverdig. Både hva angår historisk korrekthet knyttet til rekvisitter og scenografi, men også skuespillerstil, kamerautsnitt og lyssetting. Det er en avgjørende, om enn paradoksal forbindelse, mellom den åpenbare stiliseringen/fiksjonaliseringen gjennom for eksempel bruk av musikalsjanger og en forgylt trofisk som repeterende element gjennom filmen og de historiske såkalte bevisene gjennom Anwars muntlige vitnesbyrd: ”Jeg var her på takterrassen for over førti år siden. Jeg drepte disse menneskene på denne måten. Sånn skjedde det.” Forbindelsen angir et filosofisk poeng: Vi kommer ikke nødvendigvis sannheten nærmere ved å høre på ”historiens egne vitner”. En forgylt trofisk kan være et minst like gyldig kunstnerisk utsagn, hvis man vil si noe sant.

2.5 Å ta avstand til verden: Abjeksjon i *The Act of Killing*

Filmforsker John Orr forholder seg aktivt til Bazin og realismen i sin artikkel ”New Directions in European Cinema”. Orr argumenterer for det han kaller ”traductive realism” som et eksempel på hvordan deler av de stilistiske grepene Bazin var så glad i benyttes på en ny måte i europeisk film på 2000-tallet:

many of the classic Bazinian *mise-en-scène* are set a side: depth of focus, multi-planar composition, the long take, the medium-long take, and eye-level (or shoulder-height) camera set-up. Orther remain curcial – location shooting, the primary of the social (or the political), the world of the excluded, demotic idiom, tangible sense of place – yet these are treated through a new *unbalancing* of perspective (Orr, 2004, s. 305).

Begrepet ”traductive realism” etterstreber et ubalansert perspektiv, og Orr kobler det videre til det psykoanalytiske begrepet abjeksjon hentet fra filosof Julia Kristeva: ”It is not the alienation of self into object but the suspension of identity in a world devoid of meaning where abjection is a safeguard, a choise for the liminal in the instance of the void” (Orr, 2004, s. 306). Abjeksjon spiller på objekter, ting i verden, og på å ta avstand. For Kristeva er liket det mest abjekte, men også andre deler av kroppen som blir objekter ute i verden; hår, oppkast og avføring. ”For Kristeva, ’the corpse, seen without God and outside of science’ is ’the utmost of abjection’ the true sign of death infecting life” (Orr, 2004, s. 306). Orr peker på at ”[w]e can evoke this anti-style aesthetic of ’going down’” (Orr, 2004, s. 306) ved å benytte begrepet til Kristeva.

Anwar Congo i *The Act of Killing* går gjennom alle de ulike rekonstruksjonene av fortiden nærmere og nærmere en konfrontasjon med ofrenes erfaring av den påførte lidelsen. Hans mareritt eskalerer og i filmens siste scene er han som nevnt tilbake til takterassen hvor mange av drapene ble gjennomført. Han begynner å brette seg flere ganger og sekvensen er nærmest fysisk også for betrakteren av filmen. Filmviter Maria Moseng anfører i sin tekst om *The Act of Killing* følgende presise observasjon:

[L]idelsen han har påført andre mennesker, trenger seg frem og ut gjennom kroppens autonome nervesystem. Som katarsis er brekningene imidlertid en fattig affære, som ikke egentlig tilbyr noen forløsning i det hele tatt: Til tross for kroppens indre trykk, er det ingenting som kommer ut. Den akkumulerte terroren har egentlig ingen ventil. (Moseng, 2013, s. 55)

Dette indre trykket i kroppen og den akkumulerte terroren aktualiserer slik jeg ser det Kristevas psykoanalytiske begrep. Anwar Congos kommer også med en bemerkelsesverdig replikk mot slutten av filmen: ”Imagine, in all this darkness, it’s like we’re living at the

end of the world.” Hans plass i verden mister sakte men sikkert holdepunktet og har bare én klar retning; den abjekte undergangen. Likevel kan man ikke la være å undre seg over hvorvidt Kongos brekninger er en del av hans skuespill? Er det nettopp slik han ønsker å iscenesette seg selv foran Oppenheimers kamera? Scenen er så avgjort ambivalent i sin henvendelse til betrakteren.

Begrepet abjeksjon kan også settes i sammenheng med den grunnleggende representasjonsskepsisen i filmer som omhandler forferdelige forbrytelser. I denne forståelsen blir filmskaperen stilt moralsk til ansvar for sine kunstneriske valg. Et eksempel som viser at kun den minste kamerakjøring kan gjøres til et spørsmål om moral er *Kapo* (Pontecorvo, 1960), et melodrama satt til en tysk konsentrasjonsleir under andre verdenskrig. I tråd med hvordan Spielbergs rødkledde jente ble sett på som en fornærmelse av betrakteren omtalte den franske kritikeren Jacques Rivette *Kapo* i tidsskriftet *Cahiers du Cinéma* på følgende famøse måte:

Se imidlertid klippet i *Kapo* hvor Riva begår selvmord ved å kaste seg mot et elektrisk piggjerde: Mannen som i dette øyeblikk bestemmer seg for å gjøre en kjøring framover for å ramme inn den døde kroppen i froskeperspektiv, og sørger for å plassere den løftede hånden i hjørnet av siste bilde, denne mannen fortjener kun vår dypeste avsky. (sitert i Daney, 2016, s. 107)

Artikkelen til Rivette het ”Om abjeksjon” og ble publisert i 1961. Over tretti år senere skriver Serge Daney, en av Frankrikes mest kjente filmkritikere, sin kanskje mest berømte tekst: ”Kamerakjøringen i *Kapo*” (orig. ”Le travelling de *Kapo*”). Ifølge Daney, som i teksten henvender seg til regissør Pontecorvo, var en enkel kamerabevegelse ”den ene bevegelsen som ikke skulle vært gjort. Denne bevegelsen var du – åpenbart – ’abjekt’ for å kunne utføre” (Daney, 2016, s. 107). Daney viser til Godards berømte sitat om at en kamerakjøring er et spørsmål om moral og oppsummerer med følgende ord hvorfor sekvensen i *Kapo* et overtramp:

I *Kapo* var det fortsatt mulig å bli opprørt over at Pontecorvo så lett opphevet en avstand han skulle ha vaktet. Kjøringen var helt enkelt umoralsk fordi den plasserte oss – han som filmskaper og meg som tilskuer – på et sted vi ikke var, et sted jeg verken kunne eller ville være. Fordi han ’deporterte’ meg fra min reelle situasjon som ’tilskuer-vitne’ og tvang meg til å bli en del av bildet. Hva kan Godard ha ment med sitt utsagn, om det ikke var at *man aldri må plassere seg der man ikke er eller snakke i den andres sted?* (Daney, 2016, s. 138)

Daney trekker linjer til populærkulturen og setter begrepet abjeksjon i sammenheng med en overtoning i musikkvideoen ”We are the world, we are the children”. Bildene av de velstående amerikanske artistene som synger følelsesladet i studioet blandet seg med bildet

av de utsultede barna i Afrika. Denne sentimentaliteten blir til en moralsk provokasjon for Daney:

Klippet samlet stjerner og skjeletter med et symbolsk blink hvor to bilder forsøker å bli ett, og fullbyrdet elegant dette elektroniske fellesskapet mellom nord og sør. Her er det, tenkte jeg, abjeksjonens nåværende ansikt, en forbedret versjon av min kamerakjøring i *Kapo*. Dette er bildene jeg håper minst én tenåring blir frastøtt av, eller i det minste vil skamme seg over. Ikke bare over å være velfødd og velstående, men over å bli sett på som en som må bli estetisk forført, når det kun handler om bevisstheten – på godt eller vondt – om å være et menneske og ingenting mer. (Daney, 2016, s. 137)

Sitatet til Daney er sentralt med tanke på formidling av *The Act of Killing* til norske ”velfødde” ungdommer. Oppenheimers film viser som nevnt ingen arkivbilder av lidelsen, og forsøker andre strategier som kan ligne det motsatte av forføring av tilskueren. Likevel er det viktig å være oppmerksom på et forbehold i hvordan publikum erfarer film: Maria Moseng anfører følgende i sin introduksjon til Daneys tekst og hvordan den gjorde seg til opphav for det såkalte TSK-syndromet (’Travelling Shot of Kapo’) i fransk filmoffentlighet:

Denne koblingen mellom moralske absolutter og filmatisk form har paralleller i den intellektuelle ideologikritikken på 1970-tallet – med større grep om den offentlige debatten, men med samme fallgruver i form av risiko for ferdigtygde programmatisk ideer om hva som er en verdig filmestetikk. Ideer som har en tendens til å glemme tilskuerens egenrefleksjon og legge den moralske vekten på bildet alene. (Moseng, 2016, s. 100)

2.6 Perspektivering

Som vi har sett er det mange perspektiv man kan anlegge på filmens og fotografiets forhold til virkeligheten, og denne korte fremstillingen er som nevnt kun noen punktmerker som særlig kan relateres til *The Act of Killing*. Bazins mekaniske reproduksjon av virkeligheten som grunnlag for realismen har også blitt kritisert av mange. Spesielt i nyere tid, med digital teknologi og mulighetene til å fullstendig transformere et bilde ved hjelp av koding, har flere argumentert for at ”classical theories now seem inadequate and irrelevant” (Morgan, 2010, s. 104). Filmforsker Noël Carroll mener også at det er ”uholdbart, når Bazin skriver, at det lysspor, der aftegner sig på celluloidstrimlen, er virkelighedens aftryk på filmstrimlen” (Højbjerg, 2011, s. 207). Carrolls angrep på Bazin handler i stor grad om at ”[p]roblemet i denne opfattelse er, at den er fysikalisk og uden den psykologiske dimension, der har med modtagerens *genkendelse* av de afbildede objekter at gøre” (Højbjerg, 2011, s. 207). Jeg vil ikke gå så langt som Faldalen som kaller Carroll ”en lettfattbar stråmann” (Faldalen, 2008, s. 19), likevel er det, som jeg har vist

med eksempler fra *The Act of Killing*, fruktbart å se på forholdet mellom Bazins perspektiver på ontologi og stil. Jeg følger her filmforsker Daniel Morgan som argumenterer for at

realism is not a particular style, lack of style, or set of stylistic attributes, but a process, a mechanism – an achievement. It turns out to cover a surprisingly large range of styles, even those that bear little affinity to the perceptual experience of reality. (Morgan, 2010, s. 105).

Således har begrepene fra klassisk filmteori, realisme og formalisme, mye til felles. De er også særlig relevante i møtet med en representasjon av virkeligheten når så betent et tema som folkemord settes på agendaen i en film. Det er som jeg viste innledningsvis meget relevant i en analyse av *The Act of Killing* å trekke linjer til representasjonsutfordringen av Holocaust. Filmforsker Søren Birkvad oppsummerer hvilken sentral betydning dette historiske fenomenet har i denne sammenhengen:

Betydningen af holocaust for efterkrigstidens menneske- og samfundssyn lader sig aflæse på et metaplan; selve debatten om betydningen af holocaust angiver holocausts (enorme) betydning. Intetsteds hverken i eller uden for dokumentarismen synes spørgsmålet om ”virkelighedens repræsentation” så akut som i denne forbindelse. (Birkvad, 2014, s. 353)

Det neste kapitlet vil forsøke å skissere ut hvilke konsekvenser holocaustsyndromet har for representasjon av historiske traumer. Og på mange måter ligger disse refleksjonene som en klangbunn i *The Act of Killing* og Oppenheimers måte å ta rekonstruksjoner og dramatiseringer i bruk.

Kapittel 3: I skyggen av Holocaust - Representasjon av den

ytterste forbrytelse

Et varsel om kunstens forestående død er at det blir mer og mer umulig å gi en fremstilling av historiske hendelser.

- Theodor Adorno (sitert i White, 2003, s. 144)

Minnesmerket i Berlin over Europas myrdede jøder består av 2.711 sementklosser oppstilt i parallelle rekker. Det finnes verken skilt eller henvisninger – ingen forklaringer innover i labyrinthen. Det 19.000 kvadratmeter store området i nærheten av Brandenburger Tor ble offisielt åpnet i 2015 og sementklossene varierer i størrelse og høyde. Rekkene er satt i en avstand på 95 centimeter - kun én person får plass til å gå mellom de grå veggene og opplevelsen skaper en kaotisk atmosfære i en tilsynelatende orden. Den amerikanske arkitekten bak minnesmerket, Peter Eisenman, beskriver på minnesmerkets nettside sin intensjon med det massive verket:

The enormity and scale of the horror of the Holocaust is such that any attempt to represent it by traditional means is inevitably inadequate ... Our memorial attempts to present a new idea of memory as distinct from nostalgia ... We can only know the past today through a manifestation in the present. (Foundation Memorial to the Murdered Jews of Europe, u.å.)

Besøkende kan gå inn i minnesmerket fra alle fire sider. Vi vet ikke hvor det starter eller slutter. Ingen spor av menneskene som gikk tapt i forbrytelsen. Ingen minner fra fortiden. Traumet og lidelsen kan kun representeres gjennom en ubehagelig følelse av forvirring. Tilbake står den individuelle opplevelsen til hver enkelt betrakter. Her og nå.

Den tyske filosofen Theodor Adornos berømte og beryktede spissformulering om berøringsangsten etter Holocaust har fått store konsekvenser for hvordan kunstnere og teoretikere behandler representasjon av ekstrem lidelse. Påstanden fra essayet "Kulturkritik und Gesellschaft" fra 1951 om at det er barbarisk å skrive dikt etter Holocaust har vært meget innflytelsesrik, på tross av at det har vært usikkerhet om hvordan den skal forstås og det faktum at Adorno stadig kommenterte og korrigererte den (Lassen, 2011, s. 13).

Historiker Saul Friedlander kaller den rett ut for ofte misforstått (Friedlander, 1992, s. 2). Det er utenfor denne oppgavens ramme å skulle gå påstanden og den påfølgende debatten etter i sømmene, men som blant annet litteraturforsker Morten Lassen viser til kan Adornos tese leses som en refleksjon over Holocausts status som en historisk hendelse som unndrar seg språkliggjøring og motsetter seg kunstnerisk behandling:

Den gængse fortolkning af Adornos udsagn lyder, at der med Holocaust er sat et absolut skel i verdenshistorien, og at litteraturen ikke kan og ikke skal forsøge at gengive den lidelse, som Holocaust indeholdt (...). (Lassen, 2011, s. 13)

Det å beskrive, enten det er ved hjelp av litteratur, film eller kunst, de radikale erfaringer fra Holocaust er å ”forsøge at overføre grusomheden og dermed gøre den forståelig, [og] er derfor ensbetydende med at *reducere* [ofrenes] smertefulde oplevelse. Ifølge dette argument står vi her ved sprogets grænse” (Lassen, 2011, s. 14). I tillegg er det en fare for at kunstens estetiske krav til ”konsistens, plot og sammenheng vil trivialisere rædslerne. At Holocaust bliver til kitsch. Med andre ord frykter Adorno, at Holocaust vil blive til underholdning i lænestolen” (Lassen, 2011, s. 14). Adornos tese, som går i retning av en ikonoklasme - et etisk forbud av all representasjon av Holocaust, har av mange blitt videretenkt også som en estetisk oppfordring. At man skal være varsom og velge både ord og virkemiddel med omhu. En eksponent for denne retningen er blant annet Günter Grass som kaller det etiske forbudet en feillesning. Han har skrevet at ”det svarer jo til, at man skulle forbyde fuglene at synge” (sitert i Lassen, 2011, s. 16). Andre innvendinger som går hardere til verks står blant forfatter Imre Kertész for. Han kaller Adornos diktum for en ”moralsk stinkbombe”. Dette fordi Kertész ikke ønsker et etisk forbud, men heller en ”æstetisk fordring, som tager udgangspunkt i repræsentationsproblemet” (Lassen, 2011, s. 16). Kertész ønsker ikke et forbud mot Holocaust-representasjon, men han er veldig opptatt av *hvordan* kunstnere skal forholde seg til det. Primo Levi er enda tydeligere og hans direkte svar til Adorno var at ”etter krigen var det eneste mulige at skrive digte” (sitert i Lassen, 2011, s. 16).

Som jeg vil vise gjennom dette kapitlet er det på tross av Adornos berøringsangst og billedforbud produsert enormt mange filmer, kunstverk og litterære vitnesbyrd fra Holocaust. Verkene setter ord og bilder på det som angivelig ikke omfattes av noe språk eller form. Samtlige reflekterer på ulikt vis forskjellige måter å omgå billedforbudet på, fra en fragmentarisk og modernistisk form i *Nuit et brouillard* (Resnais, 1956) til en nøye kalkulert stil i *Shoah* (Lanzmann, 1989) og *Saul fia* (Nemes, 2014). Jeg vil forsøke å vise hvordan disse tre filmene forholder seg aktivt til representasjonsutfordringen, noe som igjen vil danne grunnlaget for hvordan man kan forstå *The Act of Killing*. I tillegg kan de tre filmene og deres estetiske strategier si noe om den enorme harme som ble utløst etter at Hollywood-maskineriet tok tak i tematikken gjennom blant annet tv-serien *Holocaust* (Chomsky, 1978) og ikke minst den allerede omtalte *Schindler's List* (Spielberg, 1993). Oppenheimer er selv klar over linken mellom *The Act of Killing* og det historiske

fenomenet Holocaust og formulerer på følgende måte sin konkrete opplevelse av å dokumentere forbryterne i Indonesia:

I did not know if it was safe to approach the killers, but when I did, I found all of them to be boastful, immediately recounting the grisly details of the killings, often with smiles on their faces, in front of their families, even their small grandchildren. With this contrast between survivors and perpetrators, I felt I'd wandered into Germany 40 years after the holocaust, only to find the Nazis still in power. (Oppenheimer, 2014)

Selv om Oppenheimers link til Holocaust handler om hans møte med forbryterne har *The Act of Killing* et estetisk ståsted, en stil, som vi skal se også berører andre film og kunstneriske fremstillinger av folkemordet til Nazistene. For litteraten Thomas Thurah er Holocaust-litteratur som all annen litteratur. Den er enten god eller dårlig. Men, ”hvis der er en forskjell, så er det at vidnesbyrdforfatteren må forholde sig mere bevidst til sit materiale end andre forfattere til deres” (Lassen, 2011, s. 50). Dette for å unngå klisjeer og stereotyper. ”Thurah konkluderer, at ’det er først og fremmest et spørsmål om stil’” (Lassen, 2011, s. 50). Dette perspektivet vil jeg si meg enig i, og det vil også gjelde for andre kunstformer som film og levende bilder.

3.1 Ondskapens banalitet

Det onde trives aldri bedre enn når det står et ideal foran det.

- Karl Kraus (sitert i Meyer, 2015, s. 73)

Oppenheimer har sagt i et intervju at han en gang viste filmen sin for fengselsbetjenter i Danmark. I samtalen etterpå presiserte flere av betjentene at de i sitt profesjonelle virke alltid forsøkte å skille forbrytelsen fra mennesket (Film courage, 2013, 0:30). Ifølge Oppenheimer er dette et avgjørende perspektiv som han forsøkte å holde fast i gjennom hele produksjonsprosessen. Han sier videre i intervjuet at i det øyeblikket han så Anwar som et monster eller psykopat ville han samtidig forsikre seg selv om at han ikke var som dem: ”If the film has any core message, it is that we are all much closer to perpetrators than we like to think” (Film courage, 2013, 1:10) Denne forholdelsesmåten vis-a-vis forbryterne gjorde at produksjonen av filmen gikk over mange år med mange og lange pauser mellom innspilling og de planlagte scenene.

På bakgrunn av Oppenheimers inngang til sitt virke som dokumentarfilmregissør i møtet med forbryterne i Indonesia, og hans moralsk perspektiverende fremstilling av Anwar Congo, er det lett å trekke linjer til Hanna Arendts begrep om ondskapens banalitet.

Hennes rapport fra rettsaken på 1960-tallet mot Adolf Eichmann, den logistiske arkitekten bak Holocaust, utgjorde en verdensomspennende mediebegivenhet. ”Verden hadde forventet et monster, et uhyre på nivå med Hitler, og inn i rettsalen tråder en tynd, undseelig mann, som mest av alt ligner et postbud fra en søvlig provinsby” (Lassen, 2011, s. 22). Det ble faktisk foreslått at Eichmann skulle bære SS-uniform under rettsaken, ”fordi han simpelthen så alt for uskyldig og almindelig ut uten” (Lassen, 2011, s. 22). Det var nettopp denne fremstillingen av den plikttoppfyllende byråkrat som ifølge Arendt ”var så frygtindgydende, og som kom til å ligge til grunn for begrepet ’onskabens banalitet’” (Lassen, 2011, s. 22).

Oppenheimer forsøker altså en lignende strategi i *The Act of Killing* gjennom å legge inn sekvenser som korrigerer vår oppfatning av Anwar Congo som et monster: Det oppleves avgjørende at hans menneskelige sider får tre frem. Et eksempel er når Anwar viser omsorg for sitt barnebarn i møtet med en skadet andunge på gårdstunet. Slike sekvenser er viktige i filmen for å vise hvor uoversiktelige de moralske dilemmaene er: Det er vanskelig å trekke bastante konklusjoner. Adi sier det rett ut i filmen på følgende lakoniske måte: ”It’s not a problem for us, it’s a problem for history.” Den gjennomsluttede unnskyldningen om at historien kan skrives på uendelig mange måter, avhengig av hvilket perspektiv man velger, er relevant for oss alle. Hvem som vant krigen får så klart en avgjørende rolle i historieskrivingen. Hvordan ville verden sett ut i dag hvis Nazi-Tyskland gikk seirende ut av andre verdenskrig? En mildt sagt urovekkende tanke, men som trer raskt frem etter å ha sett *The Act of Killing*. I dette landskapet finner vi også kan hende en nøkkel til å skape relevans gjennom formidling av *The Act of Killing* til ungdommer som verken har forutsetning for å forstå hva et folkemord er eller det kompliserte historiske bakteppet i Indonesia.

Det er nærliggende å se for seg at krig oppleves som uunngåelig for betraktere på andre siden av jordkloden. Sontag peker på hvordan refleksjon og omtanke for noe som skjer langt borte fort blir ustabile følelser:

It is because a war, any war, doesn’t seem as if it can be stopped that people become less responsive to the horrors. Compassion is an unstable emotion. It needs to be translated into action, or it withers. (Sontag, 2004, s. 90)

Hvordan kan vi så oversette disse følelsene til handlinger? Sontag trekker en linje til Andy Warhol, ifølge hennes overskuddspregede formuleringsevne, ”the connoisseur of death and high priest of delights of apathy”. Warhol brukte motiv fra virkeligheten som krasjende fly og den elektriske stol. Den eneste gangen han benyttet et fotografi fra krigen i sine

silketrykk var ”one that had become iconic; that is, a cliché: the mushroom cloud of an atomic bomb, repeated as on a sheet of postage stamps (like the faces of Marilyn, Jackie, Mao) to illustrate its opaqueness, its fascination, its banality” (Sontag, 2004, s. 90). Hvis man føler at det er ingenting man verken kunne eller kan gjøre annerledes er veien kort til apati og kynisme. Et aspekt som gang på gang understrekes i *The Act of Killing* når forbryterne presiserer hvor lykkelige de er, hvor enkelt det var å drepe et annet menneske. Noe lignende noterer vi gjennom deres distansering via klovneaktige kostymer og dansetrinn. Og ikke minst: Gjennom deres totale fravær av anger.

I det følgende vil jeg drøfte ulike estetiske strategier i møtet med filmatisk representasjon av Holocaust. Målet hos alle de kunstneriske posisjonene er å vekke tilskueren gjennom å skape medfølelse. Jeg vil samtidig forsøke å trekke relevante paralleller til *The Act of killing*. Det er veldig ulike syn på hvilke kunstneriske grep som skaper størst mulig grad av refleksjon hos betrakteren. Joshua Oppenheimer er, som jeg anførte innledningsvis, bevisst mange av dem.

3.2 Et startpunkt for Holocaustrepresentasjonen: *Nuit et brouillard* og formalismen som estetisk strategi

Alain Resnais kan sies å være både avantgardist og anti-realist (Birkvad, 2014, s. 356). På mange vis er han et stykke unna den gjengse dokumentarfilmskaper. Det skal også noteres at Resnais primært jobbet med fiksjonsfilm gjennom sitt virke som regissør, et viktig poeng i denne drøfting av historiske rekonstruksjoner av krigsforbrytelser. Det er likevel ikke særlig kontroversielt å argumentere for at hans modernistiske dokumentarfilm *Nuit et brouillard* (1955) står som et markant og kontinuerlig referansepunkt i filmhistoriens mange representasjoner av Holocaust. Som blant annet filmforsker Annette Insdorf påpeker i sin bok ”Indelible Shadows: Film and the Holocaust” har filmen et rykte som ”still the most powerful film on the concentration camp experience” (siteret i Birkvad, 2014, s. 356). For å besvare hvorfor, og samtidig tydeliggjøre koblingen til *The Act of Killing*, må vi innom et kort blikk på etterkrigsårene før Resnais fullførte sitt prosjekt.

Dokumentarfilmene om Holocaust som ble produsert før *Nuit et brouillard* hadde et klart ønske om å styrke deres egen status som forferdet vitne. Dokumentarfilmforsker Bjørn Sørenssen skriver: ”Den forferdelse og moralske indignasjon og det raseri disse filmene var et resultat av, var også umulig å skille fra selve representasjonen” (Sørenssen, 2003, s. 183). De første dokumentarfilmene om forbrytelsene under andre verdenskrig ga

altså lite rom for refleksjon og flere kommenterte, som nevnt tidligere, at en ”lidelsesmettet” eller nøytralisierende virkning kunne oppstå. Susan Sontags formulering som jeg siterte innledningsvis, ligner i stor grad på hva film- og litteraturforsker Sandy Flitterman-Lewis skriver:

Disse nyhetsfilmbildene er så forferdelige, så dyptgripende at det kaller på forsvars- og avvisningsreaksjoner. Hvordan kan man dokumentere ufattelige redsler og ubeskrivelig smerte? Hvordan kan man opprettholde bildets evne til å sjokkere uten å fremkalle vantro eller handlingslammende smerte? (Sitatet gjengis i Sørenssens oversettelse, 2003, s. 183)

Resnais kommenterte selv at disse filmene ”did not really reach the public” (sitert i Birkvad, 2014, s. 342). Når Resnais fikk forespørselen om å lage en dokumentarfilm på oppdrag fra en organisasjon av overlevende etter Holocaust, var hans første tanke å lage en kompilasjonsfilm i likhet med de tidligere filmene. Underveis i prosessen forandret han likevel mening for å forsøke og finne en form som kunne formidle ettertanke og refleksjon på en ny måte (Sørenssen, 2003, s. 183-184). Hvordan gikk han så frem for å vekke sitt publikum? Han reiste til Auschwitz ti år etter krigens slutt og gjorde opptak på stedet der forbrytelsene ble gjennomført. I fargefilm. Et annet sentralt moment er at han innledet et samarbeid med den franske poeten Jean Cayrol som skrev filmens kommentar. Cayrol var også en overlevende fra dødsleirene, en såkalt *Nacht und Nebel*-fange som altså ga tittel til filmen. Den tyske betegnelsen for *natt og tåke* var et kallenavn på et førerdirektiv fra Adolf Hitler med den hensikt at politiske aktivister kunne arresteres og forsvinne i tyske konsentrasjonsleire. Filmens mest grunnleggende karakteristika er at den kontinuerlig skifter mellom fargebildene av den tidløse nåtiden og de sort-hvite historiske bildene som vitner om den forferdelige forbrytelsen som foregikk bak de inngjerdede industribygningene. Kommentatorstemmen forteller i et pragmatisk ordelag hvordan utryddelsen foregikk. Sørenssen peker også på hvordan Cayrol og Resnais til og med fremkaller ”det satirisk lattervekkende, som i en kommentar til leirenes arkitektur, som sammenlignes med arkitekturstiler (sveitserstiler ... garasjestil ... japansk stil ... helt uten stil ...)” (Sørenssen, 2003, s. 184). Og når de fredfylte, langsomme kamerakjøringene blant leirens rustrøde teglsteinsbygninger står i slik kontrast til forbrytelsen som foregikk skaper det emosjonelt sterke dokumentarfilmsekvenser (Sørenssen, 2003, s. 185). Musikken til Hanns Eisler bidrar også til å ”skape en følelse av idyll og harmoni som blir skjærende falsk i møtet med de grusomhetene som avsløres” (Sørenssen, 2003, s. 185). Denne satiriske, og kanhende surrealistiske, måten å henvende seg til tilskueren på finner vi igjen

i *The Act of Killing*. Vi ser det blant annet i musikalsekvensene med den forgylte fisken og de skinnende paljettkjolene til Herman Koto.

Resnais går så langt som å kalle sin film for vakker: ”With *Night and Fog* I wanted to make a film that a great number of people would see. I thought if it was beautiful, it couldn’t help but be effective” (Sisert i Birkvad, 2014, s. 342). Filmkritiker Serge Daney presiserer perspektivet i sin moralske forståelse av filmen: ”Er *Natt og tåke* en vakker film? Nei, men den er rettferdig. Det er *Kapo* som ville være vakker og ikke er det” (Daney, 2016, s. 111). Det mest sentrale i denne sammenhengen er likevel hvordan filmforsker Søren Birkvad argumenterer for at *Nuit et brouillard* er ”et af de få tilfælde i dokumentarfilmhistorien, hvor modernismens formsprog hævder sig som ikke alene et usædvanlig, æstetisk valg, men som selve forudsætningen for erkendelse” (Birkvad, 2014, s. 342). Jeg vil legge til at *The Act of Killing* er et annet tilfelle. Akkurat som Resnais ønsker Oppenheimer å ryste tilskueren gjennom utradisjonelle grep. Begge regissører vil, med Resnais ord, rive oss ut av måten vi vanligvis ser dokumentarfilm på:

’I want to adress the viewer in a critical state, and one way to do so is to ”denaturalize” the cinema, cultivate the unexpected in order to make the viewer break out of habitual ways of seeing’. For Resnais er formalismen ‘the only way to communicate’. (sisert i Birkvad, 2014, s. 342)

Dette nøkkelsitatet fra Resnais er for meg også en tydelig link til formidling i skolen. Poenget er at formen er helt avgjørende for innholdet i ambisjonen om å formidle erkjennelse og vekke tilskueren.

Måten Resnais forvirrer tilskueren på kommer også tydelig frem i kommentatorsporet til poeten Cayrol som gjennom mesteparten av filmen virker anonym og passiv. Flitterman-Lewis gjør oss oppmerksom på hvordan kommentatorstemmen bryter med denne praksisen i slutten av filmen. Etter bildene av forbryterne som alle bedyrer sin uskyld spør kommentatorstemmen: ”Hvem har da ansvaret?” Etter at de siste bildene av likhauger fra dødsleirene vises i filmen blir tilskueren direkte involvert: ”Akkurat nå, når jeg henvender meg til deg, fyller iskaldt myrvann alle fordypninger i dette landskapet av ødeleggelse.” Flitterman-Lewis peker på at fra en anonym og upersonlig henvendelsesform avsløres plutselig fortellerens *jeg*, som settes i forbindelse med tilskuerens *vi*: ”Og her er vi, med de beste hensikter, mens vi betrakter ruinene ... Og vi nekter å se oss om og later som vi ikke hører de endeløse skrikene.” (sitatene gjengis i Sørenssens oversettelse, 2003, s. 186).

Både *Nuit et brouillard* og *The Act of Killing* er utpreget reflekssive dokumentarfilmer som hele tiden minner tilskueren om at dette er en film. På tross av at Resnais er en såkalt "anti-realist" er filmen hans, som mange andre, "realistic portrayals of atrocity... structured around images of corpses and open graves" (Zelizer, 1998, s. 166). Ifølge Holocaustforsker Barbie Zelizer er filmen problematisk fordi den "visually upheld existent errors within the story of Nazi atrocity, understating the targeting of Jews as victims and collapsing vital differences between the various kind of camps in its harsh sequencing of images" (Zelizer, 1998, s. 166). Med sitt visuelle arkivmateriale skiller *Nuit et brouillard* seg markant fra *The Act of Killing*. Når vi nå går videre tar vi et blikk på en film som med stor grad av bevissthet ikke bruker arkivbilder. Tilsynelatende avstår også Claude Lanzmanns ni timer lange dokumentarfilm fra å benytte historiske rekonstruksjoner. Likevel: Kanskje er det forskjell på hva Lanzmann sier, eller skal vi si brøler ut i offentligheten, og hva han faktisk gjør i sin film?

3.3 Distanse og virkelighet i Lanzmanns *Shoah*

Shoah is not a documentary.

- Claude Lanzmann (siteret i D'Arcy, 2008, s. 139)

Lanzmanns markante film *Shoah* fra 1989 illustrerer representasjonsutfordringen til Holocaust både gjennom behovet for å trenge inn i et minne og det å glemme. Filmen har som nevnt verken arkivklipp fra konsentrasjonsleirene eller krigen. Med klar referanse til Adornos diktum vil ikke Lanzmann forsøke å vise, altså direkte gjengi, Holocaust. All visuell representasjon fra Auschwitz er satt i nåtid da filmen ble laget på 80-tallet. Kamerakjøringene gjennom det rurale landskapet viser at traumet og lidelsen som fant sted under krigen og det systematiske folkemordet, omgitt av grønne enger og skogholt, er det nærmeste vi kan komme det utviskede minnet. Narrativet i filmen drives frem av intervjuene på lydsporet og de muntlige beskrivelsene av hva som skjedde, hvordan det opplevdes og hvordan det så ut. Filmforsker Thomas Mitchell beskriver det på følgende måte:

While Lanzmann's camera eye seems to wander blindly, almost aimlessly, over the unreadable surface of a landscape that effaces all but the most general contours of memory, the voice-over dialogue penetrates and probes like a surgeon searching out a hidden cancer. At times the patient cries out in protest, as when one survivor explodes in resentment against Lanzmann's insistent, seemingly impertinent

question about the color of the trucks that carried them to the camps. (Mitchell, 1994, s. 201)

Intervjuobjektet reagerer på Lanzmanns ønske om å grave i minnet fra krigen, på tross av at detaljene rundt fargen på lastebilene som transporterte fangen til konsentrasjonsleiren kan virke noe triviell:

What color were the trucks?

What color? I don't remember! Perhaps green, I think. No. I can't say. I will tell you what happened, but don't ask me to go back in memory. I don't go back in memory. (Mitchell, 1994, s. 201)

Mitchell peker på at "the refusal to 'go back' in memory, triggered by the request to recall a color, is a refusal to revive a visual memory, to remember the experience in a form that brings it too close, too near to a re-experience of the unspeakable" (Mitchell, 1994, s. 201). Ønsket om å beskrive opplevelsen med visuelle detaljer blir for mye og truer med å "produce all too vividly an *effet de reel* and take the narrator 'back in memory' to a place he cannot endure" (Mitchell, 1994, s. 201-202).

Filmforsker Michael D'Arcy tar i sin analyse av *Shoah* bruk av Bazins perspektiver i kombinasjon med Lanzmanns egne refleksjoner over filmen og særlig en "distinction between the film's images and the imaginations of its viewers" (D'Arcy, 2008, s. 141). Dette er relevant for slik jeg leser *The Act of Killing* og det faktum at begge filmene handler om et folkemord, opererer uten arkivmateriale og er satt i nåtid. Likevel kan denne strategien gi publikum en *opplevelse* av hva som skjedde i fortiden. Jeg følger argumentasjonen til Lanzmann på dette området. Han mener publikum fyller ut filmens lyd og bilder med indre eller imaginære sekvenser:

It happens that I meet people who are convinced that they saw documents in the film: they hallucinated them. The film makes the imagination work [*le film fait travailler l'imagination*]. Someone wrote to me . . . 'it's the first time I've heard the cry of a child in a gas chamber.' Here one has all the power of evocation and speech. (sitert i D'Arcy, 2008, s. 141)

Det er for meg en link mellom hvordan Anwar Congo forteller, dramatiserer og rekonstruerer fortiden i *The Act of Killing* og Lanzmanns intervjuobjekter. Spesielt hvis vi følger argumentasjonen til Lanzmann selv om at "they had to *perform* it, in other words, to irrealize [*irréaliser*]. This is what defines the imaginary: to irrealize (sitert i D'Arcy, 2008, s. 142, min kursivering). Intervjuobjektene tar på seg en rolle, de spiller et slags skuespill basert på virkelige hendelser når de fremkaller minner det nærmest er umulig å forstå. Men

aktørene i *Shoah* og deres erfaringer fra konsentrasjonsleirene i Nazi-Tyskland fremstår så klart med en helt annen moralsk autoritet enn forbryterne i Indonesia.

Det kan likevel argumenteres for at Lanzmanns traumatiserte vitner rekonstruerer minnene i intervju situasjonen mens filmens visuelle bilder ofte klippes til de rurale stedene der utryddelsesleirene var, slik de så ut på 80-tallet. D'Arcy gjør oss oppmerksom på at kameras håndholdte stil ligner på et subjektivt kamera:

Characteristically, Lanzmann's camera mimics the gaze of a passenger in a travelling car, or a hand-held camera evokes the subjective perspective of someone walking around the crematoria at Auschwitz. (D'Arcy, 2008, s. 145)

Slik jeg opplever disse sekvensene, i tråd med min indre eller imaginære erfaring av bildene, er at det Lanzmann gjør er nettopp å lage rekonstruksjoner. Det er liten tvil om at den visuelle stilen gjennom det håndholdte kamera aktiverer *et blikk*. Først og fremst et blikk for betrakteren av filmen, men også det blikket eller erindringene som intervjuobjektene i filmen er så redde for å hente opp igjen. Lanzmann har selv sagt følgende:

"Why all these details? What do they add? In fact I think it's crucial. It's this that reactivates things, that makes them visible and available to experience [c'est ça qui reactive les choses, qui les donne à voir, à éprouver], and the entire film, for me, is precisely the passage from the abstract to the concrete. (sitert i D'Arcy, 2008, s. 146)

Overgangen fra det abstrakte til det konkrete, med Lanzmanns insistering på detaljer blir ekstra synlig i et av *Shoahs* kanskje mest inntrykksfulle sekvenser: Barbereren Abraham Bomba blir intervjuet i hans frisørsalong i Israel. Lanzmann har avtalt på forhånd at han skal fortelle hvordan han klippet håret til kvinner og menn på innsiden av gasskammeret før drapene ble begått. Lanzmanns kamera observerer Bomba gjennom det lange intervjuet i salongen mens han klipper. Det zoomes inn og ut mellom nærbilder av ansiktet og halvtotale utsnitt, mens han klipper sin kunde. Intervjuet går uten nevneverdige problemer inntil Bomba kommer til punktet i fortellingen som handler om når venner og bekjente fra byen han kom fra entret rommet. Vennene spurte Bomba fortvilet, dog fullstendig uvitende om det faktum at de befant seg på innsiden av et gasskammer, hva som foregikk. Bomba visste at han ved den minste antydning om hva som var i ferd med å skje, ville sikre hans umiddelbare død. Dette rystende minnet gjør at Bomba slutter å snakke foran kameraet til Lanzmann. Tårene triller nedover kinnene mens hendene fortsatt utfører herreklippen. På følgende måte blir barbereren konfrontert:

Lanzmann: Go on, Abe, you must.

Abe: I can't. It's too horrible.

Lanzmann: Please. We have to do it. You know it.

Abe: I won't be able to do it.

Lanzmann: You have to do it. I know it's very hard. I know, and I apologise.

Abe: Don't keep me long with that, please.

Lanzmann: Please, you must go on.

Til slutt gir Bomba etter for presset til Lanzmann og forteller videre om de grusomme minnene. Denne scenen blir i følge Sørenssen (2003, s. 252) brukt i diskusjoner omkring etikken bak cinema vérité-teknikken. Bill Nichols kaller det filmens etiske aksiografi. Hvor langt kan en filmskaper tillate seg å gå i arbeidet med å fange virkeligheten? Sørenssen oppsummerer et viktig poeng i denne sammenhengen:

Tilskueren slites her mellom medfølelsen med intervjuobjektet og ønsket om å få del i kunnskapen som scenen bærer bud om, og resultatet av Lanzmanns ubarmhjertelige standhaftighet er en følelse av at den har vært nødvendig, både for Abe og for ettertiden. (Sørenssen, 2003, s. 252)

På lik linje med den kontroversielle metoden til Oppenheimer oppleves Lanzmanns metode som nødvendig for ettertiden. *The Act of Killing* er grunnleggende drevet av følelser, og har en klar ambisjon om å gi publikum en rystende erfaring gjennom de dramatiske rekonstruksjonene. Akkurat den samme ambisjonen om å skape erkjennelse i sitt publikum, gjennom de mange intense intervjuene, har Lanzmanns filmatiske mesterverk.

3.4 Mer enn et øye kan tåle. Representasjonsutfordringen i *Saul fia*.

Saul Fia (Nemes, 2014) har, i likhet med *Shoah*, en stil som sett i lys av den store representasjonsutfordringen til Holocaust, virker meget gjennomtenkt og kalkulert. Filmen skiller seg fra *Shoah* ved å tydelig markere seg som en fiksjonsfilm. Det er likevel en historie som er forankret i den katastrofale virkeligheten som omgir Holocaust. Lanzmann har i sin hyllest kalt den selveste "anti-Schindler's List" (Kürten, 2016), noe som sier det meste om hans forakt for Spielbergs film. Dette blant annet fordi den ikke romantiserer fortiden gjennom for eksempel en *happy ending*. Tvert imot, *Saul Fia* fokuserer tydelig på én manns opplevelse av Holocaust på vei mot den uunngåelige henrettelsen. Her spiller filmens stil, som tar i bruk mange av dokumentarfilmens grep for å skape en opplevelse av autenticitet, en avgjørende faktor.

Det er stille i anslaget til *Saul fia*. Fortekstene, nærmest klippet ut av en ordbok, forteller med kjølig distanse de opprørende faktaopplysningene om Sonderkommandoens arbeidsoppgaver under andre verdenskrig:

Sonderkommando – et tysk ord. I konsentrasjonsleirene en betegnelse på en bestemt gruppe fanger, - også kjent som Geheimnisträger: ”De som kjenner hemmeligheter”. Medlemmene av en Sonderkommando holdes adskilt fra de andre fangene. De jobber bare noen få måneder før de blir henrettet.

I noen lange sekunder hører vi kun lyden av fuglekvisper øke sakte i volum før vi blir presentert for første bilde i filmen. Det nærmest statiske utsnittet til kameraet er helt ute av fokus og vi skimter kun konturene av løvskog og en grønn slette. Noen bevegelser under trærne gir inntrykk av personer som kanskje graver i jorden. Tung pusting fra den udefinierbare anstrengelsen kombineres med lyden av fugler idet fire mennesker målrettet kommer gående mot kamera. Aggressive hundebjeff høres utenfor det karakteristiske 4:3-formatet til kamera idet en skarp fløyte plutselig skjærer igjennom stillheten. Idet karakteren, som vi etterhvert forstår er Saul, kommer inn i den fikserte fokusinnstillingen blir vi presentert for et nærbilde av en blek mann kledd i fillete, grå klær. En lastebil nærmer seg utenfor kamera, og Saul går mot flokken av mennesker i bevegelse. Lyden av et gråtende spedbarn forsterker den kaotiske stemningen. Sauls uttrykksløse blikk vender seg mot en medfange før de følger sin utenkelige ordre; hjelpe til med å transportere de nyankomne jødene til gasskammeret. Kamera henger tett på og rundt Saul i et nærbilde av ansiktet og nakken gjennom hele den lange tagningen. Alt annet tåkelegges gjennom fokusinnstillingen, og for betrakteren er det en ubehagelig opplevelse av å være forvirret og desorientert ettersom de nye fangene loses sakte men sikkert nærmere den menneskelige katastrofen. Der andre filmer og kunstverk ikke engang tør avslutte - der begynner *Saul fia*. Vi er vitne til en visuell representasjon av Holocaust.

Bazins perspektiver på fotografiet som medium og ”mummifisering” blir så avgjort aktualisert i tilknytning til filmen *Saul Fia*. At protagonistens mål i filmen er å gjennomføre en jødisk begravelse av en ung gutt han kaller sin sønn, og redde han fra Nazistenes flammer, skaper også en konkret metafor til mummifisering, eller ønske om å bevare et minne - et overordnet humanistisk prosjekt om å synliggjøre menneskehetens verdighet. Selv i de mest grusomme omstendighetene som omgir Nazistenes folkemord.

Men hvordan vise det som tilsynelatende ikke kan vises? Stemmer det at ”a tracking shot, as Godard puts it, [is] a question of morality”? - Stam presiserer problemstillingen: ”To what extent are aesthetics linked to larger ethical and social issues? What is the relation between film technique and social responsibility” (Stam, 2000, s. 11)? Cavell argumenterer som nevnt for at det som ligger utenfor billedutsnittet i et fotografi er tilstede ved sitt fravær. I *Saul fia* er det som ligger utenfor bildet så *definitivt* tilstede.

Kameraet, som Sauls intime følgesvenn og bruk av fokusinnstillinger for å tåkelegge alt annet rundt, skaper en helt spesiell effekt. De grusomme hendelsene i konsentrasjonsleirene anes hele tiden utenfor billedutsnittet i filmen, eller fullstendig ute av fokus i bakgrunnen. Et godt eksempel er scenen hvor Saul og en medfange er beordret til å reparere en ødelagt dørlås. På grunn av røyk, eller kan hende tåke, kan berget med døde kropper bare så vidt anes i bakgrunnen mens arbeidet med låsen pågår. Medfangen har en hemmelig plan om å dokumentere det systematiske folkemordet med et kamera, og idet den tunge røyken igjen fyller gårdsplassen griper han muligheten. Den fotografiske linsen rettes mot forbrytelsen idet røyken sakte men sikkert glir til side. Men idet han trykker på kameraets utløsermekanisme er det kun vage omriss av skikkelser omgitt av tåke som passerer gjennom objektivet og avtegner et bilde på filmen. Som publikum får vi igjen et nærbilde av Sauls nedslående ansiktsuttrykk før han avbryter den livsfarlige aksjonen, river til seg kameraet og gjemmer det unna akkurat i tide før soldatene kommer for å inspisere låsen. Scenen blir en metafor for hvordan erfaringene fra Holocaust ikke lar seg representere på annet vis enn gjennom noen vage, subjektive konturer. Ethvert forsøk på å dokumentere hendelsene for ettertiden blir tåkelagt gjennom røyk eller fokusinnstillinger. Foran et folkemord i størrelsesorden med Holocaust må en dramatisk rekonstruksjon stoppe opp: Hit, men ikke lenger. De menneskelige lidelsene lar seg ikke forstå, og dermed skapes utfordringen med å visuelt fremstille dem.

Saul fia fokuserer på én manns erfaring av Holocaust. Den intense subjektiviteten i stilen forteller oss en sannhet; ingen representasjon av virkeligheten som omgir Holocaust kan trekke bastante konklusjoner. Men til og med i historiens mørkeste kapitler kan det finnes en stemme inni oss som tillater oss å fortsatt være et menneske. I det, som sender tankene våre i retning av Neorealistenes humanistiske prosjekt, ligger et håp. Likevel minner Holocaust oss om

den kanskje ubehageligste hypotese af alle, nemlig den, at individualitet alene – når det som i udryddelseslejrene kommer til stykket – baserer sig på et simpelt overlevelsesinstinkt. At verden ikke består af autonome helte og skurke, men af ensomme individer, der af angst for ikke at *høre til*, i visse tilfælde af angst for sin konkrete eksistens, søger overlevelse i massen: som ”nazister”, som ”kommunister”. Hvis det ikke kan være anderledes: som ”kz-lejrfanger”. Det vil sige som *ofre*. (Birkvad, 2014, s. 338)

I dette perspektivet bruker Birkvad en kobling til sosiologen Zygmunt Bauman og hans berømte analyse fra boken ”Moderniteten og Holocaust”. Han skriver at ”det er samspillet

mellom gerningsmænd og ofre som er ”skæbne” (sitert i Birkvad, 2014, s. 339). Birkvad klargjør poenget ved å peke på at få har som Bauman

understreget koncentrationslejrfangernes status som *ofre for et system*, det vil si uddyddelsen som et praktisk prosjekt med sin egen autonome rasjonalitet, et for moderniteten typisk system-for-systemets-egen-skyld. Men få har også som Bauman understreget de personlege, etiske implikasjoner i denne erkendelse. (Birkvad, 2014, s. 339)

Det er for meg en rød tråd mellom representasjonen av forferdelige forbrytelser i mine eksemplar *Nuit et brouillard*, *Shoah*, *Saul Fia* fra Holocaust, og vidare til *The Act of Killing*. Alle forholder de seg til dette store etisk-filosofiske problemkomplekset, men har ulike stil og ulike strategier for å ryste betrakteren. Enten de er formalistiske eller realistiske – dokumentarfilm eller fiksjonsfilm. Eller som *The Act of Killing*: En tydelig hybrid.

Et annett teoretisk perspektiv som blir relevant i tilknytning til *Saul fia* er den eksistensielle fenomenologien til filmforsker Vivian Sobchack. Sobchack tar utgangspunkt i sin egen erfaring av film og mener at ”[o]ur fingers, our skin and nose and lips and tongue and stomach and all the other parts of us understand what we see in the film experience (Sobchack, 2004, s. 84). Som illustrert i anslaget er stilen, bruk av kamera og ikkje minst lyd helt sentrale virkemiddel som skaper ein opplevelse av klaustrofobi og ubehag hos tilskueren. Som betrakter blir man nærmest fanget i det trange 4:3-formatet, som helt åpenbart er valgt av nettopp den grunn. I Sobchacks teori tar hun utgangspunkt i tilskuerens kroppslige reaksjon på film og hvordan den skaper mening. Hun argumenterer for at ”the film experience is meaningful *not to the side of our bodies but because of our bodies*. Which is to say that movies provoke in us the ‘carnal thoughts’ that ground and inform more conscious analysis” (Sobchack, 2004, s. 60).

Filmforsker Torben Kragh Grodal har gjennom sitt kognitivistiske syn på filmen og dens virkning et lignende perspektiv. Grodal peker på det faktum at ein filmopplevelse er satt saman av mange ulike aktiviteter:

The film experience is made up of many activities: our eyes and ears pick up and analyze images and sound, our minds apprehend the story, which resonates in our memory; furthermore, our stomach, heart, and skin are activated in empathy with the story situations and the protagonists’ ability to cope. (sitert i Stam, 2000, s. 243)

Saul fia må sies å vere ein rystende filmopplevelse, ikkje minst for undertegnende, og det gir mening å si at jeg erfarte den ikkje kun med øyne og ører, men i stor grad med magen og luktesansen.

De ekstreme forholdene som Saul lever under, den konstante frykten i hans gråhvite ansikt mens kameraet aldri slipper taket skaper en særegen effekt; tilskueren føler seg nærmest satt inn i en skrutrekker hvor pustebesværet melder sin umiddelbare ankomst. Filmens form og innhold blandes sammen og skaper virkninger som også kan beskrives som svimmelhet, kvalme og desorientering. *Saul fia* har, som alle mine filmeksempler om Holocaust, en ambisjon om å vekke tilskueren gjennom sin kalkulerte stil. Jeg tror denne opplevelsesorienterte og kroppslige effekten av filmen er særlig relevant når *The Act of Killing* møter et ungt publikum: Et område jeg vil sette under lupen idet jeg nå beveger meg fra filmen på lerretet og mer konkret over til publikum i salen i kapittel fire og fem av denne oppgaven.

Kapittel 4: Utfordrende film gjennom Den kulturelle skolesekken. Veien mot et formidlingsopplegg til *The Act of Killing*

Barndomens prerogativ: Att obehindrat röra sig mellan magi och havregrynsgröt, mellan gränslös fasa och sprängande glädje. (Bergman, 2018a, s. 22)

Overgrep. Død. Drap og fordervelse. Det er ikke grenser for alt det grusomme vi kan oppleve når vi ser en film. Som regel utsetter vi oss selv for dette frivillig og vi frydes over virkemidlene som fremkaller alle mulige former for følelser i kinomørket. Jeg har et sterkt minne fra min ungdomstid i filmklubbsammenheng hvor vi satt opp *Friday the 13th* (Cunningham, 1980). I den avsluttende scenen våkner den unge protagonisten opp i en kano ute på det stille tjernet. Høstfargene på trærne farger vannet i vakre røde og grønne toner mens den forslåtte jenta ser redningen på land i form av en vinkende politimann. Armen henger over ripa på kanoen og den sønderrevne hvite skjorten bærer vitne om alt det forferdelige som har skjedd det siste døgnet. Det rolige kamera zoomer sakte inn på vår heltinne mens den behagelige musikken på lydsporet gjør at også tilskueren kan puste ut; redningen er nær. På tross av min forståelse av sjangerkonvensjoner og erfaring med lignende film ble jeg fullstendig fjetret da et Gollum-lignende, nakent vesen dekket i gjørme plutselig spratt opp bak kanoen og rev den hylende jenta ned i dypet. Alt sammen i sakte film. De skarpe fiolinene som dundret ut av høyttaleranlegget sendte automatisk tankene i retning av Hitchcocks *Psycho* (1960) og konkurrerte om oppmerksomheten i kinomørket med mitt akk så feminine skrik. Det var ingen anledning til å hoste vekk min fysiske reaksjon på den kornete 35mm filmprojiseringen. Min kjæreste klappet meg overbærende på låret og hvisket litt oppgitt: ”Den scenen burde du vel sett komme?”. Det var bare å legge vekk skammen i den fullsatte salen og ta inn over seg at film har et enormt potensial for å bevege våre følelser – til og med når man kjenner spillets regler og strengt tatt ikke burde bli særlig overrasket.

Noe helt annet er det som her skal vies oppmerksomhet: Film som settes opp gjennom skolen er som en pålagt aktivitet. Våren 2017 ble det slik bråk da skoleelever fikk se en skrekkfilm gjennom Den kulturelle skolesekken i Trondheim kommune. NTNU-grøsseren *Utburd* (Thorvaldsen, 2014) ble vist for ca. 2000 syvendeklassinger. Tre av dem klaget. Koordinator Guri Krog Donig i DKS Trondheim sa til Adresseavisa at de gjorde en feilvurdering ved å vise filmen for elevene og at de ”vil fjerne skrekkfilm fra det faste programmet for alle skolene” (Hustad, 2017). Universitetslektor i filmvitenskap Crister

Bakke Andresen ved NTNU skrev et innlegg på universitetsavisa.no som stilte spørsmål til avgjørelsen og hvordan DKS generelt forholder seg til sine målsetninger:

Foresatte og lærere har selvsagt retten til å bestemme hvordan barnas skoledager skal brukes. Likevel er det grunn til å tro at slike tilfeller av friksjon oppstår relativt ofte. DKS sier at de løser situasjonen ved å ikke vise grøssere i fremtiden, men det er lett å se for seg uenighet om hvorvidt noe er en grøsser eller ikke. Hvordan DKS skal håndtere grenseoppgangen vil kanskje handle om å legge filmvalgene så langt unna det muligvis skumle at det ikke kan føre til diskusjon. Da mister de også muligheten til å skape meningsfulle diskusjoner rundt fortellinger som har dype røtter i både folkedikning og litteratur- og filmhistorie. (Andresen, 2017)

Redaktør av filmtidsskriftet Rushprint, Kjetil Lismoen, fulgte opp debatten og pekte på hvordan barn og unge kan ha godt av filmopplevelser som potensielt ”demper frykten og mystikken ved å bli introdusert for dens virkemidler”. Videre argumenterer Lismoen for at ”når DKS nå har bestemt seg for å velge bort ’skumle filmer’ vitner det om en mangel på dømmekraft jeg ikke trodde var mulig i vår tid” (Lismoen, 2017). I en kommentar fra 2012 oppfordret Lismoen til å vie filmens rolle i undervisningen et større fokus:

Vi må lære oppvoksede generasjoner om det kompliserte og bedragerske forholdet mellom film og virkelighet. De må få sette ord på den komplekse og noen ganger paradoksale virkningen filmen gir, hvor godt den egner seg for propaganda og hvordan den kan lokke fram følelser vi ikke trodde vi hadde eller kanskje vil vedkjenne oss. (Lismoen, 2012)

Lismoen er mildt sagt bekymret over at DKS som en ”sentral aktør innen formidling av norsk film” har et så ”primitivt syn på film som audiovisuelt uttrykk” (Lismoen, 2017). Til forsvar for DKS i Trøndelag bør det noteres at på tross av at de ikke ville legge skrekkinnsinn som obligatorisk DKS for fremtiden var de helt åpne for å kunne tilby sjangeren som bestillingstilbud som ville kreve et aktivt valg fra lærerne om elevene skulle få det – en nyansering som verken Bakke eller Lismoen ønsket å kommentere. Likevel viser eksemplet med *Utburd* at det som i utgangspunktet er en ganske konvensjonell sjangerfilm kan sette i gang store prinsipielle diskusjoner når DKS velger for elevene og lærerne *hva* de skal oppleve av film og kunst i løpet av skolehverdagen.

I det følgende vil jeg kort drøfte aksjonsforskning som den metode jeg har valgt i mitt praktiske case-studie i formidlingen av *The Act of Killing* gjennom DKS. Jeg vil kort tegne opp hva som ligger til grunn for DKS som nasjonal ordning – hvilke mål som er satt og hvor den mest sentrale forskningen på feltet viser at skoen trykker. I tillegg vil jeg bruke noen avsnitt på å redegjøre for noen av mine praktiske erfaringer med filmformidling som i stor grad har inspirert utformingen av formidlingen. Dette også fordi

formidlingseksemplene mine kan relateres til både de innholds- og formmessige grepene i *The Act of Killing*. Målet med dette kapitlet er å vise at et formidlingsopplegg til en film i DKS kan ta veldig mange veier, og *hvordan* det gjøres er avgjørende for elevene og lærenes utbytte. Som jeg vil vise var valgene rundt formidlingen av *The Act of Killing* på ingen måte vilkårlige, slik kan hende var tilfellet i mitt innledende eksempel med *Utburd*.

The Act of Killing er, som drøftet i første del av oppgaven, en representasjonsskeptisk og avantgardistisk film som helt åpenbart kan være krevende å se for ungdom. Filmen forsøker gjennom Oppenheimers metode og stil å gjøre sitt publikum klokere. Det er som drøftet ved å ikke trekke bastante konklusjoner, men ved å bruke surrealistiske elementer som virker fremmedgjørende. Gjennom denne strategien ønsker Oppenheimer å rive tilskueren ut av hennes vante forestillinger for å kunne se forbrytelsen med nye øyne. Det er i dette landskapet jeg, som anført i problemstillingen, er interessert i å se hvordan elevene reagerer på *The Act of Killing*.

4.1 Aksjonsforskning som metode – forskning eller profesjonell virksomhet?

Bakgrunnen for valget av aksjonsforskning som metode i mitt formidlingsopplegg henger sammen med min grunnleggende nysgjerrighet for hvorvidt *The Act of Killing* kan gi mening for elever. Helt fra første stund har jeg vært spent på hvordan det vil fungere – et godt utgangspunkt i mine øyne. Dette fordi representasjon av folkemord er et så stort og teoritunget felt som har fått konsekvenser for hvordan filmskapere forholder seg til sitt kunstneriske virke. Representasjonsutfordringen har vært diskutert med steile fronter og er som nevnt omgitt av store etiske dilemmaer. Det får konsekvenser helt ned til den minste kamerakjøring, som Godard ville sagt det. Det er, som mine to første kapitler drøfter, en enorm kompleksitet som omgir denne typen kunstverk. Jeg har satt meg inn i deler av denne konteksten og min ambisjon har vært å bruke denne kunnskapen som relaterer seg til *The Act of Killing* sammen med min erfaring med DKS: Målet har vært å lage et formidlingsopplegg i tett symbiose med lærerne og deretter se hvordan elevene reagerer på det. Resultatene ved bruk av en slik metode vil kunne si noe generelt om hvordan DKS som nasjonal ordning har potensial til å vekke elevene, og hvilke justeringer ordningen eventuelt bør ta for fremtiden.

Tom Tiller, professor i praktisk pedagogikk, har jobbet mye med aksjonsforskning.

I en av hans mest kjente bøker skriver han følgende om hva aksjonsforskning er:

Denne forskningen tar nærbilder av situasjoner, den graver ned i dypet av de studerte fenomenene og plukker frem det usagte, det tause og det stillferdige som

man ikke får inn fra utsiden og der forskeren befinner seg langt fra feltet (Tiller, 2006, s. 66).

I antologien ”Aksjonsforskning – i skole og utdanning”, som Tiller redigerte i 2016, skriver førsteamanuensis i pedagogikk Tor Vidar Eilertsen om muligheter og dilemmaer ved aksjonsforskning som metode i skolen. Eilertsen peker på at ”inngripen, endring og utprøving er det som først og fremst skiller aksjonsforskning fra andre sjangrer” (Eilertsen, 2016, s. 40). Han viser også til at aksjonsforskning er en forhandlingsprosess, ”mellom etablerte mønstre og det nye, med forskerne som meklere”. (Eilertsen, 2016, s. 40). Eilertsen har opplevd at elever og lærere har vært fastlåst i sine vaner og oppfatninger og at det har krevd mye tid til å få aksept for å prøve nye læringsstrategier. En slik utfordring ligger latent i aksjonsforskning som metode og var viktig å være bevisst i forskningsdesignet av mitt opplegg rundt *The Act of Killing* gjennom Den kulturelle skolesekken. Jeg forsøkte i min casestudie å følge rådet om at ”aksjonsforskning innebærer deltagelse, ikke som passiv flue på veggen, men snarere som sokratiske klegg (forstyrrende observatør).” (Eilertsen, 2016, s. 42) Derfor har jeg gått aktivt inn i situasjoner og styrt prosessen der jeg har vurdert det hensiktsmessig. Hvordan og i hvilke situasjoner kommer jeg tilbake til i neste kapittel.

Det som er viktig å understreke her er de prinsipielle utfordringene med aksjonsforskning som metode. Sosiologen Ragnvald Kalleberg (1992), en pioner i aksjonsforskningen, skiller mellom det han kaller *profesjonell virksomhet* og *aksjonsforskning*. Det førstnevnte definerer han som ”fagpersoners bruk av sine innsikter i utredninger, organisasjonsutvikling og annet utviklingsarbeid, opplæring etc.” (Eilertsen, 2016, s. 42). Det er en vanskelig balansegang mellom de to, og ikke minst for meg som har jobbet i det praktiske feltet med Den kulturelle skolesekken i over ti år. Jeg har mange utviklingsprosjekter, utredninger, formidlingsopplegg og politiske saker mellom kunst og skole bak meg, og faren for at mitt arbeid med *The Act of Killing* vil inngå i en *profesjonell virksomhet*, og dermed komme til kort som forskning, er overhengende. Likevel kan den erfaringen og kunnskapen jeg besitter være med på å si noe om hvor skoen faktisk trykker. Og kanhende hva som bør gjøres for at en reel endring skal oppstå. Et positivt aspekt ved metoden er nettopp at ”[n]ærheten til feltet (...) innebærer at man kommer personer, relasjoner og kulturtrekk tettere inn på klingene enn i andre og mer distanserte forskningsopplegg” (Eilertsen, 2016, s. 43). Jeg har forsøkt å følge rådet til Kalleberg om at det som skiller profesjonell virksomhet fra aksjonsforskning ”er først og fremst de krav

til systematisk dokumentasjon, argumentasjon og teoribygging som er nødvendig for at en aktivitet skal være et bidrag til et vitenskapelig forskningsfelt” (Eilertsen, 2016, s. 42).

Det er flere dilemmaer som oppstår gjennom Kallebergs skille mellom profesjonell virksomhet og aksjonsforskning. For å følge opp kleggmetaforen: Når og på hvilken måte skal man ”bite”, det vil si gå aktivt inn i prosessen? I tillegg vil det kunne være utfordringer med bruken av informasjon som er formidlet i et intervju. Det kan være lite gjennomtenkt med tanke på eget personvern i for eksempel klasserommet eller under formidlingsopplegget på kinoen. Her vil så klart elever være ekstra sårbare, selv om mine informanter alle er over 18 år og således må betraktes som voksne. Det har likevel vært viktig med et så presist som mulig informasjonsskriv til elevene i forkant, hvor en beskrivelse av hva de deltar i og elevenes rettigheter kommer tydelig frem (se vedlegg tre). Denne forskningsetiske drøftingen ligger innbakt i aksjonsforskning som metode, men jeg vil, som Eilertsen også er inne på, legge til grunn en forståelse av at ”begrepet og virksomheten aksjonsforskning vil alltid innebære en form for komplementaritet mellom forskning og profesjonell utøvelse” (Eilertsen, 2016, s. 44). I det følgende vil jeg se nærmere på hva som står på spill i Den kulturelle skolesekken og hva intensjonen med den nasjonale ordningen er. Jeg vil også gi et riss av tidligere forskning på DKS-feltet og min egen praktiske erfaring som er relevant i sammenhengen. Alt sammen et avgjørende bakteppe for hvilke valg jeg tok når formidlingsopplegget til *The Act of Killing* som del av DKS ble meislet ut.

4.2 Kunsten i skolen gjennom DKS og lærerens avgjørende rolle

Den kulturelle skolesekken befinner seg som nevnt innledningsvis i skjæringspunktet mellom kulturliv og skole. DKS handler om å gi alle elever i Norge en kulturell dannelse, noe både kultursektoren og skolesektoren skal bidra til. I styringsdokumentet for DKS, *Kulturell skulesekk for framtida* (St. meld. nr. 8 (2007-2008) står det blant annet at ”Kunst og kultur gjev opplevingar som kan vere avgjerande for å utvikle det enkelte menneske sin personlegdom og livskvalitet” og at ”å forstå kunst og kultur er i mange høve ein læringsprosess” (Kultur og kyrkjedepartementet, 2007, s. 7). Målene og prinsippene for DKS er mange og store. Ordningen skal medvirke til at elever i skolen får et profesjonelt kunst- og kulturtilbud, den skal legge til rette for at elever i skolen lettere skal få tilgang til, gjøre seg kjent med og utvikle forståelse for kunst- og kulturuttrykk av alle slag. Til slutt skal den også ”medvirke til å utvikle ei heiskapleg innlemming av kunstnarlege og kulturelle uttrykk i realiseringa av skulen sine læringsmål” (Kultur og

kyrkjededepartementet, 2007, s. 22). DKS skal utformes og vurderes ut fra et sett med prinsipp for ordninga: ”Varig ordning, for alle elever, realisere mål i læreplanverket, høy kvalitet, kulturelt mangfold, bredde, regularitet, samarbeid kultur-skole, rollefordeling kultur-skole, lokal forankring og eierskap” (Kultur og kyrkjededepartementet, 2007, s. 22).

Det er mye som tyder på at DKS ikke når alle sine overordnede, og kan hende utopiske, mål. Flere forskningsrapporter peker på spenningsfeltet mellom kultur- og skolesektor som en tilbakevendende utfordring og presiserer hvor sentral lærerrollen er i elevenes møte med kunsten. Forskerne Catharina Christophersen og Jan-Kåre Breivik formulerer det på denne måten:

Til tross for at Skolesekken foregår i skoletiden og skal bidra til skolens læringsmål, ser det ut til at det er vanskelig å finne en plass for lærerne innen for ordningen. Også læreres kompetanse ser i liten grad ut til å bli verdsatt og utnyttet i skolesekkssystemet. (Breivik & Christophersen, 2013, s. 188)

Den kunstneriske kvaliteten i DKS er ikke tilstrekkelig når vi diskuterer kvalitet i DKS. Kunstnere og formidlere må ha evnen til å engasjere sitt publikum. I møtet med elever holder det ikke å være en god filmskaper, forfatter eller billedkunstner. Kunstfaglig høy kvalitet på verket som formidles er heller ingen forutsetning for å lykkes. Som drøftet i oppgavens første del er det en stor filosofisk og historisk kontekst som er relevant for formidlingen av *The Act of Killing*. Hvordan kan en slik kontekst, hvor de kunstneriske valg i filmen blir et spørsmål om moral, gi mening for elevene? Her spiller læreren åpenbart en viktig rolle.

En rekke studier viser at DKS-ordningen synes å komme til kort når det gjelder realiseringen av kunsterfaringene som en integrert del av skolehverdagen. Jeg har, gjennom mitt arbeid i DKS Østfold, hørt en rektor beskrive DKS-opplevelsen som et romskip som kommer susende, slipper kunsten over elevene, og suser videre etter 45 minutter. Alt sammen uten nevneverdig innvirkning på verken elever eller lærere. For skolen kan DKS fremstå som en ”happening” løsrevet fra lærernes øvrige undervisning. I hovedsak forklares dette, som illustrert av Breivik og Christophersen (2013), ved at samarbeidet mellom kulturarbeiderne/kunstnerne og lærerne er for dårlig. Lærerne er usikre på sin rolle i DKS og har få muligheter til å medvirke i utforming og gjennomføring av besøkene. Lærerne bruker også liten tid på for- og etterarbeid knyttet til DKS noe som er helt avgjørende for at kunsten skal bidra til å nå læringsmålene i skolen. Dette poenget er veldig viktig når vi har å gjøre med formidlingen av en representasjonsskeptisk film som

The Act of Killing. Heian, Hugsevje og Hylland beskriver denne utfordringen på følgende måte:

Hovedinntrykket er at det går med lite tid til forberedelse og etterarbeid i tilknytning til et DKS-besøk, men dette varierer noe fra lærer til lærer og fra fag til fag. Det er ulike oppfatninger om hvilke fag som egner seg, og ingen av de vi har snakket med forteller om at skolen har uttalte strategier for dette. (Heian, Haugsevje og Hylland, 2016, s. 24)

Utviklingen av et formidlingsopplegg til *The Act of Killing* i skolen gjennom DKS har forsøkt å ta denne utfordringen på alvor. Dette ved at DKS i større grad forsøker å forholde seg til læringsmålene i skolen og samtidig åpner for en større grad av medvirkning og deltagelse fra lærere og elever. Samtidig kan tematikken og de sterkt stiliserte fortellergrepene i *The Act of Killing* virke demotiverende på læreren i seg selv: Hvordan integrere film i skolehverdagen med et slikt verk? Det er rett og slett en ganske rar og ikke minst surrealistisk film. Det er heller ikke på noen måte gitt at *The Act of Killing* kan fungere som et DKS-prosjekt. Før en mer detaljert beskrivelse av hvordan formidlingsopplegget til *The Act of Killing* ble arbeidet frem i samarbeid med lærerne er det som nevnt nyttig å trekke frem noen tidligere filmformidlingskonsept. Erfaringene jeg hadde fra DKS-prosjekt med *Vals Im Bashir* (Folman, 2008), *Armadillo* (Metz, 2010) og animasjonsfilmen *Sinna Mann* (Killi, 2009) fungerte i stor grad som inspirasjon for utformingen av formidlingsopplegget til *The Act of Killing*.

4.3 En journalistisk inngang til formidlingen av en formalistisk film: *Vals Im Bashir*

Det er lett å se for seg at film som provoserer, stiller kritiske spørsmål til verden og virkeligheten ikke bare har godt av, men også vil *kreve* en aktiv lærer når det presenteres i skolen. I dette avsnittet vil jeg kort drøfte et eksempel innen filmformidling som jeg har vært involvert i, og som relaterer seg til *The Act of Killing*. Det viser, sammen med de kommende avsnittene, hvor avgjørende læreren er når hun møter filmen og formidlingsopplegget sammen med elevene sine. Erfaringene var også styrende for hvilke valg som ble tatt i formidlingen av *The Act of Killing*.

Mitt første eksempel er den animerte dokumentarfilmen *Vals Im Bashir* (Folman, 2008). Filmen handler om en israelsk filmregissør og tidligere soldat som intervjuer andre krigsveteraner i forsøket på å rekonstruere sine egne minner fra konflikten med Libanon i 1982. Filmens bruk av animasjon og drømmende, ofte surrealistiske, sekvenser fra krigshandlinger sender oss i retning av hva vi kan omtale som formalisme. I en nøkkelscene utforsker filmen Folmans moralske ansvar knyttet til masakeren i

flykningeleirene Sabra og Shatila. Han har selv ikke noe minne fra erfaringen. Vi ser blant annet i den underlige drømmescenen en gigantisk, naken og lysegrønn kvinne klatre ombord i krigsskipet og hente den traumatiserte soldaten. Med den forkomne mannen som klynger seg fast mellom lårene hennes svømmer hun på rygg vekk fra krigens absurditet: En slags drømmeskikkelse som gir form til Folmans indre konflikter. Kanskje er fargen på kvinnen et hint til den grønnkledde – Dovregubbens datter - i Ibsens Peer Gynt? Uansett, surrealismen i dette minner om det drømmende anslaget i *The Act of Killing*, med som beskrevet tidligere, kvinner som danser ut av et åpent fiskegap. *Vals Im Bashir* avsluttes ved at animasjonsteknikken, som har vært gjennomgående brukt gjennom filmen, erstattes av dokumentariske klipp fra den nevnte krigsforbrytelsen i flykningeleirene. Et grep for å minne oss om at filmen forteller om empirisk verifiserbare forhold. Dette ikke ulikt *Schindler's List* slik jeg tidligere har anført.

Med formidlingen til elever i videregående skole ønsket DKS Østfold å knytte et journalistisk perspektiv til filmen og innholdet i *Vals Im Bashir*. Valget falt på den mangeårige utenrikskorrespondenten i NRK Odd Karsten Tveit som forberedte et foredrag for elevene om hans personlige og profesjonelle møte med massakren i Sabra og Shatila. Vi ønsket også å vise de sentrale klippene fra NRK og hans første reportasje hjem til sjokkerte nordmenn. Reportasjene står ut som markante i NRKs dekning av internasjonale konflikter ved at Tveit brekker seg over lukten av lik mens kulene mer eller mindre suser rundt kroppen hans. Det var ikke gitt at Tveit ønsket å formidle til ungdom, og det ble brukt mye tid på å få ham med og vise hvordan hans perspektiv på konflikten ville berike opplevelsen av *Vals Im Bashir* for elevene. En lærer skrev følgende i sin tilbakemelding i etterkant av filmvisningen og foredraget til Tveit: ”Elevene syntes det var veldig interessant å høre på Odd Karsten Tveit, men en god del av elevene ble ikke så fenget av animasjonsfilmen, dessverre.” Tok kanhende foredraget til den karismatiske Tveit for mye plass til fordel for visningen av *Vals Im Bashir*?

Min hypotese for hvorfor enkelte elever ikke ble så fenget av *Vals Im Bashir* er nettopp at de stiliserte og rare grepene i filmen virket fremmedgjørende på dem. De hadde ikke nok kontekst fra formidlingsopplegget eller skoletimene for å nærme seg *hvorfor* filmen ser ut som den gjør. Et grunnleggende spørsmål til filmen, som dessverre ikke ble inkorporert i formidlingsopplegget, var nettopp *hvorfor* animasjon? Filmene forteller om det personlige krigstraumet til regissøren Folman. Han står i sentrum av fortellingen og mener åpenbart at animasjonsteknikken er det som best kan formidle hans budskap. Det er hans strategi for å formidle krigens absurditet. Det legger filmen tett opp til de formalistiske

strategiene til Resnais *Nuit et brouillard*. Lærdommen jeg tok med meg fra formidlingsopplegget til *Vals Im Bashir* er at man ikke skal undervurdere verdien av en inngang som peker på stilistiske sider ved filmen. Noen ganger, og spesielt med representasjonsskeptiske verk, kan man ikke gå direkte på innholdet. Man må først innom formen.

4.4 Et jordskjelv i nasjonens selvforståelse: *Armadillo*

Dokumentarfilmen *Armadillo* handler om unge danske soldater på en militærleir i Helmand-provinsen i Afghanistan. Filmen forteller om en voksende kynisme og motløshet blant de unge soldatene – stadig på jakt etter en usynlig fiende. Vi følger dem gjennom avskjeden med sine nærmeste på flyplassen før de eventyrlystne ankommer basen og de første briefingene. Et stykke på vei ligner *Armadillo* på andre dokumentarfilmer fra Afghanistan. Men den skiller seg gjennom noe som kan ligne en krigsforbrytelse, og ikke minst soldatenes reaksjon på denne hendelsen: Et bakholdsangrep resulterer i en flere dager lang kamp og fem Taliban-soldater blir fanget i en grøft. De danske soldatene rykker frem og likviderer dem med granater og maskingevær. Forfatter Carsten Jensen beskriver denne scenen med sterke ord:

Vi ser de danske soldatene behandle kroppene som en slakteriarbeider behandler oppskårne svineskrotter han slenger på blodstenkte fliser. Vi hører dem snakke om de drepte som om de ikke var annet enn dødt dyrekjøtt. *Vi ser dem skryte av drapene de nettopp har begått.* Vi ser dem i en adrenalinpumpende tilstand, som knapt er til å skille fra blodrus. Kanskje er det nettopp det det er. Vi ser dem smykke seg med de dreptes våpen, de ligner leende berserker fra en fjern fortid i menneskehetens historie. Et barbari vi trodde vi for lengst hadde lagt bak oss. (Jensen, 2010, min kursivering)

Jensens kraftige beskrivelse, og hans konklusjon om at *Armadillo* er ”et jordskjelv i den danske nasjonens selvforståelse” (Jensen, 2010) gjør den følgelig meget interessant for formidling i skolen. Men hvilke innganger til formidlingen skal man velge? I motsetning til *Vals Im Bashir* valgte DKS Østfold et filmteknisk perspektiv for å belyse realismen og ikke minst den påståtte ”sannheten” som kommer til uttrykk i grøften og den mulige krigsforbrytelsen. Er det vi ser på filmen virkeligheten? For å belyse dette engasjerte vi filmens klipper Per Kirkegaard og lyddesigner Rasmus Winther. Begge kunne gjennom å illustrere hvordan de jobbet vise for elevene hvordan scenene i dokumentarfilmen var gjenstand for manipulasjon. Hvordan lyden av skudd ble fremhevet i etterarbeidet og sågar lagt på, hvordan musikken spiller en avgjørende rolle for dramaet. Klippingen mellom de

ristende kameraene på hjelmene til soldatene kontrasteres med oversiktsbilder fra helikoptre, grafikk og andre virkemidler vi kjenner fra fiksjonsfilmen.

Kanhende er det sant som Jensen peker på at ”det danske selvbildet smadres i *Armadillo*” og at det er en ”smertelig oppvåkning i denne filmen” (Jensen, 2010). I møtet med elever ga den ikke bare rom for samtaler for eller imot moderne krigføring, men også et grunnlag for hvordan virkeligheten kan fremstilles i dokumentarfilm. Det Jensen skriver i avslutningen av sin kronikk har en klar sammenheng med *The Act of Killing*:

Det er ikke bare ofre som trenger krisehjelp. Seierherrer også. Og etter *Armadillo* står det klart: Danmark er en nasjon som har bruk for terapi. Det betyr ikke at vi alle sammen skal gå til psykolog, for demokratiet har sin egen versjon av krisehjelp. Det er den offentlige samtalen. Det er der vi i fellesskap undersøker den virkeligheten vi er en del av, og beslutter hva vi vil med den, og hvem vi vil være. (Jensen, 2010)

En lærer ga en anonym tilbakemelding gjennom DKS Østfolds nettside om at elevene i stor grad opplevde *Armadillo* og formidlingsopplegget som relevant og verdifullt. Elevenes empatiske muskel ble trimmet, slik læreren tolket det:

Dette gjorde inntrykk på elevene. Flere sa at de skulle ikke til Afghanistan etter å ha sett dette. Det som gjorde sterkest inntrykk var ’det krigen gjorde med mennesket’.

Lærerens tilbakemelding viser at Jensens syn på *Armadillo* som en film med potensial til å åpne for samtaler i stor grad lyktes etter skolevisningen. Her hadde også læreren en viktig jobb for å tilrettelegge for disse samtalene som del av skolehverdagen.

The Act of Killing har, som *Armadillo*, åpenbart et potensial til å sette i gang den offentlige samtalen. Men det politiske klimaet er så klart annerledes i Indonesia i motsetning til våre skandinaviske demokratier. Likevel har vi som nasjon og som verdenssamfunn mye å vinne på at diskusjonen Jensen etterlyser starter allerede med våre ungdommer som en del av skolen. Nettopp der ligger et av dannelsesaspektene til film som innebærer både et samfunns-, historie-, og filmkritisk perspektiv. Denne lærdommen, og potensielt overførbare strategi, forsøkte jeg å ta med meg inn i utviklingen av formidlingsopplegget til *The Act of Killing*.

4.5 Når filmen blir farlig: *Sinna mann*

Et siste prosjekt som også inspirerte formidlingsopplegget til *The Act of Killing* var arbeidet DKS Østfold gjorde med animasjonsfilmen *Sinna mann* (Killi, 2009).

Problemstillinger knyttet til visningen av filmen i skolen ble drøftet med lærere fra hele

fylket på fagsamlingen ”Kreativ arena”. Denne involveringen av lærere ble avgjørende i arbeidet med formidlingsinn ganger til *The Act of Killing*.

Sinna mann har vært hyllet på filmfestivaler over hele verden. Den internasjonale anerkjennelsen til tross, hvordan kan en film laget for barn og som handler om en altfor sint pappa fungere i skolen, for elever som ikke selv har valgt å oppsøke den? Fortellingen, og de til tider skremmende animasjonene, oppleves voldsomme når far i familien ikke klarer å styre sinnet sitt. Er det riktig å gjennom *Sinna mann* sette vold i hjemmet på agendaen i skolen? Hva med lærerens rolle? Hva ville skje hvis læreren ikke fikk god nok orientering om opplegget med *Sinna mann*, og noen plutselig dukket opp på skolen, rett før norsktime, som skulle vise filmen og snakke med elevene? DKS Østfold ønsket å diskutere hvordan formidlingen burde utformes med lærerne før den eventuelt ble sendt på turné. Lærerne fikk en avgjørende rolle og makt i både valget og planleggingen. Hvis motstanden var stor skulle prosjektet skrinlegges. Til fagdagen ble både regissør Anita Killi og representanter fra det lokale familievernkontoret invitert for å innlede.

Mange lærere var sterkt berørte etter visningen, men de skriftlige og muntlige tilbakemeldingene var entydige. Lærerne ville ha filmen inn i skolen gjennom DKS, men det måtte legges til rette for en trygg samtale med elevene om tematikken. I tillegg måtte det gjennomføres med maksimalt en klasse av gangen for å gjøre filmopplevelsen, og samtalen etterpå, så intim som mulig. Majoriteten av de hundre deltakerne på fagdagen pekte på viktigheten av å ha et gjennomarbeidet for- og etterarbeid klart for lærerne. I tillegg kom det mange tilbakemeldinger av praktisk art – som for eksempel at filmen ikke måtte vises i siste time. Det måtte gis rom til læreren for å snakke med elevene i etterkant. Av samme grunn måtte det heller ikke forekomme visninger på fredager, rett før elevene gikk hjem for helgen. De ansprende tilbakemeldingene fra lærerne gjorde meg trygg på at filmen, hvis forutsetningene lå til rette, ville bli tatt godt imot i skolen. Et aktivt grep i formidlingen var at terapeuter fra familievernkontoret ble engasjert til å reise på turné med filmen. De har en unik kompetanse på samtaler med barn om vold, i motsetning til en regissør eller filmformidler som vanligvis benyttes i formidling av film i DKS. Det ble også lagt opp til at terapeutene fra familievernkontoret ble igjen på skolen en time etter formidlingsopplegget i tilfelle enkelte elever eller lærere ønsket å snakke mer med dem. På tross av grepene for å skape en tryggere setting rundt besøket viste det seg raskt at prosjektet kom til å virvle opp mange former for følelser. Både hos lærerne, rektor, helsesøstre og ikke minst elevene som publikum. Det ble sterke reaksjoner (Hafnor, 2019, s. 32-33).

Etter hundrevis av visninger av *Sinna mann* i DKS Østfold kan det spores mange erfaringer fra elever og lærere. Det er et stort spenn i reaksjonene. En tilbakemelding fra en skole lyder som følgende:

Filmformidleren fra familievernkontoret er rett mann på rett plass. Vi berømmer alle hans evne til kommunikasjon og dialog med barna om dette vanskelige temaet. Det var en fornøyelse å observere elevenes engasjement i refleksjonsstunda etterpå.

En annen lærer skriver:

Veldig bra opplegg. Trygg og fin fagperson som snakket om vold på en rolig måte. Litt dårlig lyd. Flott at det var et tilbud om samtale i etterkant. Det var mange som ville ta en prat og køen ble noe lang. Men, hører dette opplegget inn i Den kulturelle skolesekken?

En tredje lærer var ikke like imponert:

Lærerne syntes representanten kunne trådd mer varsomt ved omtale av barnevernet. Vi har mange elever som er innunder barnevernet, og derfor sårbare når det gjelder dette. På grunn av ulik erfaring med barnevernet stilte elevene spørsmål om temaet. Dette skapte ulike fantasier om barnevernet. Ikke bare positive. Læreren som kjenner elevene bør være med i debriefteamet, ikke bare helsesøster og representant.

Majoriteten av tilbakemeldingene på formidlingsopplegget og filmen *Sinna Mann* ga tydelig beskjed om det hadde evnen til å engasjere og åpne elever til å snakke om det vanskelige temaet. Lærernes kontinuerlige tilbakemeldinger bidro også til videreutvikling av formidlingsopplegget underveis. Et eksempel er at lærere ønsket at ledelsen på skolen burde være mer påkoblet prosjektet. DKS Østfold jobbet aktivt for å sette *Sinna mann* på agendaen i kommunale rektormøter. Når rektor vet hva som kommer til sin skole har hun lettere for å sette av tid til lærerne og skape det handlingsrommet som kreves. Filmen *Sinna mann* er ikke kun avhengig av at læreren tar en rolle, det må også være rom for å kunne ta en rolle. På den måten kan læreren kjenne seg trygg på at samtalene med elevene er integrert i skolens pedagogiske og strukturelle system. Denne innsikten vedrørende rektors rolle ble tatt med i forarbeidet til formidlingen av *The Act of Killing*.

Mange elever delte personlige erfaringer med vold i samtale med lærerne og i enerom med terapeutene fra familievernkontoret etter visningen av *Sinna mann*. Enkelte beskrivelser var så grove at akutte bekymringsmeldinger ble sendt til barnevernet. Disse barna ble tatt hånd om av hjelpeapparatet og fikk ikke lov å gå hjem fra skolen den dagen. En elevs fortellinger som ettersigende ble inspirert av *Sinna mann*-visningen resulterte sågar i en langvarig rettsak, med det resultat at foreldrene ble frikjent. Lærerne møtte

åpenbart store utfordringer med håndteringen av reaksjonene til enkelte av elevene. Erfaringer lærerne hadde med *Sinna mann* spredde seg også i et skolemiljø hvor man har utstrakt dialog med hverandre. En rektor ønsket ikke å ta imot filmen og formidlingsopplegget med begrunnelse om at utfordringene *Sinna mann* ville utløse ble for store til å manøvrere med de sparsommelige ressursene på skolen. Andre la til rette for å vise filmen for hele lærerkollegiet i forkant av visningen for elevene, for å vise hva som sto på spill. Det var også ett tilfelle hvor foreldre tok saken i egne hender og holdt barna hjemme den dagen *Sinna mann* skulle vises. Det var mye som sto på spill i dette filmprosjektet i Den kulturelle skolesekken.

Evalueringene av formidlingen av *Sinna mann* har likevel gitt en bekreftelse på lærere og elever har satt pris på prosjektet. Filmopplevelsen har anskueliggjort et alvorlig og tabubelagt tema som må følges opp med samtaler og beredskap. Det har gitt læreren en påkoblet, men også vanskelig rolle hvor resultatet ikke har vært gitt på forhånd. Skolene har i stor grad tatt ansvaret på alvor. Det kan kreve pågangsmot fra en lærer, som kjenner sine elevers mangefasetterte liv, å jobbe med *Sinna mann* i skolen. Formidlingsopplegget har også vært i kontinuerlig endring gjennom evalueringer fra både lærere, rektorer og terapeutene som reiste på turné som formidlere. En konkret effekt i etterkant har vært at noen kommuner har valgt å forankre *Sinna mann* og formidlingsopplegget som en fast del av sine skolars årshjul, utenom Den kulturelle skolesekken. Helt nye elever får se filmen. Helt nye fortellinger blir fortalt. Konteksten og samtalene med barna skaper en viss form for trygghet. Men det er fortsatt farlig film.

4.6 Utformingen av et formidlingsopplegg til *The Act of Killing*

Som de foregående avsnittene har vist er det mange innganger som kan benyttes i filmformidling gjennom DKS i skolen. Alle tre eksemplene dannet på hver sin måte grunnlaget for hvordan jeg tilnærmet meg *The Act of Killing* som del av skolehverdagen. Jeg ønsket å synliggjøre noen av de sentrale formalistiske og realistiske virkemidlene i filmen. Representasjonsutfordringen måtte få sin rettmessige plass, men uten å bli for teoritung. Jeg ønsket også å illustrere noen av de samfunnsmessige, historiske og politiske aspektene som filmen tar opp – aller helst gjennom noen etiske perspektiver som gjorde at elevene relaterte det til sine egne liv. Og sist men ikke minst: Jeg ønsket å involvere lærerne meget aktivt i valgene omkring eksterne foredragsholdere, lærernes rolle i for- og etterarbeid og sågar hvilke rom som skulle benyttes og hvor mange elever som skulle delta i prosjektet. I det følgende vil jeg belyse hvordan jeg jobbet sammen med lærerne for å

lage en tydelig kopling mellom filmens form og innhold og undervisningen i norsk- og historiefaget.

Som del av DKS Østfolds omtalte fagdag ”Kreativ arena” ble det som nevnt innledningsvis gjennomført et lengre møte med ca. 50 lærere og elever fra videregående skole. *The Act of Killing* ble diskutert med en åpenhet som illustrert med *Sinna mann*. Som inngang til samtalen ble to sentrale klipp fra filmen vist: Det drømmende musikalinspirerte anslaget med fortekstene som beskriver Oppenheimers metode og *film noir*-sekvensen hvor Anwar spiller offer og får en sterk reaksjon ettersom rekonstruksjonen vekker minnene til live. Sistnevnt scene er sentral for filmen fordi den skaper et tydelig vendepunkt i *The Act of Killing*. Anwar reflekterer til en viss grad over sine handlinger når det klippes mellom den stiliserte *film noir*-sekvensen og Anwar som sitter trygt hjemme i sin stue og ser den samme scenen. Han henter til og med sine to barnebarn for å vise dem hvordan bestefar blir torturert på film. Men det fårete smilet hans forsvinner sakte men sikkert ettersom scenen utspiller seg og Anwar får en sterk reaksjon. Han spør Oppenheimer som står bak kamera og filmer han i stua:

Did the people I tortured feel the way I do here? I can feel what the people I tortured felt. Because here my dignity has been destroyed and then fear comes, right there and then. All the terror suddenly possessed my body. It surrounded me, and possessed me.

Oppenheimer, som veldig sjelden intervensjonerer i *The Act of Killing* med sin egen tilstedeværelse svarer kontant: ”Actually, the people you tortured felt far worse because you know it’s only a film. They knew they were being killed.” Anwar ser alvorlig på Oppenheimer, og gjennom hans optikk også på sitt publikum, før han responderer: “But I can feel it, Josh. Really, I can feel it. Or have I sinned? I did this to so many people, Josh. Is it all coming back to me? I really hope it won’t. I don’t.” Tårene kommer til syne i øynene hans, og som betrakter er det en merkelig ambivalens mellom avsky for hans handlinger og en viss sympati for hans menneskelige side: Han ønsker ikke å konfronteres for mye med sin fortid: Fasaden han har bygget opp går sakte men sikkert i oppløsning. Nettopp fordi noen allmennmenneskelige perspektiver blir adressert i nevnte scene gjorde den meget interessant som diskusjonsgrunnlag for et mulig formidlingsopplegg i skolen.

I etterkant av visningen av filmklippene på fagdagen fulgte et kort innlegg om representasjonsutfordringen knyttet til folkemord og den mulige ”lidelsesmettheten” i vårt multimediale samfunn. Det ble overgangen til elevene og lærernes respons. Det ble ikke gitt noen føringer på hvordan *The Act of Killing* kunne eller skulle formidles, men DKS

Østfold forsøkte i stedet å få lærerne og elevene til å komme med innspill. Mange elever og lærere pekte på verdien av å utforme et større opplegg *sammen* med lærerne. Det måtte settes av mye tid til filmen, gjerne i et tverrfaglig samarbeid, og selve visningen og formidlingsopplegget burde gjennomføres uten for mange i salen. Det kom innspill om at fagpersonene engasjert av DKS gjerne kunne ha et journalistisk perspektiv, slik Odd Karsten Tveit hadde i tilknytning til *Vals im Bashir*. *The Act of Killing* viser hvor avgjørende pressen, og spesielt avisene, var i propagandaen til militærregimet og legitimeringen av dødsskvadronene. Lærerne og elevene pekte også på verdien av et faglig opplegg knyttet til sjangerlære som kunne illustrere hvordan *The Act of Killing* plasserer seg i dokumentarfilmteorien. En viktig lærdom gjennom samtalen var at mange, både elever og lærere, var skeptiske til *The Act of Killing* som del av skolehverdagen. En elev sa det rett ut: ”Dette vil gå over hodet på de aller fleste. De færreste av elevene, sånn jeg kjenner dem, vil få noe særlig utbytte av denne filmen.”

Samtalen på ”Kreativ arena” resulterte i at filmen ikke uten videre kunne sendes ut i DKS som et ordinært tilbud, slik det ble gjort med *Sinna Mann*. Det var for mye, og kan hende vanskelig, kontekst rundt filmen som ville være krevende for lærerne og elevene. Likevel inspirerte samtalen meg til å dykke videre ned i filmens pedagogiske og kunstfaglige innganger. Etter at *The Act of Killing* ble mitt utgangspunkt for denne masteroppgaven sendte jeg i 2017 en åpen forespørsel til rektor og to lærere ved en videregående skole på Østlandet. Lærerne underviste i samfunnsfag, norsk og mediefag.

Mitt ønske med eposten var et samarbeid om å inndra *The Act of Killing* i en skolefaglig ramme gjennom DKS Østfold for noen utvalgte elever. Både som en oppfølging av samtale på fagsamlingen og som et videre arbeid med denne masteroppgaven: Et slags eksperiment. Responsen fra rektor og lærerne var positiv. Men det skulle vise seg at medielæreren, som jeg i forkant trodde ville tenne på prosjektet, var sykemeldt en periode og svarte derfor aldri på henvendelsen. Norsk læreren derimot, inviterte til et konstruktivt møte om hvordan filmen og et opplegg rundt kunne utformes i et tverrfaglig samarbeid mellom norsk- og historiefaget. Elevene i tredjeklasse ”påbygging til generell studiekompetanse” ble av lærerne valgt ut til prosjektet og de ønsket å vie en uke til *The Act of Killing* på tvers av de to fagene. I møtet diskuterte vi blant annet filmens relevans i forhold til begreper som historieforståelse, dokumentarsjangeren, propaganda og representasjon av forbrytelser i folkemord. Jeg ønsket å markere at mitt ståsted ikke lå i pedagogikken, og at lærerne måtte bruke sin skolefaglige kompetanse til å forberede elevene. Likevel kunne mitt bidrag fra DKS Østfold imøtekomme noen av ønskene lærerne

hadde. Mitt syn er, som Werner Herzog (som også krediteres som produsent i *The Act of Killing*), at det er viktig at opplevelsen av denne filmen ikke utelukkende fokuserer på historie og politikk. Det vil ikke rettferdiggjøre *The Act of Killing* som et kunstverk. Det som gjør Oppenheimers film til et markant verk er dens tilblivelseshistorie, først og fremst dens unike bruk av historiens vitner, hvordan narrativet er bygget opp, bruken av mise-en-scène, musikk, stillhet og så videre. Kort oppsummert ifølge Herzog: ”The moviemaking” (Mavros, 2013).

Lærerne ble i etterkant av vårt møte enige om å legge vekt på følgende tverrfaglige innganger som forberedelse til visningen av filmen:

- Kommunisme
- Den kalde krigen
- Den konkrete konflikten i Indonesia
- Kilder
- Dokumentarsjangeren – forholdet mellom fiksjon og fakta – objektivitet?
- Propaganda

I tillegg skulle et besøk av lærere og elever på Holocaust-senteret i Oslo settes i sammenheng med *The Act of Killing*. På tross av det store forarbeidet er det relevant å spørre seg hvor mye *payoff* lærerne har hatt av dette knyttet til elevenes opplevelse av filmen. Samtidig: *The Act of Killing* roper på kontekst. Dette dilemma til tross, den konkrete forankringen av filmen og DKS i skolens daglige pedagogiske arbeid var i tråd med den klare anbefalingen fra en rapport om elevmedvirkning: ”Læring bør være sentralt i en DKS-opplevelse og dette forutsetter et bedre forhold mellom lærere og DKS-tilbudet” (Collard, 2014, s. 13). Videre peker rapporten helt konkret på hvordan dette kan gjøres på en fornuftig måte:

Lærerne ønsket at DKS-tilbudet skulle være tettere forbundet med pensum. De mente at som fagpersoner kunne de lettere se koblingene til lærerplanen enn det DKS-utøverne kunne, men at de ikke har tid til å skape disse koblingene. Dette må løses. Det kan muligens gjøres ved at lærere i en «ekspertgruppe» arbeider med å koble DKS-tilbudet til pensum (Collard, 2014, s. 12).

Mitt bidrag via DKS skulle, etter ønske fra lærerne, være et foredrag for elevene som skulle gli over i en samtale. I dialog med lærerne ble målet å finne en ekstern aktør med kompetanse på forholdet mellom fiksjon og fakta, og som kunne gi en introduksjon til representasjonsutfordringen i filmen og andre innganger til å forstå filmen som film.

Valget falt raskt på Karsten Meinich, filmklipper og medredaktør av det nettbaserte filmtidsskriftet *Montages*. Hans skriver og diskuterer film og dens virkning gjennom sitt virke som skribent, samtidig som han har erfaring fra utøvende arbeid med film som profesjonell filmklipper. En konstruktiv kombinasjon i denne settingen. Jeg vet også gjennom tidligere samarbeid at han innehar en unik kompetanse hva angår formidling til ungdom. Meinichs evne til å engasjere og holde på publikums oppmerksomhet, hans evne til å unngå bruk av fagspesialisters stammespråk, og ikke minst hans store oversikt over populærkulturens dagsaktuelle referanser er avgjørende faktorer for å skape relevans for et ungt publikum i skolesammenheng. Meinich har også intervjuet Joshua Oppenheimer ved to anledninger om *The Act of Killing* og har åpenbart en stor entusiasme for filmen og dens kontekst – et fortrinn man ikke skal undervurdere i formidling til barn og unge.

Jeg gjennomførte et møte med Meinich høsten 2017 hvor vi gikk igjennom lærernes ønsker for formidlingsopplegget. Vi ble enige om at han skulle bruke *Schindler's List* (Spielberg, 1993), *Kon-Tiki* (Rønning & Sandberg, 2012) og *The Blair Witch Project* (Myrick & Sánchez, 1999) som eksempler på hvordan det går an å fiksjonalisere en fortelling som på mer eller mindre vis har rot i virkeligheten. Ungdommene ville ha ulikt forhold til filmeksemplene, men de illustrerer alle forskjellige aspekt ved historiske rekonstruksjoner og filmens forhold til virkeligheten. Meinich skulle også fortelle om hvordan han jobbet med filmformidling og kritikk i tidsskriftet *Montages*. En inngang vi håpet ville sette elevene på sporet av deres egen erfaring med film og sjangerkonvensjoner som kunne være nyttige i møtet med *The Act of Killing*.

I tillegg til en forelesning med Karsten Meinich forespurte jeg produsent og medregissør av *The Act of Killing* Christine Cynn om hun enten kunne holde en introduksjon til filmen eller la seg intervju av Meinich i kinosalen før visningen for elevene. Tilfeldigvis bor Cynn i Norge og har gjort slike introduksjoner for elever i videregående skole ved to ulike anledninger i regi av henholdsvis Troms og Aust-Agder fylkeskommuner gjennom DKS. Cynn takket ja til oppdraget og etter flere mailvekslinger avtalte vi at hun primært skulle fokusere på allmenngyldige temaer som lykke, makt og moralske spørsmål i filmen. I tillegg ville hennes erfaringer fra innspillingen i Indonesia og den historiske konteksten forhåpentligvis være nyttig for elevene for å forstå hvorfor *The Act of Killing* opererer med aktører som er såpass åpne om, og skryter av, sine forbrytelser.

Sammen med lærernes for- og etterarbeid burde det ligge til rette for en ansporende kontekstualisering av *The Act of Killing* for elevene. Det var likevel mange fallgruver, som drøftet innledningsvis, i denne sammenheng. Et formidlingsopplegg til en film som *The*

Act of Killing er åpenbart sårbar for hva slags rom det foregår i, hvor mange elever som deltar, hvilken tid på dagen som benyttes og så videre. En rapport om DKS oppsummerer på følgende måte hvordan disse rammene rundt opplevelsen har store konsekvenser for hvordan elevene reagerer:

Kvalitet må stå sentralt i DKS, men dette forutsetter at kvalitetsbegrepet utvikles, særlig må kvaliteten på de omgivelser og betingelser som aktivitetene skjer i tas med i beregningen. (Collard, 2014, s. 13)

Med dette bakteppet var det ønskelig å gjøre foredragene og filmvisningen i mindre grupper. Jeg ønsket at lærerne skulle tilrettelegge for at de cirka 120 elevene som deltok i prosjektet ble delt i to sånn at gruppene per foredrag og filmvisning ikke overskred 60 elever. På den måten ville vi kunne legge til rette for at flere elever følte seg komfortable med å rekke opp hånda og delta i den planlagte samtalen. Av logistiske grunner på skolen, i første rekke elevenes tid for fellesundervisning i norsk og historie, satte likevel en stopper for denne delingen. Lærerne klarte ikke å organisere gruppeinndelingen, verken ved å gjennomføre foredragene i skolens auditorium eller på den lokale kinoen. Resultatet var, noe lærerne mente var uproblematisk, at alle 120 elevene skulle samles for felles foredrag og filmvisning på kinoen. Lærerne ønsket også at det var den korte versjonen av filmen som skulle vises for elevene. To timer var ifølge lærerne mer enn nok for elevene. Min opprinnelige ambisjon om å vise den lengste versjonen av filmen for mindre grupper måtte altså skrinlegges.

For- og etterarbeidet skulle gjennomføres klassevis. Jeg foreslo at lærerne kunne involvere elevene i utformingen av undervisningsopplegget for å få elevene påkoblet prosjektet i forkant. Min ambisjon med et slikt grep var å skape en økt grad av forankring også for elevene. Også det i tråd med anbefalinger om at elever bør ha rolle i utformingen av DKS (Collard, 2014, s. 13). Lærerne ønsket ikke å involvere elevene i utformingen av undervisningsopplegget, noe jeg valgte å ikke forfølge. Denne betingelsen for aktiviteten, at elevene nå var samlet i en stor gruppe under foredraget og filmen, skulle vise seg å få konsekvenser for formidlingsopplegget. Det kommer vi tilbake til når jeg i det følgende kapittel vil se nærmere på hvordan selve gjennomføringen av både forberedende undervisning, foredrag, filmvisning og etterarbeid i klasserommet artet seg.

Kapittel 5: *The Act of Killing* i skolen gjennom DKS

Å se, å huske, å begripe. Alt kommer an på hvor du står. (Ullmann, 2015, s. 9)

Går det en grense for hva slags kunstopplevelser man kan formidle gjennom Den kulturelle skolesekken? Er det virkelig slik at alt er mulig så lenge formidlingen er god og grundig nok? Et svar er at lærerens rolle og engasjement i denne sammenhengen er helt avgjørende. I dette kapitlet skal vi se hvordan lærerne som profesjonelle pedagoger nærmet seg *The Act of Killing* og forsøkte gjennom sin skolefaglige kompetanse å skape relevante innganger og samtaler med elevene. Vi skal også se hvordan det filmfaglige formidlingsopplegget ble produsert for at det skulle henge sammen med lærernes undervisning. Var det nok til å gjøre opplevelsen av *The Act of Killing* verdifull for elevene?

5.1 Lærernes forarbeid

Lærerne hadde, uten min tilstedeværelse, forberedt elevene på hva de skulle delta på. Noen uker i forkant hadde de vært på Holocaust-senteret i Oslo og diskutert ulike problemstillinger rundt jødeutryddelsen under andre verdenskrig. Norsk- og historielæreren hadde fortalt elevene om *The Act of Killing*, hvem som skulle innlede og litt om hva de skulle holde foredrag om. De hadde også presentert tidsplanen for ungdommene så de visste hvordan skoledagen og ukas undervisning skulle gjennomføres. I powerpointen til norsklæreren, som jeg fikk tilsendt i etterkant, stilte hun elevene noen konkrete spørsmål: ”Hvilken kontrakt skriver produsenten med seerne når filmen får merkelappen dokumentar?” Og videre: ”Husker dere bøker eller forfattere som har lekt seg med det biografiske i litteraturen?” Debatten rundt virkelighetslitteratur var i stor grad del av den offentlige samtalen i 2017 og bøkene til både Vigdis Hiort og Karl Ove Knausgård ble drøftet i lys av etiske problemstillinger. Er det greit å utlevere andre mennesker i det som tilsynelatene er en roman, altså fiksjon? Hvor går grensen for hva man kan utlevere? Disse spørsmålene ble overgang til den delen av timen som omhandlet synsvinkel.

I presentasjonen skrev læreren: ”Hvilken synsvinkel vi har er avgjørende for hvilket inntrykk vi får av en sak. Hvilken synsvinkel er den mest personlige? Hvilken synsvinkel er den minst personlige?” En fem minutter lang undervisningsfilm *Point of you*, produsert på vegne av prosjektet *Seksuell helse og trakassering* i 2012, ble vist for elevene. Filmen forteller om ettervirkningene av en ungdomsfest. En gutt drikker for mye og i bevisstløs tilstand blir han tegnet i ansiktet og avkledd, til stor entusiasme fra sine hoverende

kamerater. En venninne, som han er forelsket i, kommer til unnsetning. Men idet hun hjelper han på med buksa på vei ut av lokalet tar en medelev et bilde av hendelsen. Bildet blir delt i sosiale medier og sett på som bevis for det som kunne se ut som seksuell omgang i heisen. Elevene fikk i oppgave å skrive, på nynorsk så klart, om hva undervisningsfilmen handlet om og hvorvidt problemstillingen var aktuell. Denne enkle, men effektive, lille filmen og det påfølgende refleksjonsarbeidet til elevene skulle fungere som anslag til hvilken synsvinkel som benyttes i *The Act of Killing*. Et fornuftig valg i mine øyne.

5.2 Det filmfaglige formidlingsopplegget

Det er et underlig skue å se 120 elever komme subbene inn i en stor kinosal. De var helt åpenbart i skolemodus, og ansiktuttrykkene var langt fra de entusiastiske ungdommene jeg en sjelden gang ser i salen på kveldstid. De skulle se en film de ikke selv hadde valgt å oppsøke, men som læreren hadde sagt de skulle se. En forståelig skepsis det er umulig å beklage på vegne av elevene. De fant likevel hurtig frem til sine plasser, pent forankret sammen med sine nærmeste venner og helst så langt bak i salen som overhodet mulig. Jeg hadde, klok av skade fra tidligere DKS-prosjekter på forhånd sperret de bakerste radene for å tvinge elevene så langt frem som mulig. Klokka var halv ti og Meinich gjorde klar sin powerpoint-presentasjon.

Stemmer det, slik lærerne poengterer i en DKS-rapport, at ungdommer kan bli ”interessert i hva som helst, selv de mest obskure former for samtidsmusikk, hvis utøverne hadde evne til å engasjere sitt publikum” (Collard, 2014, s. 6)? I sin innledning ønsket Meinich å gjøre elevene oppmerksomme på hvor godt vi kan reglene når vi ser en film. Og at reglene styres av hvilken sjanger eller sjangre filmen kan plasseres i. En håndsopprekning blant elevene i kinosalen viste at majoriteten hadde sett både filmen *Kon-Tiki* (Rønning & Sandberg, 2012) og *Schindler's List* (Spielberg, 1993). *The Blair Witch Project* (Myrick & Sánchez, 1999) var det litt færre i salen som kjente til. Filmene ble som nevnt brukt som eksempel for å vise hvor utfordrende det er å fiksjonalisere en fortelling som har rot i virkeligheten.

Meinich viste til de grep filmskaperne gjorde, blant annet fremstillingen av Herman Watsinger i fiksjonsfilmen *Kon-Tiki*. I virkeligheten var han ingeniøren bak byggingen av flåten med blant annet bruk av tradisjonelle indianertau. I filmen blir han fremstilt som en kløne og en som forsøkte å spre frykt om at fartøyet kom til å gå i oppløsning med den sikre drukningsdød som resultat. I filmen sniker han sågar med seg stålwire uten at de andre visste om det. Den dramatiske konfrontasjonen, mens haiene sirkler rundt flåta, ble

vist for elevene. Videre fulgte nyhetssaker fra oppslagene rundt hans datter, Trine Watzinger Narum, som reagerte kraftig på fremstillingen av faren i filmen. Mange mente dette grepet reiste store etiske dilemmaer: Professor i filmvitenskap Bjørn Sørensen kommenterte at ”en slik forvridd fremstilling som jeg har inntrykk av at dette er, er en krenkelse av enkeltmennesker, som skjer på underholdningsindustriens alter” (Bjørnstad, Glans & Misje, 2012). Meinich benyttet hele tiden retoriske spørsmål til salen for å forsøke å få elevene til å innse at problemstillingene på ingen måte var enkle og det var vanskelig å definere en fasit. Det kan både argumenteres for at fremstillingen av Watzinger er en krenkelse og det kan argumenteres for at dette er en fiksjonsfilm hvor filmskaperne har tatt seg mange dramaturgiske friheter. Og hvem vet egentlig med sikkerhet hva som skjedde ute på flåta mens de krysset Stillehavet med flåten ”Kon-Tiki” i 1947?

I foredraget til co-regissør Christine Cynn ble mye tid i formidlingen viet begreper som lykke og makt. Hun la vekt på at *The Act of Killing* primært handlet om nåtidens Indonesia, ikke det historiske folkemordet. Av den grunn viste hun en sekvens fra filmen hvor en av forbryterne går rundt i et stort kjøpesenter med sin kone og barn. Det er kun mobiltelefonen som opptar hans datter; et gjengjennelig fenomen for mange norske familier. Det glørete interiøret og reklameplakatene kan minne om et hvilket som helst kjøpesenter i Østfold. Filmklippet viser oss at forbryterne og deres familier i Indonesia også gjør som vanlige folk i Norge. De handler blant annet i butikker fra globale selskaper eller er mildt oppgitt over sin unge datterers fascinasjon for mobiltelefonen og dens hypnotiske skjerm preget av blå tommer og enhjørning-emojier. Jeg ble likevel sittende i kinosalen og gruble på om formidlingen hadde nok respekt for Indonesias historie og politikk. Det er åpenbart at *The Act of Killing* ønsker å adressere problemstillingene sine på et allmennmenneskelig plan, noe Cynn forsøkte å formidle til ungdommene: At *The Act of Killing* til syvende og sist handler om mennesker, enten de bor i Jakarta eller i Jølster. Men det er ikke til å stikke under en stol at Indonesia er langt borte fra Norges trygge sosialedemokrati. Det er vanskelig for en tenåring, eller en voksen for den saks skyld, å sette seg inn i den historiske og politiske konteksten i landet med om lag 240 millioner mennesker og over 17000 øyer. Indonesia er enormt stort og har en meget turbulent og uoversiktlig historie.

På tross av denne magefølelsen min: Cynns perspektiv hang fint sammen med Meinichs innganger til *Schindler's List* og det vi med Sontags ord kan kalle ”the canonical example of the Auschwitz commandant returning home in the evening, embracing his wife and children, and sitting at the piano to play some Schubert before dinner” (Sontag, 2004,

s. 91). Empati og moralske følelser kan legges til side; til og med grusomme handlinger fra tusenvis av drap kan fortrennes.

Cynn snakket videre i foredraget om at forbryterne i Indonesia mente det var riktig å sette de moralske følelsene til side ettersom de var vinnerne av krigen. Hun spurte elevene konkret om de kunne tatt et annet menneskes liv. Som del av førstegangstjenesten i militæret, kanskje? I selvforsvar mot et overfall? En elevs spissformulering om at hans moralske grense for å begå mord kun var begrenset til det økonomiske beløpet han ville oppnå gjorde at mange elever og lærere lente seg frem i kinosetet. Kan vi alle bli som Anwar Congo hvis forutsetningene ligger til rette? Elevens kommentar om hvor lite som skulle til for å drepe opplevdes for meg som et sitat nærmest tatt direkte ut av populærkulturen. Eleven spilte på en måte videre på Hollywoodfantasien Anwar Congo skjuler seg bak. Det var åpenbart at den unge gutten ikke hadde noen personlig erfaring med drap og han ønsket å kjekke seg med en frisk filmreplikk. Min tolkning er at den var utledet fra heseblesende actionfilmer med resirkulerte fortellinger fra underholdningsindustrien. En hardbarket setning som Sylvester Stalone kan lire av seg i en av hans mange roller som leiemorder. Å drepe for penger er en handling blottet for empati og således var det meget interessant for formidlingsopplegget og det videre etterarbeidet på skolen at eleven kastet kommentaren ut i plenum. Han lente seg på en amerikansk Hollywoodsjargong presis som det Anwar Congo gjør i *The Act of Killing*.

Hva skjer hvis vi gjennom samtale pirker borti dette fraværet av menneskelighet? Står vi igjen med et moderne samfunn blottet for empati? Tankene mine vandret til den kjente sosiologen Zygmunt Bauman og hans varsko til oss alle: De trekkene ved samfunnet vårt som gjorde Holocaust mulig, er ikke forsvunnet. Det som har hendt før, kan skje igjen:

Bauman viser at jødeutryddelsen ikke bare var en mulig, men også en nødvendig følge av moderniteten. Det moderne samfunn kjennetegnes særlig av tanken om en gjennomrasjonalisert og enhetlig orden, hvor alt fremmed må fjernes eller omdannes. Denne idé er blitt til en tvangstanke i vår sivilisasjon: alle fremmede «raser», avvikere og alt uønsket avkom betraktes som utøy som truer den sosiale «hage» (Kolstad, 2005, s. 10)

Et hovedtema i Baumans analyse er i korte trekk at det moderne prosjekt har vist seg ”å være et nederlag for det medmenneskelige engasjement og ansvar, og har ført til en umenneskeliggjøring av samfunnet” (Kolstad, 2005, s. 10). Jeg kunne kjenne en tydelig spenning i kinosalen når flere av elevene tok til motmele og argumenterte for at de *hadde* moralske rettesnorer i livene sine som satte en stopper for at de kunne ta et liv for penger. Men av såpass mange ungdommer i salen var det bare en håndfull som rakk opp hånda og

tok ordet. Basert på hviskingen jeg kunne høre i setene rundt meg var disse elevene åpenbart de som vanligvis ytret seg i diskusjonsfora. En kommentar fra en elev i den anonyme, og skriftlige, evalueringen viser at denne diskusjonen var interessant, men kunne med fordel vært gjennomført anderledes:

Spørsmålene som medregissøren stilte til forsamlingen burde blitt drøftet lengre og både før og etter filmen. Helst i en mindre forsamling da så mange unge mennesker i dag har så jævlig mye sosial angst at de tør knapt å snakke høyt utenfor sitt eget soverom.

Det er åpenbart at den samtalebaserte formidlingen ville fungert betraktelig bedre i en mindre kinosal med færre elever til stede. Det er for såvidt en innvending man kan ha mot de fleste DKS-opplevelser, men som av praktiske hensyn i skolen – det være seg timeplaner, lokaliteter og økonomisk ramme – alltid setter premisser for elevenes erfaringer. Men noen kunstopplevelser er selvfølgelig mer sårbare i forhold til spørsmålet om antall elever, hvilket rom det gjennomføres i, formidlerens evne til å engasjere sitt publikum og hvorvidt læreren er aktivt deltagende eller ei.

Elever er heller ingen homogen gruppe, og vil selvfølgelig bestå av mennesker med ulik bakgrunn, erfaringer og kunnskap. En skriftlig tilbakemelding som kontrasterer den forrige kommentaren handler om hvordan det rett og slett ble *for mye* forarbeid til *The Act of Killing*: ”Det var alt for mye snakk om filmen både på skolen og på kinoen, var nesten litt lei før filmen starta.” I det perspektivet ville det kanskje vært nyttig å gå rett på filmen, med formidlingsopplegget i *etterkant*.

Etter foredraget og filmvisningen, mens publikum gikk ut av salen, samlet det seg rundt femten elever rundt Christine Cynn. De ville høre mer om erfaringene fra Indonesia, hvordan det var å produsere dokumentarfilmen der, og hvilke effekter filmen hadde fått på samfunnet. Samtalen fortsatte i foajeen mens jeg, uten å avbryte, lyttet til hva de snakket om. To elever hadde åpenbare ambisjoner om å bli filmskapere og spurte om hvilke utdanninger Cynn kunne anbefale. Andre elever var veldig opptatt av politikk og samtalen kretset rundt USAs forhold til Indonesia, noe Cynn som amerikansk statsborger bosatt i Norge, hadde mye å fortelle om. Den engasjerte samtalen tok ikke slutt, og jeg måtte hjem for å hente mine barn i barnehagen. Cynn satte åpenbart pris på de nysgjerrige elevene som tilslutt tilbød seg å følge henne til busstasjonen, så de kunne forsette å prate på veien. De ville gjerne ha kontaktinformasjonen hennes og lese mer om film- og kunstprosjektene hun var involvert i. Etter å ha jobbet mange år i DKS er det sjelden man opplever et slikt engasjement fra elever, og det var nærmest rørende å se den lille gjengen med elever følge

regissøren ut i regnet og bortover gågata. Selv om det bare var en liten prosent av elevene i salen. Hvordan en mer representativ del av elevene reagerte kommer jeg tilbake til i de kommende avsnittene som vil gå mer i dybden av hva elevene fikk ut av *The Act of Killing*.

5.3 Observasjon i klasserommene – hva skjedde?

To dager etter kinovisningen og foredragene ble filmen og tematikken tatt opp i norskfaget. Klokka var 08.00 på den regntunge fredagen og elevene skulle diskutere *The Act of Killing*. Jeg hadde såvidt rukket den daglige havregrøten og levert ungene i barnehagen. Det var tid til å kjøpe en kopp kaffe fra skolens kantine før jeg lokaliserte undervisningsrommet. Jeg kjente bekymringene melde seg. Dette kunne umulig være en optimal setting for å drøfte *The Act of Killing*? Det mildt sagt uinspirerende klasserommet, sikkert bygget en gang på 70-tallet, bar preg av lite vinduer og grå betongvegger. Opptil flere søyler i rommet fungerte som bærebjelker i konstruksjonen, men forsterket også skillet mellom lærer og elever.

I det jeg satt meg ned på en pult bakerst i klasserommet og skuet ut over de trøtte elevene som fant sine faste plasser vandret tankene mine til en historie jeg har fått gjenfortalt flere ganger av en venn i læreryrket. Min venn er opptatt av alternative læringsmetoder og snakker varmt om den ungarsk-amerikanske professoren i psykologi, Mihaly Csikszentmihalyi, som etablerte det psykologiske begrepet *flyt*. Det refererer til en svært fokusert mental tilstand. I hans bok ”Applications of Flow in Human Development and Education” angir han en anekdote om læringsutbyttet til elevene etter at en god og respektert historielærer gjennomgår Djengis Khans forsøk på å erobre Kina i år 1215. Kahn og hans tropper møtte den kinesiske mur og måtte gå hele veien rundt for så å gå nordover igjen på den andre siden før de til slutt ankom det som nå er Beijing. Etter den vanlige klasseromsundervisningen skrev han ned hva elevene etter eget utsagn tenkte på underveis i forelesningen:

Of the 27 students in the class, 25 didn't mention anything vaguely connected with China; they mentioned their dates, their coming football game, how hungry they were, how sleepy they were, etc. There were 2 who mentioned China; one of them said, 'I always wondered why Chinese men wore their hair in pigtails,' and the other one said, 'I was thinking about this great dinner we had with my family at the new Chinese restaurant.' There was no mention of Genghis Khan, 1215, the Great Wall – none of that. (Csikszentmihalyi, 2014, s. 131)

Den nedslående påkoblingen og det sparsommelige læringsutbyttet til elevene i eksemplet til Csikszentmihalyi ga mening når jeg kjente på stemningen i klasserommet denne grå novemberdagen. Læreren ba elevene legge vekk både skjermer og bøker – denne timen var satt av til diskusjon.

Læreren spurte helt åpent hva elevene syntes om filmen. En elev sa at forventningene til filmen var veldig høye ettersom det var brukt så mye tid på forarbeid og foredrag. Det gjorde at *The Act of Killing* ble en skuffelse for henne. ”Jeg synes det var en rar film. Hvorfor var det egentlig en stor fisk i filmen? Det skjønte jeg ingenting av”, sa en gutt på tredje rad. De fremmedgjørende elementene i *The Act of Killing* er åpenbart krevende å fordøye, men undringen over denne store fisken kan som nevnt være et nyttig utgangspunkt for erkjennelse: Den forgylte tropéfisken som et gyldig kunstnerisk utsagn sett opp mot den uforståelige forbrytelsen som følger med et folkemord. Som nevnt har *The Act of Killing*, i likhet med *Shoah* og *Nuit et bruillard*, et klart ønske om at tilskueren ikke skal bli blasert. Filmene ønsker å rive oss ut av vår vante forestillingsevne. For å unngå denne blasertheten er det et godt utgangspunkt når eleven pekte på ”rarheten” og undret seg over hva den store fisken kunne bety. Samtidig kan det også være et symptom på at en film som omhandler noe ukjent fra den andre siden av jordkloden med en eksotisk form kan resultere i at elevene faller av lasset allerede fra begynnelsen.

Jeg var spent på hvordan læreren ville fortsette etter denne åpningen. Læreren refererte til Christine Cynns foredrag og hennes moralske utfordring til elevene om hvor grensen deres gikk for mord. Mange kviknet til når ”filmreplikken” om å drepe for penger igjen ble uttalt. Alle elevene som tok ordet var enige om at det kan være rett å drepe, hvis det for eksempel gjøres i selvforsvar mot en overgriper. Men de færreste mente at gikk man inn i førstegangstjenesten måtte man også være innstilt på å ta liv, selv om det i utgangspunktet var et premiss for en nasjons forsvar. Flere nevnte venner som var i førstegangstjenesten og samtaler de hadde hatt om moralske spørsmål relatert til det å trene på krig. Jeg kunne ikke spore mye av skuffelsen over for mye forarbeid til filmen når elevene, i samtale med læreren, relaterte problemstillingene til sine egne liv.

En elev, som åpenbart hadde drevet mye med jakt, trakk en parallell til slaktning av dyr. ”Det å ta et dyreliv har mindre moralsk verdi enn et menneskeliv” sa hun. Eleven kjente på stor grad av mestringsfølelse og stolthet etter at hun tok livet til et rådyr som skulle brukes til mat. En annen var ikke like enig, og sa at selv om man drepte dyr for mat ble den moralske forskjellen mellom dyr og mennesker stadig mindre. Ikke minst ettersom

flere og flere ble vegetarianere og opptatt av både dyrevelferd og mer miljøvennlig matproduksjon.

Læreren spurte hva som skjedde med Anwar Congo fra den første scenen hvor han påsto at han var lykkelig og til den siste scenen hvor han nesten kastet opp på den samme takterassen? Siden dette var en norsktime nevnte hun selvfølgelig at Anwar var en såkalt *dynamisk* karakter. En elev kommenterte scenen hvor Anwar spilte offer og i dramatiseringen ble torturert. Han sa: ”Gjennom den scenen begynte Anwar å tenke over sine egne handlinger og det at han var med i filmen gjorde noe med samvittigheten hans. Han fikk en følelsesmessig reaksjon ved å spille en av de han hadde drept.” Læreren koblet denne delen av diskusjonen til en setning fra Ibsens ”Vildanden” og et sitat åpenbarte seg som del av powerpointen: ”Tar De livsløgnen fra et gjennomsnittsmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme.” ”Hva betyr det?”, spurte læreren. En elev svarte: ”Det var jo det som skjedde med han i filmen. Men hodet og kroppen sa to forskjellige ting. Hodet sa at alt går bra. Men kroppen sa nei og han begynte å kaste opp.” På dette tidspunktet i norsktimen følte jeg at majoriteten av elevene var oppriktig engasjert i diskusjonen. Jeg tolker det som skjedde i klasserommet at her var det både snakk om refleksjon og at filmen faktisk hadde skapt ettertanke, noe både formidlingsopplegget til DKS og lærerens spørsmål bidro aktivt til.

Elevene trakk paralleller til sine egne liv og erfaringer, og det var til og med noen som antydte at de selv levde i en form for livsløgn. Det var rutiner i hverdagen, forventninger fra foreldre, lærere, venner og så videre som bidro til at de ikke klarte å se utenfor sin egen lille boble; hva som foregikk rundt om i verden. En elev brukte et eksempel om unge flykninger som ble sendt fra et asylmottak i nabobyen og tilbake til krig og elendighet. Hvilket ansvar hadde hun, og hva kunne hun gjøre mot denne form for urett? Skrive en kronikk i avisa? Ifølge eleven var det nytteløst. En annen var helt uenig. Han sa: ”Det er mange eksempler på at det å ta ordet i offentligheten kan bidra til endring. Det trenger ikke nødvendigvis være en politiker – det kan godt være en ungdom”. Hans konklusjon virket fremført med overbevisning i stemmen.

Læreren hadde gitt elevene oppgaven å lese filmhistoriker og skribent Ingrid Dokkas anmeldelse av *The Act of Killing* i forkant av filmvisningen. På dette punktet i norsktimen ble Dokkas konklusjon tatt opp til diskusjon. Anmeldelsen peker på hvor skremmende likegyldighet kan være i dagens samfunn:

Etter 1945 ropte verden: Det skal aldri skje igjen! Men vi glemmer så lett at ondskapens hjertevenn er likegyldigheten. Og at menneskets fremste evne kan være evnen til å fortrenge eller ikke se. Helt til en Oppenheimer kommer og banker på. (Dokka, 2013)

Læreren spurte elevene: ”Er likegyldighet noe som angår oss her i dag? Det er jo så lett å ikke blande seg.” En elev svarte at ”det må være en relasjon til oss for at vi skal forholde oss aktivt til det. Det være seg folkemord i Asia eller slosskamp i skolegården. Og det sistnevnte angår oss mer.” Videre argumenterte eleven for at ”medmenneskelighet kommer bare frem hvis vi klarer å ta inn uretten som blir begått. Det er så mye lettere å forholde seg til det nære enn det fjerne.” Denne kommentaren fra en av elevene gir for meg igjen en klar kobling mellom oppgavens første del om representasjonsutfordring og oppgavens andre del om formidling til ungdom. Sontags analyse blir slik jeg tolker det aktualisert gjennom elevenes refleksjoner: Jo mer generelle lidelsesbilder er, jo mindre sannsynlig er det at de er effektive. Det er videre, som drøftet innledningsvis, avgjørende at bildene har en kontekst for at de skal treffe betrakterens samvittighet. Nettopp denne konteksten, eller relevansen til elevenes egne liv, følte jeg vi nærmet oss i det triste klasserommet.

Det kan være utfordrende å se *The Act of Killing* uten noe historisk og filosofisk kontekst knyttet til representasjon av folkemord. Elevene kan fort bli likegyldig og tenke at dette angår ikke meg. Hvis det motsatte skjer, noe alle som jobber med DKS drømmer om, kan *The Act of Killing* oppleves som grensesprengende, eller ”illuminating” for å bruke Nichols’ ord. Nettopp ved at konteksten rundt filmen gir mening i skolen gjør også elevene nysgjerrige og skaper et oppriktig engasjement for stoffet.

Etter den oppløftende norsktimen hadde jeg avtalt å delta i en historietime med en annen klasse. De skulle drøfte *The Act of Killing* i et historieperspektiv, men når jeg traff læreren viste det seg at han hadde vært forhindret fra å delta på filmvisningen. Han hadde heller ikke sett filmen, og spurte meg om jeg kunne lede samtalen med elevene. Det kom mildt sagt som en overraskelse på meg, all den tid jeg hadde brukt på å forankre opplegget i skolen. Men denne læreren hadde ikke vært med i møtene jeg hadde gjennomført med de andre, og var åpenbart kastet inn i prosjektet av sine kollegaer. Jeg tok likevel oppfordringen til læreren, men min intensjon om at han skulle bruke sin skolefaglige kompetanse til å snakke med elevene om filmen gikk rett og slett i vasken, i dette tilfellet. Engasjementet blant elevene i historietimen var også merkbart mindre enn i den første norsktimen klokka åtte. Alt sammen i tråd med suksesskriterier fra en av mange DKS-rapporter:

Ungdommene la også vekt på at opplevelsen ble sterkt påvirket av om lærerne deres deltok. Der det var forventet at ungdommene skulle delta i øvelser og aktiviteter og lærerne deres ikke selv deltok eller lot seg engasjere, ble ungdommenes utbytte sterkt redusert. Hvis lærerne var aktive deltakere økte dette ungdommenes utbytte og resulterte også i en varig forbedring i forholdet til lærerne. (Collard, 2014, s. 6)

Det var altså stor forskjell mellom de to skoletimene jeg besøkte. I den ene satt jeg tilnærmet stille gjennom hele timen og hørte på læreren og elevene diskutere på en måte som imponerte meg veldig. I den andre timen ble jeg selv plutselig kastet inn i lærerrollen, ti minutter før timen, fordi læreren ikke hadde forberedt seg. Kanhende var det også skjedd en misforståelse om hva mitt ønske med observasjonen var. Det var tross alt kommunisert via flere ledd, og jeg hadde selv ikke hatt direkte kontakt med historielæreren. Den opprinnelige historielæreren jeg hadde utarbeidet prosjektet med et halvt år i forveien var nå ute i permisjon. Akkurat så sårbart og personavhengig er det med de aller fleste DKS-opplegg i skolen.

5.4 Intervjuer og spørreundersøkelse: Elevenes utbytte

Kommentaren i kinosalen om at drap kan kjøpes for penger fungerte som jeg har vært inne på som en brekkstang i å etablere *The Act of Killings* relevans for elevenes liv. I et av intervjuene trakk en elev parallellen til et tidligere DKS-opplegg som var blitt snakket mye om i engelsktimene. Dokumentarfilmen *Drone* (Schei, 2014) handler om de etiske utfordringene i moderne krigføring. En soldat kan sitte i en bunkers i USA og ta livet av hundrevis av mennesker på andre siden av jordkloden. Alt sammen ved hjelp av en joystick og fjernstyrte raketter. I formidlingsopplegget til *Drone* ble nettopp en av de amerikanske dronepilotene engasjert til å holde foredrag om hans personlige erfaringer og syn på dette fenomenet: Et perspektiv preget av soldatens egen angst for hvor mange sivile liv han hadde tatt som konsekvens av sine gjennomførte ordre. Det var kommet frem mange eksempler på upålitelig etterretning og bomber som hadde rammet vilkårlige mennesker. Eleven jeg intervjuet sammenlignet det å drepe angivelige terrorister som profesjonell soldat på vegne av USA, og det å gjøre som den paramilitære Anwar Congo: drepe angivelige kommunister på vegne av det militære diktaturet i landet. Alt sammen med bakgrunn i den manglende moralske empatien til medelevers ”filmreplikk” om drap for penger. I avslutningen av intervjuet sa eleven at han ”vil se tankevekkende film og ikke bare underholdning”. På tross av at jeg presiserte at jeg var interessert i hans oppriktige mening, kan det hende eleven ønsket å svare ”riktig” på mitt spørsmål. Det var likevel

interessant å lytte til eleven som åpenbart hadde reflektert over de moralske problemstillingene i *The Act of Killing*.

I intervjuer med andre elever ble det også veldig tydelig at de tok med seg sine respektive interesser og skolefaglige valg inn i forståelsen av *The Act of Killing*. Elevene som hadde fagbrev i barne- og ungdomsarbeid snakket mye om én spesiell scene i filmen hvor sønner og døtre av forbryterne deltar i dramatiseringene. En hel landsby blir brent ned til grunnen av de paramilitære mens kvinner og barn hylar i det rekonstruerte infernoet. Tårene og de skrekkslagne små barna er ikke lenger skuespill, selv om det skjer innenfor en dramatiserende kontekst med et filmteam. Når forbryterne går ut av rollene og scenen er avsluttet forsøker de å trøste de traumatiserte menneskene. En av kvinnene er åpenbart i sjokk og responderer knapt på tiltale. Selvinnsikten til Herman Koto er mildt sagt fraværende når han formulerer følgende formaning til sin egen datter i emosjonell oppløsning: "Feddy, your acting was great. But stop crying. You're embarrassing me. Film stars only cry for a moment". Dette gjorde sterkt inntrykk på videregåendelevne og deres perspektiv på barn, vold og etikk. Det var også rystende for elevene å se en av de paramilitære, i den samme scenen med brannen, fortelle om hvordan han voldtok fjortenåringene: "I'd say, it's gonna be hell for you but heaven on earth for me."

En elev hadde mer generelle synspunkter i form av referanser til den populærkulturelle tv-serien *Westworld* (Nolan & Joy, 2016). Serien er en sjangerhybrid og tydelig forankret innenfor fiksjonens verden. Den handler om hvordan privilegerte amerikanere kan leve ut sine undertrykte lyster under dekke av en temapark med naturalistiske roboter. Gjennom ulike forhåndsprogrammerte western-narrativer, mens støvballene ruller over prærien, dreper og voldtar helt vanlige mennesker uten den minste form for moralsk refleksjon. Det er jo bare på liksom. Og robotene blir sydd sammen igjen, omprogrammert og sendt ut i det samme narrativet dagen derpå. Ingen skade skjedd, altså. Konflikten i serien oppstår når robotene tar til motmele mot menneskene, så klart. Måten eleven dro paralleller mellom de moralske problemstillingene i dokumentarfilmen *The Act of Killing* og science-fiction dramaet *Westworld* kan igjen tyde på at formidlingsopplegget til DKS og undervisningsopplegget til lærerne traff noe i eleven som gjorde det relevant. At han i tillegg pekte på at dette ble diskutert på fritiden til flere av ungdommene vitner om et engasjement ikke alle DKS-opplevelser kan skilte med.

Mye av grunnen til elevens engasjement hang altså sammen med "filmreplikken" om drap for penger, men det faktum at jeg hadde spurt om noen ville la seg intervjuer var nok helt sikkert en faktor. Jeg vil nok tro at det gjorde elevene litt mer på tå hev at de

skulle prate med meg om *The Act of Killing*. Jeg ble ikke overrasket over at de skriftlige og anonyme tilbakemeldingene fra elevene i større grad var negative, og kan hende ærligere. En elev skrev følgende: ”Sjangeren og de bildene i filmen man så var sterke og groteske, og jeg syns ikke det passet for alle. Jeg klarte ikke å se på.” Det minner om hva en elev sa i intervjuet om at hun ble fysisk uvell av å se på filmen. Spesielt i den siste scenen ble hun kvalm av Anwar Congos brekninger og hun måtte snu seg vekk. Flere elever erfarte altså *The Act of Killing* i tråd med Sobchacks kroppslige perspektiv.

Det kom også frem mange positive tilbakemeldinger gjennom den skriftlige evalueringen. Spørsmålet om hva som kunne vært gjort annerledes for at elevene skulle likt opplegget bedre ble av en besvart på følgende måte:

Jeg synes opplegget var godt gjennomført og det virker som om lærerne hadde et flott samarbeid med foredragsholderne. Likte veldig godt å lære på denne måten og synes flere slike filmer (som skildrer andre samfunn) burde bli produsert. Tror flere mennesker i verden må få åpnet øynene sine.

I dette sitatet kommer det tydelig frem at eleven har fått utbytte av *The Act of Killing* gjennom DKS i skolen. Eleven kan se at det var en konkret sammenheng mellom innholdet til filmformidlerne og skoletimene til lærerne i den aktuelle uka. I den siste setningen er det også fristende å tolke et ønske om at filmen i skolen bør provosere, i det minste utfordre elevene. Dette for å kunne skape den ettertanken og refleksjonen som både *The Act of Killing* og skolen ønsker: Se med nye øyne og dermed lære noe nytt.

Et annet sitat peker også på verdien av både filmen og formidlingsopplegget, men er mer skeptisk til rekkefølgen i prosjektet:

Etter min mening synes jeg det ble fortalt for mye om handlingen i filmen før vi så den. Det fungerte litt som en ”spoiler”. Vi visste for mye om hva som skulle skje. Det hadde fungert bedre for meg om jeg bare fikk en kort introduksjon og hva den generelt handlet om i korte trekk. Deretter snakke mer om den etter filmen var sett. Men ellers, flott film og flott program. Flinke folk!

Den presise oppfordringen fra eleven om å kutte ned på forarbeidet, og heller legge det i etterkant, er i mine øyne både fornuftig og velbegrunnet. At det i tillegg ble trukket frem at det var en ”flott film” hadde jeg ikke forventet når jeg første gang så elevene på vei inn i kinosalen og de ufrivillig skulle se en underlig dokumentarfilm fra Indonesia.

Et viktig poeng i denne sammenhengen er at vi alle reagerer ulikt på kunstneriske opplevelser, og det var noen eksempler på elever som argumenterte for at de stiliserte sekvensene var malplassert og at de ikke likte filmen:

Jeg følte at prosjektet var litt kjedelig.. Lærerne og foredragsholderne sa stort sett det samme.. Jeg likte ikke filmen fordi det var for mange scener som ikke hørte "hjemme" i en sånn type film. Det ble veldig mange scener hvor hovedpersonen og hans gjeng spilte ut hva de hadde gjort som unge. Det er vel og bra det, så vi ser hvilke grusomheter de har gjort, men det gjorde filmen kjedelig.

I dette perspektivet til eleven kan vi kjenne igjen nyanser av Nick Frasers motforestilling til *The Act of Killing*. At metoden til Oppenheimer oppleves som upassende. Og at filmen blir kjedelig når man som betrakter ikke har nok kontekst til å forstå hva som faktisk foregår. På den annen side: Blir det for mye kontekst, som når eleven pekte på at han visste for mye om filmen før visningen blir også det trøttsomt. Dette dilemmaet som elevene satte presise ord på er noe som er gjenkjennelig i all formidling av utfordrende kunstverk i DKS. I min tolkning er dette dilemmaet både filmens store svakhet og filmens store styrke i formidlingssammenheng.

En elev slår fast at ”bare fordi filmen var annerledes betyr det ikke at den var bra”. Hva denne eleven mener ikke var bra, hva som helt konkret var annerledes, kommer ikke frem. I mine kvantitative data fra undersøkelsen mente likevel 76 prosent av elevene at arbeidet med *The Act of Killing* var faglig interessant. Over 60 prosent av elevene sa at prosjektet var spennende og underholdende. 77 prosent av elevene mente lærerne var engasjert i filmen og temaene den tok opp. 70 prosent mente Cynn nådde frem med sitt budskap i foredraget. 82 prosent mente Meinich gjorde det samme. 85 prosent mente de forsto hva filmen handlet om. Flere kommenterte også at de likte de åpne spørsmålene som ble stilt fra formidlerne og lærerne. Det gjorde at de måtte tenke etter hva de selv mente, og at det i utgangspunktet ikke lå noen føringer på hva som var ”riktig svar på oppgaven”. Jeg tolker prosentfordelingen på spørsmålene for å være høye tall. Så på tross av at en elev ble ”veldig sliten og sovnet litt under filmen” har arbeidet med *The Act of Killing* vært berikende for majoriteten.

5.5 Å se med nye øyne?

The Act of Killing er åpenbart en krevende film gjennom sin tematikk og modernistiske filmform. Og det var altså noen elever som duppet av under de lange og underlige scenene i kinomørket. Som jeg har drøftet tok forarbeidet brodden av filmen for enkelte elever. Mye forarbeid skaper høye forventninger. Forventningene om at *The Act of Killing* skilte seg fra det meste de hadde sett før skapte en stor fallhøyde. Likevel viser min aksjonsforskning at når lærerne jobber aktivt med elevene, er nysgjerrige og

hardtarbeidende, kan til og med de vanskeligste kunstverk formidles gjennom DKS i skolen. Elevene har mye igjen for at DKS forankres tettere i lærerens undervisning; det blir særlig prekært i møte med en film som *The Act of Killing*. Norsklæreren sa i intervjuet at ledelsen på skolen på generelt grunnlag er avgjørende for lærernes engasjement rundt kunsten i DKS. Lærerne trenger en tydelig legitimering av tiden som skal settes av i det skolefaglige arbeidet relatert til DKS. ”Hvordan lærerne gjør det bør være opp til hver enkelt lærers kompetanse og fagområde”, sa hun. Læreren foreslo at det burde etableres tverrfaglige grupper av lærere på skolene som fikk i oppdrag av ledelsen å utarbeide pedagogiske opplegg og interne samarbeid relatert til DKS som igjen kunne danne grunnlaget for lignende samarbeid slik det vi har sett gjennom *The Act of Killing*. Det forutsetter sterkere statlige føringer så DKS ikke blir personavhengig og dermed veldig sårbar i en allerede presset arbeidshverdag for lærerne.

Elevene ga også konkrete tilbakemeldinger på at de satte pris på at DKS og det pedagogiske opplegget hang sammen. De vil lære noe. De vil bli utfordret i sine syn på verden og virkeligheten. Og norsklæreren, på tross av en viss skepsis i innledende møter, konkluderte i etterkant med at ”det var en takknemlig film å jobbe med”. Mye av grunnen til det hang sammen med hvordan elevene på et tidspunkt diskuterte problemstillingene fra *The Act of Killing* på en svært engasjerende måte. Filmen, formidlingsopplegget og lærernes skolefaglige arbeid lyktes i stor grad å vise at *The Act of Killing* også handler om de norske elevene. Norsklæreren ble til og med så entusiastisk på prosjektets avsluttende dag at hun ønsket å jobbe videre, på egen hånd, med Oppenheimers oppfølgerfilm *The Look of Silence* (2014). I motsetning til *The Act of Killing* følger den slektningene av ofrene og hvordan det har vært for dem å leve i stillhet og frykt de siste femti årene. *The Look of Silence* har en helt konkret metafor til historiens synsvinkel og det å se med nye øyne i og med at hovedaktøren i filmen jobber som optiker. Han møter de gamle forbryterne, som tok livet av familien hans, for å lage nye briller til dem: Gi dem et nytt og skarpere blikk på verden og virkeligheten. Men *The Look of Silence* er også en forvirrende dokumentarfilm ved første øyekast.

Konklusjon og etterord

Jeg har gjennom denne masteroppgaven utført en todelt operasjon i samspillet mellom teori og praksis. Legitimeringen av koblingen mellom den teoretiske og den praktiske delen er i første rekke mitt grunnleggende premiss om at estetikk er etikk. Jeg har forsøkt å vise hvor potensialet for erkjennelse ligger i de historiske rekonstruksjonene i *The Act of Killing*. Det har jeg gjort ved å sette filmen i relasjon til teoretiske perspektiv for hvordan fremstille virkeligheten på film. Jeg har vist hvordan *The Act of Killing* benytter elementer fra begreper vi kan omtale som formalisme og realisme i sin søken etter å ryste betrakteren. Jeg har videre brukt Sontags argumentasjon om at publikum i dag opplever en ”lidelsesmettet” i møte med film og fotografier fra forferdelige forbrytelser. Jeg har gjennom oppgaven vist hvordan *The Act of Killing* kan settes i sammenheng med en ikonoklasme – en grunnleggende representasjonsskepsis. Jeg har brukt Adornos strenge moralske diktum om at det er barbarisk å skrive dikt etter Holocaust og fra det perspektivet har jeg vist hvordan en rekke filmer forsøker å takle den etisk-estetiske representasjonsutfordringen. De teoretiske og praktiske inngangene til hvordan kunstnere har bearbeidet Holocaustmateriale har jeg relatert til Oppenheimers film. På tross av deres ulike estetiske strategier har de alle en ambisjon om å vekke sine tilskuere: Se verden og virkeligheten med nye øyne.

The Act of Killing har som jeg har vist i min første del av oppgaven en ambisjon om å få sitt publikum til å tenke på nye måter. Denne overordnede analysen har jeg satt i sammenheng med formidling av *The Act of Killing* i skolen. Jeg har vist hvordan Oppenheimers rekonstruksjoner gir mening for elevene når et kunstfaglig formidlingsopplegg og et pedagogisk undervisningsopplegg smelter sammen gjennom DKS. *The Act of Killing* forvansker opplevelsen for sitt publikum. Den nedbryter bevisst publikums forventninger om orden og mening i en dokumentarfilm. Jeg har vist at disse surrealistiske og tilsynelatende uforståelige elementene i filmen i stor grad har fungert som ansporende for lærere og elever. Dette lyktes blant annet gjennom retoriske spørsmål fra både filmformidlere og lærere som gjorde elevene i stand til å se at *The Act of Killing* også handler om dem selv. Min første teoretiske del av oppgaven viser at *The Act of killing* skriker etter både historisk og estetisk kontekst. Disse kontekstene har lærere og filmformidlere forsøkt å tydeliggjøre for ungdommene. Likevel viser den andre delen av oppgaven at opplevelsen av *The Act of killing* faller på stengrunn med *for mye* kontekst, især gjennom en obligatorisk ordning i skolen som DKS ufravikelig er. Målet for

fremtiden i DKS må være å finne denne balansegangen relatert til verkene som skal formidles. For å gjøre det kreves både kunstfaglig og skolefaglig kompetanse. Min lærdom fra intervjuer og observasjon er at vi i utviklingen av DKS også trenger kunnskap om barn og unge. Denne målgruppen er i konstant endring, og hva som skaper relevante innganger til elevenes egne liv er et meget uoversiktlig og spennende område som for fremtiden bør vies mer plass i både forskning- og praksisfeltet.

Det dannelsesaspektet som åpenbart ligger i *The Act of Killing*, og som ble drøftet i oppgavens første del, har jeg altså forsøkt å gå etter i sømmene gjennom formidling via Den kulturelle skolesekken. Jeg har vist at læreren spiller en helt sentral rolle for hvordan elevene opplever film i skolen, og ikke minst at læreren har mange *muligheter* i møte med DKS. Jeg har drøftet hva som skjer når lærerne tar aktivt eierskap til DKS og setter *The Act of Killing* inn i en pedagogisk ramme gjennom et tverrfaglig samarbeid mellom norsk- og historiefaget. Lærerens kompetanse på kunst, estetiske læreprosesser og videre *bruk* av DKS er avgjørende for å utløse potensialet til den nasjonale ordningen. Kulturforskerne Bennyé Austring og Merete Sørensen formulerer oppfordringen på følgende måte i sin artikkel ”Æstetiske læreprosesser i skolen”:

Her tilbyder arbeidet med de æstetiske læreprosesser mange både velafprøvede som nye muligheter, der med fordel kan realiseres i næsten alle fag, ikke kun de kunstbaserte. Hva venten vi på? (Bennyé & Sørensen, 2019, s. 227)

Med åpenhet og oppfinnsomhet kan lærerne bidra til å gjøre DKS til meningsfulle erfaringer. Mulighetsrommet for læreren er nærmest ubegrenset, og hvordan det gjøres skolefaglig i klasserommet er langt på vei opp til lærerens ideer og kompetanse. Som vi har sett krever det en fremoverlent holdning fra læreren, og i tilfeller som *The Act of Killing*, et mot til å ta utfordringene DKS spiller opp til.

Hovedforslagene i stortingsmeldingen *Fag - fordypning – forståelse. En fornyelse av Kunnskapsløftet* (2015-2016) tilsier at Den kulturelle skolesekken har en naturlig plass i skolen. At den er en del av dannelsesoppdraget som skolen alltid har hatt. Fagene i skolen skal i fremtiden gi elevene mer dybdelæring og det brede dannelsesoppdraget får en tydeligere plass:

I formålet slås det fast at elevene skal få utfolde skaperglede, engasjement og utforskertrang. I generell del skal det tydeliggjøres at elevene får mulighet til å utfolde og utvikle kreativitet i alle fagene i opplæringen ved hjelp av sin oppfinnsomhet, fantasi og skaperglede. Skole og lærebedrift skal gi elevene og lærlingene lyst og evne til å lære mer og oppdage mer, både i videre utdanning og i arbeidslivet. Kreativitet er en viktig egenskap både for den enkelte elev og for det norske samfunnet. (Kunnskapsdepartementet, 2016, s. 23)

Stortingsmeldingen peker videre på at tre tverrfaglige temaer skal prioriteres. Det er ”demokrati og medborgerskap”, ”bærekraftig utvikling” og ”folkehelse og livsmestring” – temaer som ifølge Kunnskapsdepartementet vil prege samfunnsutviklingen. Selv om jeg i denne masteroppgaven har vist konkrete måter som læreren kan utnytte *The Act of Killing* og DKS på i faglige sammenhenger, er det viktig å understreke at kunst- og filmopplevelsene også er en sentral del av disse overordnede, tverrfaglige idealene som fremtidens skole skal bygges på. Film handler med andre ord ikke bare om læringspotensial, men også om de dypt personlige, subjektive, sanselige og kreative følelser som nettopp kunst og kunstopplevelser kan utløse. Og på den andre siden: At kunsten og kulturens aktører ikke bør føle seg for ”fine” til å inngå i didaktiske sammenhenger.

Jeg husker godt en fagsamling jeg var med å arrangere som del av min jobb med DKS hvor vi diskuterte fremtidens skole i en panelsamtale. Tidligere rektor på en videregående skole, og deltaker i Ludvigsen-utvalget som var med å skrive NOU-rapporten ”Fremtidens skole - fornyelse av fag og kompetanser” sa følgende som jeg bet meg merke i: ”Hvis ikke kultursektoren tåler at det gnisser litt med opplæringssektoren, hvem skal tåle det da?” Det inspirerte meg til å se på DKS som en fremoverlent ordning, en ordning på tå hev, et rom i skolen hvor kunstneriske ytringer tar sjanser og utfordrer etablerte syn, og at det er gjennom de vanskelige kunstverkene at elevenes utbytte har størst potensial. Samtidig er det viktig å bemerke at man i dette synet også har lett for å trå feil, lett for å miste fotfeste. En floskel i den offentlige samtalen rundt DKS er at man ikke skal undervurdere elevene. Men kanskje enda viktigere er at man heller ikke skal overvurdere dem.

Den kulturelle skolesekkens overordnede mål er som nevnt skyhøye, og kan hende urealistiske. Jeg har drøftet det paradokset at DKS både skal være en del av skolehverdagen og realisere skolens læringsmål, samtidig som den ikke skal være en erstatning for fagene i skolen, men komme i tillegg til disse. Nettopp derfor er kanskje DKS en autoritær ordning uten den nødvendige legitimiteten hos skolens fotfolk; lærere og elever. Basert på mine drøftinger etter arbeidet med *The Act of Killing* i skolen, er min konklusjon at samarbeidet mellom skole og kultur - mellom lærer og kunstner - må bli bedre. Det er kanhende ikke overraskende, all den tid DKS ikke er del av opplæringsloven og således kun et *tilbud*. Samarbeidet bør bedres ved tydeligere føringer om forankring og anerkjennelse i skolen fra Kunnskapsdepartementet. Dette for å motvirke utfordringen om

at estetiske fag i skolen stadig nedprioriteres og at kvaliteten på elevenes opplevelse i DKS er altfor avhengig av den enkelte lærer. For å utnytte DKS sitt potensial bedre i fremtiden er det avgjørende at kunstens betydning for skolens mandat blir tydeligere. Læreplanene i skolen må i større grad enn nå vise hvordan DKS og kunst kan samspille med og ha en egenverdi i skolen. Lærerutdanningene må også i større grad ta i bruk estetiske læreprosesser og vise hvordan de kommende lærerne kan bruke DKS. Slik det er per dags dato kan en student gå gjennom et femårig masterløp uten noe undervisning i verken kunst, DKS eller estetiske læreprosesser. I tillegg må organiseringen av kunstopplevelsene og formidlingsoppleggene i DKS omstruktureres ved at DKS strekkes ut i tid. Selve *prosessen* bør få større rom, og da vil slik vi har sett med *The Act of Killing*, mer forpliktende samarbeid automatisk oppstå både mellom rektorer, lærere og elever i møte med DKS.

Slik jeg har vist gjennom lærernes arbeid med *The Act of Killing* er det bare fantasien og kompetansen til læreren som setter begrensninger for hvordan et kunstverk kan jobbes skolefaglig med. Men det krever at kultursektoren, hvor DKS som ordning ligger, gir fra seg makt til skolen. At lærerne får større spillerom i *hvordan* DKS tilrettelegges. Kanskje det til og med er på sin plass, som jeg har vist i min aksjonsforskning, å la lærerne få medbestemmelse over hvilke innganger kunst- og filmformidlerne benytter? Det kan for eksempel gjøres ved å invitere lærerne inn i produksjonsfasen av DKS og *hvordan* verkene skal formidles og sågar *hvilke*.

Ved å anerkjenne potensialet til kunst og film i skolen, og ved at pedagogen møter DKS med sin skolefaglige kompetanse, kan de mest provoserende samtidskunstverk skape et stort læringspotensial. Filmen kan lokke frem følelser vi ikke trodde vi hadde eller kanskje ikke vil forholde oss til. Den kan få oss til å tenke over verden, vår fortid og vår fremtid. Den kan utstyre oss med kritiske spørsmål å møte samfunnet med, være inngangsporten til våre mest intime følelser og mørkeste sider. Filmen kan gi oss håp og den kan skape forargelse. Opplevelsen er personlig og befinner seg nødvendigvis i spennet mellom magi og havregrøt, slik den salige Ingmar Bergman er inne på i sin formulering; mellom en betydningsfull erfaring og et hyggelig avbrekk før lunsjen. Det er intrikate virkninger som det er vanskelig, kan hende umulig, å sette tall på. Men på sitt aller beste gir filmen i DKS, en nysgjerrig lærer og hennes samtaler med klassen en bevissthet i elevene ingen pensumbok kan utløse: DKS som en kunst- og skolefaglig spydspiss med dannelse og utdanning i tett symbiose.

I denne avslutningen, med et forsøk på konklusjon, er det fristende å være litt høystemt. Et dikt, som synes å ha en konkret link til *The Act of Killing*, er T. S. Eliots

Hollow man. I diktet peker Eliot på hvordan katastrofene i verden fortoner seg og den avsluttende, og mest berømte strofen lyder som følgende:

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper
(Eliot, 1991, s. 82)

I *The Act of Killing* nærmest parafraserer Anwar Kongo den dystopiske Eliot gjennom en replikk jeg benyttet i min innledende analyse. Kongos bemerkelsesverdige visjon mot slutten av filmen fortjener i denne sammenhengen å trekkes frem på nytt: ”Imagine, in all this darkness, it’s like we’re living at the end of the world”. Det er nettopp dette resignerte klynk som kan oppfattes som samfunnets og empatiens fremste fiende, nemlig likegyldigheten i møte med medmennesker og moralske spørsmål. I dette perspektivet ender ikke verden ved at den store bomben smeller eller sågar ved folkemord som historien har vist, og fortsetter å vise, så mange grusomme eksempler på. Problematikken blir akutt hvis vi følger Baumans analyse om at Holocaust ikke kan betraktes som et unntak, men som en kontinuitet. Baumans svar er at vi må bli oss bevisste hvilke etiske konsekvenser moderniteten bærer i seg. Her vil jeg påstå at filmen og kunsten kan spille en avgjørende rolle i denne bevisstgjøringen. Selv om *The Act of Killing* spiller så grunnleggende på følelser og så lite på verifiserbare fakta er det nettopp en fruktbar strategi for å ryste sitt publikum på en måte historieboka eller nyhetsmediene aldri kan klare.

Blir vi altså klokere av *The Act of Killing*? Ja, som (jeg håper) man forstår! Det er den særegne blandingen av formalisme og realisme som bærer frukt i *The Act of Killing*. Og én ting til: Oppenheimers provokasjonstalent. En kombinasjon av provokativ energi og didaktikk med andre ord, men i en foredlet form: Kunstverket som film.

Litteratur

- Alighieri, D. (2000). *Den guddommelege komedie. Til norsk ved Magnus Ulleland* (2. utg) [1993]. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Andresen, C. B. (2017, 26. april). Kan ikke skrekkfilm være nyttig i skolen? Universitetsavisa. Hentet 05.10.17 fra <https://www.universitetsavisa.no/ytring/2017/04/26/Kan-ikke-skrekkfilm-vare-nyttig-i-skolen-18366182.ece>
- Austring, B. D. & Sørensen, M. C. (2019). Æstetiske læreprosesser i skolen: Nogle teoretiske utgangspunkter. I G. B. Bjørnstad & K. H. Karlsen (Red.), *Skaperglede, engasjement og utforskertrang: Nye perspektiver på estetiske og tverrfaglige undervisningsmetoder som redskap i pedagogisk virksomhet* (s. 259-277). Oslo: Universitetsforlaget
- Ball, K. (2012) For and against the *Bilderverbot*: The Rethoric of “Unrepresentability” and Remediated “Authenticity” in the German Reception of Steven Spielberg’s *Schindlers List*. I Bathrick, D., Prager, B., Richardson, M. D. (Red.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* [2008] (s. 162-185). Rochester: Camden House
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* [1980]. Oslo: Pax forlag
- Bathrick, D (2012). Introduction: Seeing against the Grain: Re-visualizing the Holocaust. I Bathrick, D., Prager, B., Richardson, M. D. (Red.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* [2008] (s. 1-18). Rochester: Camden House
- Bathrick, D., Prager, B., Richardson, M. D. (2012). *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*. Rochester: Camden House
- Bauman, Z. (2005). *Moderniteten og Holocaust* [1989]. Oslo: Vidarforlaget
- Bazin, A. (2005a). What is Cinema? Volume 1. Essays selected and translated by Hugh Gray [1967]. London: University of California Press
- Bazin, A. (2005b). What is Cinema? Volume 2. Essays selected and translated by Hugh Gray [1971]. London: University of California Press
- Berg, Ø. (2005). Etterord. I Celan, P. *Etterlatt. Dikt og prosa i gjendiktning av Øyvind Berg* (s. 339-363). Oslo: Kolon forlag
- Bergman, I. (2018a). *Laterna Magica* [1987]. Stockholm: Norstedts förlag
- Bergman, I. (2018b). *Arbetsboken 1955-1974*. Stockholm: Norstedts förlag
- Birkvad, S. (2014). *Den klassiske dokumentarfilm. Fra offervilje til offermentalitet i genrens hovedværker 1930-1960*. Odense: Syddansk Universitetsforlag

- Bjørnstad, G. H., Glans, M., Misje, H. K. (2012, 21. august). Filmen er en krenkelse av enkeltpersoner. VG. Hentet fra <https://www.vg.no/rampelys/i/bR5Ad/filmen-er-en-krenkelse-av-enkeltpersoner>
- Breivik, J.-K. & Christophersen, C. (red.) (2013). *Den kulturelle skolesekken*. Bergen: Kulturrådet/fagbokforlaget
- Cavell, S. (2006). The World Viewed. I: N. Carroll & J. Choi (Red.), *Philosophy of Film and Motion Pictures* (s. 67-78). New Jersey: Wiley-Blackwell
- Collard, P. (2014). *Elevmedvirkning i Den kulturelle skolesekken*. Hentet 01.12.18 fra <http://www.denkulturelleskolesekken.no/forskning-og-debatt>
- Csikszentmihalyi, M. (2014). *Application of Flow in Human Development and Education*. New York: Springer Publishing
- Daney, S. (2016). Kamerakjøringen i Kapo [1992]. *Wuxia*, 5(1-2), 106-139
- D'Arcy, M. (2012). Claude Lanzmann's *Shoah* and the Intentionality of the Image. I Bathrick, D., Prager, B., Richardson, M. D. (Red.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* [2008] (s. 138-161). Rochester: Camden House
- Dokka, I. K. (2013, 11. desember). På jakt etter rester av menneskelighet: Joshua Oppenheimers *The Act of Killing*. Montages. Hentet 15.05.17 fra <https://montages.no/2013/12/pa-jakt-etter-rester-av-menneskelighet-i-the-act-of-killing/>
- Eilertsen, T. V. (2016). Aksjonsforskning på nært hold: muligheter og dilemmaer. I T. Tiller (Red.), *Aksjonsforskning i skole og utdanning* [2004] (s. 31-44). Oslo: Cappelen Damm
- Eliot, T. S. (1991). *Collected poems, 1909-1962* [1963]. Orlando: Harcourt Brace Javanovich
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). Film theory, methods, analysis, I *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis* (s. 1-25). London: Bloomsbury Academic
- Faldalen, J. I. (2008). Är det någon som vet hur man kan ta sig härifrån? – en filmteoretisk stilstudie av *den statiske innstillingens betydning* i Roy Anderssons *Sanger fra andre etasje* (Mastergradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Foundation Memorial to the Murdered Jews of Europe. (u.å.). Field of Stelae. Hentet 1. desember 2018 fra <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/the-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/field-of-stelae.html>
- Fraser, N. (2013). We love impunity: The case of *The Act of Killing*, *Film Quarterly*, 67 (2), 21-24
- Friedlander, S. (Red.). (1992). *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge og London: Harvard University Press.

- Hafnor, J. (2019). Mellom magi og havregrøt. Formidling av kunst i skolen gjennom Den kulturelle skolesekken. I G. B. Bjørnstad & K. H. Karlsen (Red.), *Skaperglede, engasjement og utforskertrang: Nye perspektiver på estetiske og tverrfaglige undervisningsmetoder som redskap i pedagogisk virksomhet* (s. 29-46). Oslo: Universitetsforlaget
- Heian, M. T., Haugsevje, Å. D., Hylland, O. M., (2016). Kjent og nært eller rart og sært? En kvalitativ brukerundersøkelse av DKS for ungdomsskoletrinnet i Buskerud (TF-rapport nr. 375). Hentet 01.12.18 fra https://telemarksforskning.no/publikasjoner/detalj.asp?r_ID=2902&merket=5
- Hustad, H. V. (2017, 6. mars). Sjuendeklassinger ble tatt med på skrekkfilm – elever ble så redde at de ikke fikk sove. Adresseavisa. Hentet 10.10.18 fra <https://www.adressa.no/nyheter/trondheim/2017/03/06/Sjuendeklassinger-ble-tatt-med-pa-skrekkfilm-elever-ble-sa-redde-at-de-ikke-fikk-sove-14399773.ece>
- Højbjerg, L. (2011). *Filmstil – teori og analyse*. Fredriksberg: Samfundslitteratur
- Jensen, C. (2010, 12. mai). Velkommen til Armadillo. Dagbladet. Hentet 15. mai 2016 fra <https://www.dagbladet.no/kultur/velkommen-til-armadillo/65100188>
- Jensen, H. (2007). *Ofrets århundrede*. København: People's Press
- Kolstad, H. (2005). Forord. I Bauman, Z. *Moderniteten og Holocaust* [1989]. Oslo: Vidarforlaget
- Kultur- og kyrkjedepartementet. (2007). Kulturell skulesekk for framtia. (Meld. St. nr. 8 2007-2008) Hentet 15.10.18 fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Stmeld-nr-8-2007-2008-/id492761/>
- Kulturtanken (2017, 7. september). Hentet 05.01.19 fra <http://www.kulturtanken.no/tankebloggen/2017/9/7/kulturtanken-offisielt-pnet-en-ny-ra-for-dks?rq=isaksen>
- Kunnskapsdepartementet (2016). *Fag – fordypning – forståelse. En fornyelse av Kunnskapsløftet*. (Meld. St. 28 2015-2016). Hentet 15.10.18 fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-28-20152016/id2483955/>
- Kürten, J. (2016, 10. mars). Why Holocaust drama 'Son of Saul' is an 'anti-'Schindlers's List'' film. *Deutsche Welle*. Hentet 10.02.18 fra <https://p.dw.com/p/1IAKC>
- Lassen, M. (2011). *At skrive Holocaust. En introduktion til vidnesbyrdlitteraturen*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Lismoen, K. (2012, 8. november). Få filmen ut av kosetimen! *Rushprint*. Hentet 15.05.16 fra <https://rushprint.no/2012/11/fa-filmene-ut-av-kosetimen/>
- Lismoen, K. (2017, 27. april). Når den kulturelle skolesekken gir etter for moralsk panikk. *Rushprint*. Hentet 15.05.16 fra

<https://rushprint.no/2017/04/nar-den-kulturelle-skolesekken-gir-etter-for-moralsk-panikk/>

- Meyer, S. (2015). *Kunst og etikk – en innføring*. Oslo: Cappelen Damm
- Mitchell, T. (1994). *Picture theory – essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press
- Morgan, D. (2010). Rethinking Bazin. Ontology and realist aesthetics. I M. Furstenau (Red.), *The Film Theory Reader. Debates and Arguments* (s. 104-130). London: Routledge
- Moseng, M. (2013). Et problem for historien: Dramatiske rekonstruksjoner og *The Act of Killing*. *Vinduet*, 67 (4), 52-55
- Moseng, M. (2016). En kamerakjøring for mye. Introduksjon til Serge Daney's "Kamerakjøringen i *Kapo*". *Wuxia*, 5 (1-2), 98-101
- Nichols, B. (2001) *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, B. (2014) Irony, Cruelty, Evil (and a Wink) in the Act of Killing, *Film Quarterly*, 67 (2), 25-36
- Oppenheimer, J. (2014, 25. februar). The Act of Killing has helped Indonesia reassess its past and present. *The Guardian*. Hentet 15.10.18 fra <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/25/the-act-of-killing-indonesia-past-present-1965-genocide>
- Oppenheimer, J. (2012, august). Production notes. Hentet 5.01.19 fra http://theactofkilling.com/wp-content/uploads/2012/08/THE_ACT_OF_KILLING-Production_Notes.pdf
- Orr, J. (2004) New Directions in European Cinema. I Ezra, E. (Red.), *European Cinema* (s. 299-317). London: Oxford University Press
- Roosa, J. (2012, august). Historical context. Hentet 5.01.19 fra http://theactofkilling.com/wp-content/uploads/2012/08/THE-ACT-OF-KILLING-Historical_Context.pdf
- Sobchack, V (2004). What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. I Sobchack, Vivian *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (s. 53-84). Berkeley & Los Angeles: University of California Press
- Sontag, S. (2002). *On Photography* [1977]. London: Penguin Books
- Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others* [2003]. London: Penguin Books
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden, Mass.: Blackwell.

- Stene-Johansen, K. (2001). Etterord. I Barthes, R. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* (s. 157-176). Oslo: Pax forlag
- Sørenssen, B. (2003). *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Tiller, T. (2006). *Aksjonslæring – forskende partnerskap i skolen*. Kristiansand. Høgskoleforlaget AS
- Tiller, T. (Red.) (2016). *Aksjonsforskning – i skole og utdanning*. Oslo: Cappelen Damm.
- Ullmann, L. (2015). *De Urolige*. Oslo: Forlaget Oktober
- White, H. (2003). *Historie og fortelling. Utvalgte essay*. Oslo: Pax Forlag
- Zelizer, B. (1998). *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's eye*. Chicago: University of Chicago press.

*

Stillbilde på forsiden fra *The Act of Killing*. Foto: Joshua Oppenheimer/Final Cut for Real

Film

- Bergman, I. (Regissør). (1966) *Persona* [Spillefilm]. Sverige: Aurora, Svensk Filmindustri (SF).
- Bergman, I. (Regissør). (1982) *Fanny och Alexander* [Spillefilm]. Sverige: Cinematograph AB.
- Chomsky, M. J. (Regissør). (1978). *Holocaust* [TV-serie]. USA: Titus Productions.
- Cunningham, S. (Regissør). (1980). *Friday the 13th* [Spillefilm]. USA: Paramount Pictures, Warner Bros., Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films.
- Film courage. (2013, 19. juli). Making THE ACT OF KILLING Gave Me Nightmares And Insomnia by Joshua Oppenheimer [Videoklipp]. Hentet 15.05.17 fra <https://www.youtube.com/watch?v=wuWmfsJgLWM>
- Folman, A. (Regissør). (2008). *Vals im Bashir* [Spillefilm]. Israel, Frankrike, Tyskland, USA, Finland, Sveits, Belgia, Østerrike: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'ici, Razor Film Produktion GmbH.
- Ford Coppola, F. (Regissør). (1979) *Apocalypse now* [Spillefilm]. USA: Zoetrope Studios.

- Maysles, A., Maysles, D. & Zwerin, C. (Regissører). (1969) *Salesman* [Spillefilm]. USA: Maysles Films.
- Hessen Schei, T. (Regissør). (2014). *Drone* [Spillefilm]. Norge, USA, Pakistan: Filmmø Film, Radiator Film, Volt Film.
- Hitchcock, A. (Regissør). (1960). *Psycho* [Spillefilm]. USA: Shamley Productions.
- Killi, A. (Regissør). (2009). *Sinna mann* [Kortfilm]. Norge: Trollfilm AS.
- Lanzmann, C. (Regissør). (1985). *Shoah* [Spillefilm]. Frankrike/England: British Broadcasting Corporation (BBC), Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française.
- Mavros, T. (Regissør). (2013) *Vice feat. Errol Morris & Werner Herzog* [videointervju som ekstramateriale til *The Act of Killings* BluRay-utgave]. New York: Vice Media Inc
- Méliès, G. (Regissør). (1902). *Le Voyage dans la Lune* [Kortfilm]. Frankrike: Star-Film.
- Metz, J. (Regissør). (2010). *Armadillo* [Spillefilm]. Danmark: Fridthjof Film.
- Myrick, D. & Sánchez, E. (Regissører). (1999). *The Blair Witch Project* [Spillefilm]. USA: Haxan Films.
- Nemes, L. (Regissør). (2015). *Saul Fia* [Spillefilm]. Ungarn: Laokoon Filmgroup.
- Nolan, J. & Joy, L. (Serieskapere). (2016 -). *Westworld* [TV-serie]. USA: Bad Robot, Jerry Weintraub Productions, Kilter films, Warner Bros. Television.
- NOU 2015: 8. (2015). *Fremtidens skole – Fornyelse av fag og kompetanser*. Hentet 20.10.18 fra <https://www.regjeringen.no/no/no/dokumenter/nou-2015-8/id2417001/sec1?q=fremtidens%20skole>
- Oppenheimer, J. (Regissør). (2012). *The Act of Killing* [Spillefilm]. Danmark: Final Cut for Real.
- Oppenheimer, J. (Regissør). (2014). *The Look of Silence* [Spillefilm]. Danmark: Final Cut for Real, Britdoc Foundation, Making Movies Oy, Particioant Media, Piraya Film A/S, Spring Films.
- Pontecorvo, G. (Regissør). (1960). *Kapo* [Spillefilm]. Italia, Frankrike, Jugoslavia: Cineriz, Vides Cinematografica, Zebra Films.
- Resnais, A. (Regissør). (1956). *Nuit et Brouillard* [Novellefilm]. Frankrike: Argos Films.
- Riefenstahl, L. (Regissør). (1935). *Triumph des Willens* [Spillefilm]. Tyskland: Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP.
- Rønning, J. & Sandberg, E. (Regissører). (2012). *Kon-Tiki* [Spillefilm]. Norge: Nordisk Film Production AS, Recorded Picture Company.

Spielberg, S. (Regissør). (1993). *Schindler's List* [Spillefilm]. USA: Universal Pictures, Amblin Entertainment.

Thorvaldsen, A. (Regissør). (2014). *Utburd* [Spillefilm]. Norge: Kindergarten Media, The Norwegian University of Science and Technology (NTNU).

Trecartin, R. (Regissør). (2005). *A Familie Finds Entertainment* [Videokunst]. USA: XPPL.

Vedlegg

1 Spørreskjema i evaluering

Takk for at du vil delta i evalueringen av dokumentarfilmen «The Act of Killing» som del av undervisningen på skolen høsten 2017.

Prosjektet omfatter både undervisningen i forkant som er relatert til filmen, formidlingen av filmen fra regissør og filmformidler, visningen av filmen på kino og etterarbeidet som del av undervisningen.

Prosjektet har vært et samarbeid mellom lærere i historie og norsk og Den kulturelle skolesekken i Østfold.

Forsøk å svar så ærlig du kan. Din identitet vil ikke være mulig å spore i etterkant og resultatene vil benyttes til å gjøre tilbudet i Den kulturelle skolesekken enda bedre for fremtiden.

1. kjønn (gutt/jente)
2. Alder (tall)

Nr.	Ta stilling til de følgende påstandene	Uenig	Litt uenig	Litt enig	Enig
1	Prosjektet var faglig interessant				
2	Jeg forsto hva filmen handlet om				
3	Jeg skjønner hvorfor denne filmen brukes i undervisningen				
4	Prosjektet var spennende og underholdende				
5	Jeg føler at jeg har deltatt aktivt i prosjektet				
6	Prosjektet var nyskapende i skolesammenheng				
7	Lærerne virket engasjerte i filmen og temaene den tar opp				
8	Jeg opplevde at lærerne involverte meg i prosjektet gjennom undervisningen				
9	Regissøren (Christine Cynn) nådde frem til meg med budskapet sitt gjennom foredraget				
10	Filmformidleren (Karsten Meinich) nådde frem til meg med budskapet sitt gjennom foredraget				
11	Det var en sammenheng mellom undervisningsopplegget til lærerne og formidlingsopplegget til regissøren og filmformidleren				
12	Jeg lærte noe av prosjektet				
13	Jeg ble nysgjerrig på filmen og temaene den tar opp				

14	Prosjektet hadde passe nivå slik at jeg kunne forstå				
15	Prosjektet burde ha vært vanskeligere				
16	Prosjektet burde ha vært lettere				
17	Jeg ville ha likt prosjektet bedre hvis jeg hadde visst mer om det på forhånd				
18	Jeg likte hvordan prosjektet var bygget opp med både undervisning, elevaktivitet og besøk av profesjonelle filmarbeidere				
19	Jeg vil gjerne oppleve noe lignende igjen				

20. Hva kunne vært gjort annerledes for at jeg skulle likt opplegget bedre? (Svarboks for kort tekst)

2 Intervjuguider

Intervjuguide elever – *The Act of Killing* som del av Den kulturelle skolesekken

1. Kort presentasjon av bakgrunn for intervjuet og undersøkelsen
2. Kan du fortelle litt om hvordan du opplevde å se "The Act of Killing"?
3. Var det noen spesielle scener som gjorde inntrykk på deg? Hvilke?
4. Hva er ditt inntrykk av Den kulturelle skolesekken?
5. Hva synes du om undervisningsopplegget til lærerne?
6. Hva synes du om de filmfaglige foredragene i forkant av visningen på kino?
7. Har du en sluttkommentar til det du har vært med på?

Intervjuguide lærere – *The Act of Killing* som del av Den kulturelle skolesekken

1. Kort presentasjon av bakgrunn for intervjuet og undersøkelsen
2. Kan du fortelle litt om hvordan du opplevde å jobbe skolefaglig med "The Act of Killing"?
3. Var det noen spesielle scener i filmen som gjorde inntrykk på deg? Hvilke?
4. Hva er ditt inntrykk av Den kulturelle skolesekken?
5. Hva tenker du er hovedutfordringen til Den kulturelle skolesekken som del av skolehverdagen til lærere og elever?
6. Har du en sluttkommentar til det du har vært med på?

3 Informasjonsskriv til elever

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Et spørsmål om moral. Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i Joshua Oppenheimers dokumentarfilm The Act of Killing”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke hvordan dokumentarfilmen *The Act of Killing* kan fungere gjennom Den kulturelle skolesekken i videregående skole. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Masteroppgaveprosjektet ønsker å undersøke hvordan elever i videregående skole erfarer og reagerer på de underlige rekonstruksjonene i dokumentarfilmen *The Act of Killing*. Et utgangspunkt for denne undersøkelsen er forskningsrapporten *Den kulturelle skolesekken* (Breivik & Christoffersen, 2013) som peker på at elevenes og læreres relasjon til DKS er for liten:

Det ser ut til å være et gjennomgående trekk at lærerne i liten grad er involvert i beslutninger og diskusjon om Den kulturelle skolesekken; også forskningen omkring Skolesekken har i liten grad fokusert på lærerne. (Breivik & Christoffersen, 2013, s. 107)

Utvalgte lærere fra historie- og norskfaget vil benytte sin skolefaglige kompetanse til å sette filmen inn i en kontekst for elevene. Det er et mål at utformingen av undervisningen til lærerne og formidlingsopplegget til Den kulturelle skolesekken skal henge sammen.

Det planlegges også et bokkapittel om Den kulturelle skolesekken i en antologi om estetiske læreprosesser som blant annet tar utgangspunkt i funnene fra arbeidet med masteroppgaven.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Høgskolen i innlandet er ansvarlig for masteroppgaven. Bokkapitlet i antologien skal etter planen publiseres på Universitetsforlaget med fagredaktører fra Høgskolen i Østfold.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Lærerne i norsk og historie ved en videregående skole på Østlandet har spurt elevene sine om hvem som frivillig ønsker å delta i undersøkelsen. Ca 60 elever fikk forespørselen. Du er en av seks elever som ønsket å delta i undersøkelsen.

Hva innebærer det for deg å delta?

Metoden er intervju, observasjon og spørreskjema. Omfanget er ca 45 minutter intervju. Spørreskjemaet består av 10 spørsmål. Det samles inn opplysninger om hvordan elevene opplever kombinasjonen av filmopplevelsen og filmfaglige foredrag gjennom Den kulturelle skolesekken og lærernes skolefaglige opplegg. Dine svar fra spørreskjemaet blir registrert elektronisk. Jeg tar lydopptak og notater fra intervjuet.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg, for eksempel gjennom ditt forhold til skolen/lærer, hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Student og veileder ved høgskolen i innlandet vil ha tilgang til opplysningene.
- Lydopptak og andre personopplysninger vil ligge på en passordbeskyttet datamaskin.
- Deltagere i forskningsprosjektet vil ikke kunne gjenkjennes i noen av publikasjonene som relateres til dette prosjektet.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes sommeren 2019. Personopplysninger og lydopptak skal slettes ved prosjektslutt.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Høgskolen i Innlandet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Høgskolen i Innlandet ved forsker og veileder Søren Birkvad eller student Johannes Hafnor.
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen



Johannes Hafnor
Student



Søren Birkvad
Forsker/veileder

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet "Et spørsmål om moral. Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i Joshua Oppenheimers dokumentarfilm *The Act of Killing*", og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- å delta i spørreskjema
- å delta i observasjon

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. sommeren 2019.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

4 Informasjonsskriv til lærere

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Et spørsmål om moral. Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i Joshua Oppenheimers dokumentarfilm *The Act of Killing*”?

Dette er et spørsmål til deg som lærer om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke hvordan dokumentarfilmen *The Act of Killing* kan fungere gjennom Den kulturelle skolesekken i videregående skole. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Masteroppgaveprosjektet ønsker å undersøke hvordan elever og lærere i videregående skole erfarer og reagerer på de underlige rekonstruksjonene i dokumentarfilmen *The Act of Killing*. Et utgangspunkt for denne undersøkelsen er forskningsrapporten *Den kulturelle skolesekken* (Breivik & Christoffersen, 2013) som peker på at elevenes og læreres relasjon til DKS er for liten:

Det ser ut til å være et gjennomgående trekk at lærerne i liten grad er involvert i beslutninger og diskusjon om Den kulturelle skolesekken; også forskningen omkring Skolesekken har i liten grad fokusert på lærerne. (Breivik & Christoffersen, 2013, s. 107)

Utvalgte lærere fra historie- og norskfaget vil benytte sin skolefaglige kompetanse til å sette filmen inn i en kontekst for elevene. Det er et mål at utformingen av undervisningen til lærerne og formidlingsopplegget til Den kulturelle skolesekken skal henge sammen.

Det planlegges også et bokkapittel om Den kulturelle skolesekken i en antologi om estetiske læreprosesser som blant annet tar utgangspunkt i funnene fra arbeidet med masteroppgaven.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Høgskolen i innlandet er ansvarlig for masteroppgaven. Bokkapitlet i antologien skal etter planen publiseres på Universitetsforlaget med fagredaktører fra Høgskolen i Østfold.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Lærerne i norsk og historie ved en videregående skole på Østlandet har blitt spurt via rektor om de frivillig ønsker å delta i undersøkelsen. Rektor videreformidlet henvendelsen til aktuelle lærere.

Hva innebærer det for deg å delta?

Metoden er intervju og observasjon. Omfanget er ca 45 minutter intervju. Det samles inn opplysninger om hvordan lærernes undervisningsopplegg blir laget og hvordan elevene responderer på det. Elevene vil i sine intervjuer bli spurt om innholdet og kvaliteten på lærernes undervisningsopplegg og de filmfaglige foredragene fra Den kulturelle skolesekken. Jeg tar lydopptak og notater fra intervjuet og notater fra undervisningssituasjon.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg, for eksempel gjennom ditt forhold til skolen/rektor, hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Student og veileder ved høgskolen i innlandet vil ha tilgang til opplysningene.
- Lydopptak og andre personopplysninger vil ligge på en passordbeskyttet datamaskin.
- Deltagere i forskningsprosjektet vil ikke kunne gjenkjennes i noen av publikasjonene som relateres til dette prosjektet.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes sommeren 2019. Personopplysninger og lydopptak skal slettes ved prosjektslutt.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Høgskolen i Innlandet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

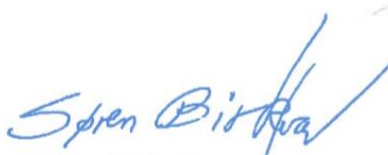
Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Høgskolen i Innlandet ved forsker og veileder Søren Birkvad eller student Johannes Hafnor.
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen



Johannes Hafnor
Student



Søren Birkvad
Forsker/veileder

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet "Et spørsmål om moral. Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i Joshua Oppenheimers dokumentarfilm *The Act of Killing*", og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- å delta i observasjon

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. sommeren 2019.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

5 Informasjonsskriv til filmformidlere

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Et spørsmål om moral. Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i Joshua Oppenheimers dokumentarfilm *The Act of Killing*”?

Dette er et spørsmål til deg som filmformidler om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke hvordan dokumentarfilmen *The Act of Killing* kan fungere gjennom Den kulturelle skolesekken i videregående skole. I dette skrevet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Masteroppgaveprosjektet ønsker å undersøke hvordan elever og lærere i videregående skole erfarer og reagerer på de underlige rekonstruksjonene i dokumentarfilmen *The Act of Killing*. Et utgangspunkt for denne undersøkelsen er forskningsrapporten *Den kulturelle skolesekken* (Breivik & Christoffersen, 2013) som peker på at elevenes og læreres relasjon til DKS er for liten:

Det ser ut til å være et gjennomgående trekk at lærerne i liten grad er involvert i beslutninger og diskusjon om Den kulturelle skolesekken; også forskningen omkring Skolesekken har i liten grad fokusert på lærerne. (Breivik & Christoffersen, 2013, s. 107)

Utvalgte lærere fra historie- og norskfaget vil benytte sin skolefaglige kompetanse til å sette filmen inn i en kontekst for elevene. Det er et mål at utformingen av undervisningen til lærerne og formidlingsopplegget til Den kulturelle skolesekken skal henge sammen.

Det planlegges også et bokkapittel om Den kulturelle skolesekken i en antologi om estetiske læreprosesser som blant annet tar utgangspunkt i funnene fra arbeidet med masteroppgaven.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Høgskolen i innlandet er ansvarlig for masteroppgaven. Bokkapitlet i antologien skal etter planen publiseres på Universitetsforlaget med fagredaktører fra Høgskolen i Østfold.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Lærere i norsk og historie ved en videregående skole på Østlandet har gitt innspill til hvilke filmfaglige foredrag Den kulturelle skolesekken skal tilby til det skolefaglige prosjektet som omhandler dokumentarfilmen ”The Act of Killing”. Du har den kunstfaglige og formidlingsfaglige kompetansen som lærerne ønsket seg inn i prosjektet.

Hva innebærer det for deg å delta?

Metoden er observasjon. Det samles inn opplysninger om hvordan elevene erfarer og reagerer på de filmfaglige foredragene i kombinasjon med lærernes undervisningsopplegg og selve filmvisningen. Elevene vil i sine intervjuer bli spurt om innholdet og kvaliteten på filmformidlernes filmfaglige foredrag fra Den kulturelle skolesekken og lærerne skolefaglige opplegg. Jeg tar lydopptak og notater fra formidlingssituasjon.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg, for eksempel gjennom ditt forhold til Den kulturelle skolesekken Østfold, hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Student og veileder ved høgsolen i innlandet vil ha tilgang til opplysningene.
- Lydopptak og andre personopplysninger vil ligge på en passordbeskyttet datamaskin.
- Deltagende filmformidlere i dette forskningsprosjektet vil kunne gjenkjennes i publikasjonene som relateres til dette prosjektet. Dette fordi nåværende stilling og faglig bakgrunn relatert til dokumentarfilmen "The Act of Killing" er avgjørende for hvorfor du ble valgt.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes sommeren 2019. Personopplysninger og lydopptak skal slettes ved prosjektslutt.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

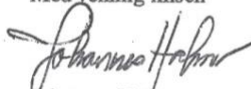
På oppdrag fra Høgskolen i Innlandet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.


Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Høgskolen i Innlandet ved forsker og veileder Søren Birkvad eller student Johannes Hafnor.
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen


Johannes Hafnor
Student


Søren Birkvad
Forsker/veileder

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet "Et spørsmål om moral. Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i Joshua Oppenheimers dokumentarfilm *The Act of Killing*", og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i observasjon
- at mitt navn, faglige bakgrunn og poenger/hendelser fra filmfaglig foredrag kan publiseres slik at jeg kan gjenkjennes

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. sommeren 2019.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

6 Vurdering og dokumentasjon fra norsk senter for dataforskning vedrørende behandling av personopplysninger

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

01.05.2019, 21)42



NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Et spørsmål om moral. Rekonstruksjoner, formidling og ikonoklasme i Joshua Oppenheimers dokumentarfilm "The Act of Killing"

Referansenummer

141261

Registrert

22.11.2018 av Johannes Fredrik Hafnor - 040842@stud.inn.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Høgskolen i Innlandet / Fakultet for audiovisuelle medier og kreativ teknologi

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Søren Birkvad, Soren.Birkvad@inn.no, tlf: 61288376

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Johannes Hafnor, johhaf@ostfoldfk.no, tlf: 95795573

Prosjektperiode

01.11.2017 - 01.07.2019

Status

23.01.2019 - Vurdert

Vurdering (1)

23.01.2019 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet

med vedlegg den 23.01.2019 samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD ENDRINGER

Dersom behandlingen av personopplysninger endrer seg, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. På våre nettsider informerer vi om hvilke endringer som må meldes. Vent på svar før endringer gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 01.07.2019.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Karin Lillevold
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)